UNIVERSIDAD DE DEUSTO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TEORIA Y PRACTICA POETICA DE ESTEBAN URKIAGA, LAUAXETA

JON BETTI CORTAZAR URIARTE

TESIS DOCTORAL

ESTEBAN URKIAGA, LAUAXETA

TOMO II

JON BATTI CORTAZAR URIARTE

TEORIA Y PRACTICA POETICA DE ESTEBAN URKIAGA,LAUAXETA

TOMO II

C A P I T U L O 5

LA ORALIDAD

0.- INTRODUCCION

La literatura popular fue utilizada con profusión por nuestro autor. Su influencia es visible en múltiples técnicas y formas poéticas.

En este capítulo el objetivo será distinguir la influencia formal de los poemas populares en su poética. En realidad dos oralidades distintas ejercen su influencia ante su obra:

1) La tradicional vasca.

2) El romance castellano.

Señalarlo no sólo es obvio, sino indicador de que, mientras la oralidad castellana influye de una manera definida por medio de un solo género, en el influjo de la oralidad vasca conviene la distinción de varias parcelas, en las cuales la narratividad de las baladas y sus especiales juegos poéticos ocupan un lugar importante, pero no el total. La conjunción con las baladas de las kopla zaharrak, del refranero, de la lírica popular no narrativa, puede dar una idea más exacta de la influencia de la lírica vasca.

1.- LAS BALADAS

1.0. Una cuestión léxica

La crítica en el País Vasco llama "Erromantzeak"

Romances a lo que nosotros denominamos baladas (1). En la palabra "erromantzeak" puede verse el claro influjo románico con respecto al significante. Pero el objeto "romance" y el objeto "erromantzea" son distintos, por lo que preferimos utilizar el término "balada", conectando así dos realidades fuertemente unidas: la poesía tradicional europea y la vasca. Mientras que el "romance" se convierte en la versión hispánica de dicha tradicionalidad. En ambos casos se trata de poesía oral narrativizada en la que se mantiene una supraestructura narrativa y puede cambiarse la microestructura estilística (2). Pero el romance supone el término marcado en el conjunto europeo de balada atendiendo a las siguientes características: métrica (tiras de versos asonantados de 16 sílabas con hemistiquio en la mitad), geográfica (dominio hispánico).

Evidentemente, la balada vasca no cumple los requisitos métricos exigibles a un romance. Es otra "cosa", otro objeto: no es romance, es balada. Por tanto, no se trata de que demos un nombre más o menos caprichoso sino de que a realidades distintas corresponden términos distintos.

1.1. Temas

Lauaxeta recoge en Arrats Beran algunos de los temas tratados por la oralidad tradicional. Este hecho, perceptible a primera vista, expresa con contundencia la importancia dada por nuestro autor a la poesía oral. La recogida de temas para su recreación no es más que la práctica poética de aquella teoría expresada en la ya citada conferencia de Juventud Vasca, donde proponía la creación oral tradicional como sustento del sentimiento de la "raza".

Los temas recreados son los siguientes:

1. La novia enviudada el día de la boda en "Ezkontza-goxa" cercana a la balada tradicional "Goizian goizik" (3).

Algunos motivos utilizados así lo demuestran: levantarse por la mañana, el vestido, la evolución del día, a pesar de la existencia de notables variaciones en el tema, de forma que Lauaxeta ha imbricado para la elaboración del poema dos baladas: la ya citada y "Ama ezkondu" (4). De esta última recoge sólo el angustioso grito de la novia:

"Ama ezkondu, ama ezkondu"

modificando también profundamente el tono satírico de la canción recogida por Azkue.

La última referencia del poema lauaxetiano:

"-baltzez jantzi zadi!" (AB,23)

recoge el sentido trágico de la balada suletina, refiriéndose por medio del color al luto claramente referido:

"Bai eta alarguntza gazte ekhia sartu zenian" (5)

2. El tema del marinero cantor no podía menos de sugerir a nuestro autor, aunque sólo fuera por la referencia a la música. Música maravillosa que remite a la música ideal de Keats, y a la música interior del poema, preocupación intensa de la poesía simbolista.

En la baladística tradicional el tema del marinero cantor está aún muy vivo (6). Su exponente máximo es "Brodatzen ari nintzen" de la que pueden encontrarse algunas variantes (7). Lauaxeta ha fundido el tema vasco, un tema invariable de secuestro, con el tema del romance castellano, donde, en principio, es menor la violencia. "Izlapurra" (AB,32) supone la mayor elaboración del tema en la poética lauaxetiana de la atracción misteriosa del canto (8). La acción del pirata, dueño de la canción misteriosa, está elidida en el poema, restando así violencia y apoyando en la sugerencia el valor del poema.

Para demostrar la atracción que el tema suponía en el poeta vasco, consignaremos un segundo uso del tema, atracción que lleva a nuestro poeta hasta la modificación radical, utilizado ahora no ya por marineros, sino por hombres de tierra. Esta curiosa modificación tiene lugar en "Españartxu batena" (AB,49):

"Neure mattez milla gixon
kantaz yabiltzak landetan" (AB,50)

referencia que demuestra a las claras el carácter de requerimiento sexual, de llamada del macho poseída por ese canto, supuestamente mágico.

El tema del marinero cantor está íntimamente unido con la acción del rapto. Y de aquí no hay más que un paso a la huída por razones amorosas. Tema que Lauaxeta recoge en "Bolutxu zuria" (AB,77), poema en que el sonido y la onomatopeya ocupan el lugar que en el tema del marinero raptor correspondía a la canción. A pesar de las abundantes referencias a la oralidad vasca en la técnica, el hilo argumental del poema "Izlapurra" procede de fuentes castellanas: El romance del Conde Arnaldos.

La insistencia en el argumento, las progresivas modificaciones sistematizadas alrededor del "marinero cantor" = marinero raptor, demuestran sin ninguna duda el eco que canciones increíblemente bellas han tenido en la sensibilidad de Lauaxeta, además de ejemplificar uno de los problemas clave en la poética de nuestro autor: el de la síntesis entre fuente y recreación. Las modificaciones indican a las claras que el sistema utilizado con este tema por Lauaxeta procede de fuentes conocidas para llegar a una creación original.

3. La venta de la hija. Si algún poema muestra su origen popular en los libros de Lauaxeta, ése es, sin duda, "Etxeko alabea", en el que la referencia situada como cita ante el poema muestra de una forma cierta el origen de la fuente: el poema oral del mismo título (9). Lauaxeta utilizará con este tema su técnica normal: la transformación del tema original mediante la acumulación de datos y formas poéticas tomadas de otras fuentes, hasta llegar a la sustitución del sentimiento original en el personaje del padre; la última referencia de éste al alcohol abre las puertas para su desesperación, rasgo humano que no puede encontrarse en la versión original.

Por otra parte, en este poema el tema del matrimonio obligado, el matrimonio por conveniencia, utiliza lo que en la moderna crítica sobre el romancero se denomina motivos viajeros: frases, versos, imágenes que "viajan" de romance en romance. En este tema el grave apercibimiento

"aita saldu nauzu"

remite a otras baladas ("Atarratzeko Jauregia") con el

mismo tema.

Conclusiones. Los temas que las baladas populares ofrecen a nuestro autor nos permiten proponer dos o tres notas aglutinadoras.

a) Dos parecen ser las fuentes a las que Lauaxeta acude: para el marinero cantor la versión de "Nehor y Dufau" (el primero es el seudónimo de J. Barbier, recolector del poema), es decir, la versión de la revista Euskal Herria; y el volumen de "Endechas" (y no el de "Romances y cuentos") del Cancionero Popular de Don Resurrección M. Azkue.

b) Los temas escogidos llaman la atención por su clara alusión a elementos melodramáticos. Los argumentos insisten sobre el destino trágico de los personajes, tema querido por nuestro autor. Destino trágico, dictado violentamente por otro personaje, siempre sobre los más débiles, y, principalmente, muchachas jóvenes. El protagonismo de los personajes femeninos puede explicarse por dos razones: una estilística, puesto que su debilidad hace de la violencia ejercida una imagen cruel; y otra sociológica, dado que las baladas se transmiten generalmente por boca de mujer. Este hecho puede explicar la abundancia de personajes femeninos en la balada tradicional y por mímesis en nuestro autor (10). Lo importante, en cambio, es la asimilación de sus temas a las preocupaciones estilísticas básicas que se dan en la balada vasca: el fatalismo, la violencia sobre los personajes femeninos, el amor (11).

c) Los temas de estos romances se resuelven básicamente con referencia a un movimiento: rapto o huida;

en fin, alejamiento de la casa paterna. Pero el alejamiento supone un movimiento que nos lleva hasta la intuición primera de lo que va a ser una de las bases de la práctica poética de nuestro autor: el movimiento espacial como forma simbólica del movimiento temporal. De hecho "Bolutxu zurija" sería un claro paradigma de lo que decimos: el paso del tiempo, el miedo a la soledad, a la vejez, llevan a la molinera a la huida.

1.2. Los motivos viajeros

Se trata a nivel estilístico de un elemento particular que ha quedado en la memoria colectiva y que viaja de una a otra balada; su entidad particular le viene dada o por su especial configuración estilística (versos, frases estilísticamente bellas), o por su significación simbólica (12).

Lauaxeta ha recogido y asimilado algunos de tales motivos viajeros que por serlo aparecen en más de un poema oral, pero que, sin duda, son más conocidos como integrantes de uno de ellos que puede resultar, en general, el más antiguo o el más llamativo por cualquier razón.

El primer motivo viajero,curiosamente, aparece no en Arrats Beran, sino en su primer libro de poemas, y decimos curiosamente puesto que tradicionalmente se acepta en la crítica vasca una gran influencia de la oralidad en Arrats Beran, situando en las teorías aitzolianas el arranque de esta estética. El texto procede de "Lili negarra" (BB,72), pero el motivo viajero puede no ser oral aún su carácter "popular" Los caracteres del ejemplo proceden de la literatura popular, aún cuando tengan autor conocido (literatura no tradicional), y los

primeros versos de este poema:

"Mungijako ibai ederra
len gardena, oin ugerra"

recuerdan de cerca al poema:

"Beotibarko zelaiak
len illunak, gaur alaiak"

En Arrats Beran, es cierto, son más abundantes las referencias orales, siendo la citada la única clara que hallamos en su primer libro de poemas. El primero de este libro se produce en "Burtzaña" (AB,27), donde los versos

"Lerdijak ez bijotzik
ezta arratsak samiñik"

proviene directamente del "Cantar de Berreterretxe":

"Haltzak eztü bihotzik
ez gaztanberak ezürrik." (EB,79)

Las pruebas son evidentes: la construcción paralela; la poca modificación del primer verso (a pesar de la cual se mantiene el nuevo sustantivo dentro del mismo campo semántico que el antiguo), la rima inamovida....

La segunda aparece en el poema "Artzain baten erijotzean" (AB,82). Se trata de los versos:

"Urrun zara, urrun mendija
borde ori urrunago" (AB,83)

fórmula viajera donde las haya. A nosotros, no hará falta decirlo, nos recuerda la balada "Prantzie Kortekoa":

"Eliza urrun dago
abadea urrunago" (13)

Evidentemente, no es el único caso en el que aparece tal intensificación utilizada también en "Otsokorena" (AB,57)

"pagua eder mendijan
baña ire tayu lerdenoi
ederrago dok ontzijan"

La última fórmula viajera se refiere a un tópico utilizado en el mismo poema:

"Saspi arratsez ardijak
ekin eutsen negarrari.
Saspi goxaldez tordantxak
ekin eutsen ixillari"

Como es conocido, el número "siete" es un número simbólico, utilizado con profusión en la lírica tradicional, suele unirse en la estrofa al ocho para indicar la perfección, la singularidad del sustantivo acompañado por este término (ocho) marcado. No podemos menos de recordar la misma balada citada supra "Prantzie Kortekoa" para ejemplificar lo dicho:

"Zazpi zaldi daukadaz
ixeraz jantzita,
Zortzigarrentxoa barriz,
perlaz estalita."

o por citar a Aitzol:

"Zazpi puñalada dodaz
neure gorputzian.
Zortzigarrena daraukat
biotzaren erdian." (14)

Lauaxeta ha preferido mantener el paralelismo (posiblemente por equilibrar los dos primeros versos de la estrofa siguiente) a proceder a la intensificación, llevada a cabo no por métodos tradicionales, sino por la contraposición semántica.

El último motivo viajero tiene mucho que ver con el último explicado, puesto que atiende a la misma función: se trata de una repetición, cuyo segundo miembro termina en la conjunción copulativa /eta/, de manera que la repetición, retardando el ritmo de la significación, contrasta con la novedad que la copulativa anuncia: la entrada de una significación nueva.

Lauaxeta la utiliza en su poema "Mendigoxaliarena" (AB,51):

"Sugarra dira basuak
Sugarra dira basuak eta
zidar argija itxasuak."

La intensificación del último elemento se produce al reiterar, creando una ilusión de pausa. Las referencias de este tipo de construcción, de este tópico, son abundantes. Ejemplificaremos mediante el ya conocido "Prantzie Kortekoa":

"Urten bidera eta
il ein bear dozu."

1.3. Otros préstamos

La generosidad de la balada con nuestro autor no termina en este punto, sino que Lauaxeta toma también de ella algún otro elemento que no podemos situar con el rigor que tanto los temas como los motivos viajeros permitían, puesto que se trata de formas poéticas tomadas de un romance concreto que Lauxeta utiliza en alguno de sus poemas. Es su individualidad la que se opone a la sistematización, pero, sin duda, tales elementos pertenecen a baladas identificables. En tales casos, curiosamente, Lauaxeta recoge para su obra casos de paralelismos, con el color por principal protagonista.

De "Atarratzeko gazteluarena" recoge esta alusión cromática

"Aizpa jantzi dezan xarpa berdia
Nik ere jantziren diñat mosolin xuria." (EB,74)

Esa referencia, que se produce momentos antes de la boda de la protagonista, parece, dada la idéntica situación de uno y otro poema, haber inspirado este par de versos de "Ezkontza-goxa" cuya relación con la balada citada habíamos ya establecido:

"Estalki zuriduna
gonantza gorrija" (AB,22)

Tenemos otro ejemplo más expresado dentro aún

del campo ritual del lenguaje formulístico como:

"Neure gaztelu gurena
litxaken eure jatetxe.
Zidar utzezko janzkijak
emonen dauznat dotetzat
Amar neskame languntzat;
argiz zarrak, gauz gastiak." (15)

La fórmula proviene en parte del poema tradicional "Maiteak biloa holi", donde se utiliza el elemento "zilhar kaidera" como pretexto para atraer a la amante.

2.- KOPLA ZAHARRA

La oralidad vasca proporciona en una de sus formas líricas más netas, un tipo de esquema poético que permite el paso del nivel narrativo a un nivel puramente imaginativo. Se trata de la llamada "kopla zaharra".

J.M. Lekuona la define mediante dos criterios en su imprescindible Ahozko Euskal Literatura. El primero es sociológico: fiestas y días en los que se canta, personas y grupos cantores, ritualización frente a la improvisación bersolarística.... La segunda es poética:

"Koplak izadiaren sinbolismora jotzen du, eta estilizazioaz baliatzen da epifonemaren prestakuntzarako". (16)

La kopla zaharra es una técnica poética que mantiene en su estrofa una estructura dual en la que el primer término se construye mediante una imagen poética tomada de la naturaleza y, por tanto, se mantiene en el nivel

poético-simbólico en el que coloca la estilización; y el segundo término, al que el profesor Mitxelena llama "focal" se realiza refiriéndose al tema denotativo del que trate el poema.

El profesor Mitxelena define así este fenómeno:

> "Se trata de la "imagen suplementaria", es decir, la imagen introductora se contrapone a la "imagen focal" final". (17)

J.M.Lekuona, aceptando la terminología, la describe así:

> "Irudi ordezkariak simboloa dakar, giroa sortuz, logikaren heldulekua gertutuz, estilizazioz betetzen duela bere egitekoa. Eta irudi fokalak bertsoaren esanahia darama, bertsolariekin berdina duen azken-esaera, estrofaren mamia, intentzioa, giltza eta sintesia adierazten dizkigula". (18)

Lo más característico de esta técnica reside, sin embargo, en la falta de unión "narrativa" (19), produciéndose un salto de niveles, desde el símbolo a la denotación, a la descripción, al "tema" del poema.

> "Kopla zaharraren esangurarik bereziena honetan legoke funtsean: koerentziarik ez dela ikusten kantaburuan agertzen den irudiaren eta koplaren mezuaren edo azken esaldiaren artean". (20)

Este procedimiento acerca a la lírica popular una forma de técnica asociativa de imágenes, de símbolos, que, ciertamente, y aún aceptando la gran diferencia, recuerda al surrealismo. Evidentemente, debe considerarse el parecido muy generosamente (21). En rigor no se trata de surrealismo, sino de una técnica popular, incluídas todas

sus reglas métricas y formales, que recuerda un procedimiento asociativo que, como D.Manuel Lekuona supo ver, poco tienen que ver con las reglas lógicas y mucho con la intuición, el eco fónico de la rima y algunos rasgos más cuyo funcionamiento debe buscarse en los entresijos de la creación poética.

Las dos kopla zaharrak elaboradas por Lauaxeta, quien por cierto tenía un precedente de utilización de la técnica popular en poesía culta en el premio conseguido por Jautarkol en el concurso de coplas de Sta. Agueda de Tolosa, considerado como el primer giro de la poesía culta vasca hacia la poesía oral, consideración que, con respeto, no compartimos, son las siguientes:

En "Burtzaña" (AB,27):

"Lats axia kantari
eta zumak dantzari
Landa zabalen jaunoi,
burdi orrek darua
bidezkako kirrinkaz
zelaiko gentz osua.".

La técnica se ha asimilado en esta estrofa donde los dos primeros versos anuncian el salto de la imaginación. Pero se ha modificado sensiblmente la configuración de la estrofa, puesto que, si la kopla zaharra debía tener cuatro versos, Lauaxeta lo convierte en uno de seis.

El otro ejemplo se produce en "Artzain baten erijotzean"

"¡Urrun zara urrun mendija,

borda ori urrunago!
Soil dator zaldi zurija:
¿zure jaube illa nun dago?" (AB,83)

que en realidad sigue al modelo clásico de la técnica oral.

En este campo nos parece pertinente añadir un par de aclaraciones. Dada la frecuencia en que Lauaxeta construye sus estrofas dividiéndolas en dos ideas, por ejemplo:

"Gastedi onen didarra
bai dala didar zolija.
Aberri baten samiñez
urduri dabil erria." (AB,52)

Los ejemplos podrían multiplicarse. Sin embargo, no parece que ejemplos como el citado, aún observándose en ellos un influjo de la técnica oral, puedan considerarse kopla zaharrak, puesto que cabe en ellos una relación lógica-narrativa, causal entre las dos partes. La segunda estrofa del mismo poema puede aclarar un poco más nuestra postura, a pesar de su mayor parecido con una kopla zaharra:

"Ikaraz duaz usuak
mendija dago ixilean,
!Amar gasteren lerdena
bixitza barik lurrean!" (AB,53)

A primera vista puede parecer una kopla zaharra perfecta. Sin embargo, esta estrofa no puede aislarse de su inmediatamente anterior, donde el poeta señala el ruido de un tiro. La supuesta imagen corresponde, por tanto, a un efecto de una causa anterior, unida, por tanto, lógicamente a ella (22).

La segunda variante realizada por nuestro autor, trata de los saltos de nivel -del simbólico al denotativo, de la narración a la descripción- que en sus poemas aparece con un tono claramente modernista, recogiendo así una técnica que, si bien era oral, tiene también una práctica culta en la cual se adscribe nuestro autor.

3.- LA LIRICA POPULAR

La balada, como es evidente, no significa el único campo en el que va a beber nuestro poeta. La influencia de la lírica popular funciona notablemente.

Sin embargo su distribución y funcionalidad se circunscribe en campos distintos al de la balada. Mientras ésta dirigía su influencia sobre los poemas con connotaciones más tristes y trágicas, -en este campo resulta relevante que en Lauaxeta influenciarán las baladas que Azkue clasifica entre las "Endechas", lo cual resulta coherente con la afición de nuestro autor por ellas, y Chénier es un buen ejemplo-, la lírica popular extiende su sabor en los poemas que expresan un sentimiento contrastante: la ironía.

Los poemas que en Arrats Beran marcan ese sentimiento tienen dos campos delimitados de acción: poemas didácticos: "Udabarriko autorkuntza" (AB,65) y "Otsokorena" (AB,57), y poemas satíricos: "Mutxurdiña" (AB,54) y "Ardua eta atsua" (AB,63), curiosamente distribuidos por pares en el texto. Estos dos últimos se publicaron primero en Euzkadi (071233 y 021233, respectivamente), lo que probaría la unidad de intención del autor al escribirlos, acompañados de una tercera composición del mismo estilo: "Atsoarena" (Euzkadi 270434) que no llegó a formar parte del libro.

También el segundo poema didáctico citado conoció una primera edición en el diario (Euzkadi 240434). Y todos ellos, a pesar de su diferente sentido, parecen deberse a una misma intención del autor que se expresa en esta nota publicada como explicación a "Udabarriko autorkuntza" y que puede explicar el cambio de giro en su poética: "Uarra: Olerki errikoiak egin biar dirala dirauskube. Tira, ba, bakotxak al daun eran egin begiz". (23)

Esta nota, como todas las notas de Lauaxeta sobre su propia poesía, resulta valiosa por dos aspectos: porque muestra que las teorías poéticas de Aitzol hacen mella en su concepción del arte, y por otra parte, y en el mismo momento, declara su independencia personal sobre la misma cuestión: "bakotxak al daun eran egin begiz". (24)

Demostrada la unidad de intención que guiaba a nuestro poeta, no es difícil -y ello a pesar de que los poemas satíricos se publicaron bajo la denominación de "Izkiñuak" (25) junto a poemas de sentido trágico-, señalar en ellos una especie de unidad basada en su sentido irónico, y desdoblada después en satírico y didáctico. La diferencia de tono ya fue marcada por los críticos de su tiempo:

> "Hay otros (poemas) anacreónticos y quevedescos, aunque sin la hiriente y caústica acrimonia del célebre satírico español, tales como "Ardua eta atsua", "Mutxurdiña". (26)

Igualmente fue captada la intención de Lauaxeta: acercarse a la poesía popular:

> "Ya que enumeramos aciertos, no silenciemos el que tan grato nos es: el retorno a la poesía popular. Lauaxeta ha ensayado la tarea de labrar poesías de subidísimo sabor popular. Composiciones como "Mutxurdiña" y "Ardua eta Atsua" demuestran que el poeta sabe descender

> hasta las entrañas del pueblo, para de él extraer filones de ironía y de gracia burlesca". (27)

a) Los poemas didácticos. La influencia de la oralidad en "Udabarriko autorkuntza" fue señalada por M.Zárate:

> "Lehenengo ta behin, Lauaxetaren denborako herri ohitura bat dugu urtean behin aitortzea edo, herriak berak esaten zuenez "nagolorerik nagolorera aitortzea, "Pazkozko egitea". Horrexegatik jarri du Lauaxetak izenburutzat "Udabarriko autorkuntza".(28) Bigarren, herriko haur kanta zahar bat aukeratu du Lauaxetak bere olerkiaren oinharritzat". (29)

para a continuación acumular dos ejemplos tomados de: Azkue, Euskalerriaren Yakintza, IV y Lekuona, M.: "Cantares populares" in Anuario Eusko Folklore (1930), p. 59 (30).

Quizás fue el primero en darse cuenta que el texto representaba una fábula popular lo que hacía que se emparentase con La Fontaine y con el siguiente poema didáctico: "Otsokoarena", poema en el que Lauaxeta ha seguido la misma técnica: argumento, esquema narrativo recogido de la fabulística clásica y adaptación del tema a su gusto y estilo personales, éstos sí justamente anclados en la tradicionalidad.

b) Los poemas satíricos. En los poemas satíricos la influencia popular es más marcada. Entre otras razones porque Lauaxeta ha recogido temas mucho más conocidos y extendidos. Y, por otra, la oralidad alcanza todos los niveles del poema: argumento, tratamiento, estilo.

"Mutxurdiña" (AB,54) resulta del entrecruzamiento de tres ideas tópicas en la oralidad:

1) La solterona borracha, tema tratado en multitud de canciones.

2) El tema de la casa irreal y, por tanto, del hombre vago:

"Ezta euririk sartzen, maitia
aterri denian.
Ezta aixerik ibilten maitia
ez dagoenian."

Estos versos que aún pueden oirse con frecuencia han servido a Lauaxeta para componer la primera estrofa:

"tella-bako etxia,
Euririk etzan egunetan
antxe bai- nebala topetan
egizko aterpia." (AB,54)

3) El tema del disminuído físico. Es decir, los jorobados y los mancos que pretenden casarse con la solterona, forman junto con ella un grupo marginal al que la sociedad, con una risa que no excluye la crueldad, hace blanco de bromas. En este caso la soltera es doblemente marginada, por su condición primero, y por la burla de los marginados después (31).

"Ardua eta Atsua" (AB,63) parte también de una conjunción de factores. Una canción popular. "Ardoa eta gizona" (32), cuyo primer verso denuncia ya claramente el influjo ejercido y el cambio producido: "ardua eta atsua" para poder incluir nuevamente el tema de la "vieja borracha" y por tanto dar pie a la segunda de las canciones (33) que desarrolla el tema de la venta de los pantalones del

marido para comprar vino:

"Ekar non ardetxetik
aren praken trukerik" (AB,64)

Estos versos de Lauaxeta se refieren a un tema ampliamente explotado de la literatura oral.

Así pues, mientras "Ardoa eta gizona" aporta la primera idea junto con la estructuración dialogante del poema, como siempre simetrizada por el poeta siguiendo fórmulas propias, el segundo contribuye en la formación del color, marcadamente irónico sobre la mujer (ausente en la primera canción) así como en la transformación del tema: de canción sobre borrachos, pasa a ser una canción mixta sobre borrachera y matrimonio, tal como indica la primera estrofa aludida por la vieja mujer.

Una referencia más ha sido ya señalada más arriba. Se trata de la inclusión de una pequeña cita en "Ezkontza-goxa" (AB,22) proveniente de "Ama ezkondu". La última que podemos señalar trata de la utilización en paralelismo del doblete "dantzari/kantari" en versos sucesivos.

4.- PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS

En este apartado estudiamos dos figuras estilísticas que no han tenido oportunidad de aparecer hasta ahora en nuestra exposición. Nos referimos a la utilización del refranero, onomatopeyas y modismos.

4.1. El refranero

Lauaxeta no utiliza con asiduidad el refranero

como elemento poético integrado en sus poemas. Nosotros sólo hemos encontrado el siguiente:

"Basoko artzañak akartu,
bertantxe gastayak agertu" (AB,46 "Artzañena")

La razón puede encontrarse quizás en el hecho de que tanto de la calidad didáctica del refrán, su sentido filosófico, incluso su carácter referencial a la realidad, resulta un elemento literario de difícil utilización en una poesía que pretende ser más imaginativa que lógica, más sensitiva que filosófica.

El ejemplo encontrado no pierde por ello su valor. Por una parte, por ser indicio de las lecturas de Lauaxeta al proceder de los Refranes y Sentencias de 1596, y por otra, porque casi todo el poema, y más claramente las dos últimas estrofas, parece construido con respecto a él, lo que valió a su autor una reprimenda:

> "Artzañena, otro lindo cuadro campestre, verdadero idilio clásico, saturado de fragancias y rumores de la aldea, pero truncado en su última estrofa con un par de versos que tal vez no son otra cosa que la revelación de que el poeta se divierte, y con el toque realista de los groseros y brutos gañanes, resuelve en punzante ironía la hermosa escena bucólica. ¡Es lo moderno!" (34)

El efecto del refranero no termina, sin embargo, aquí. Dado que hay algunos estribillos construidos sobre el pareado, algunas de esas imágenes recuerdan por ello y por no estar ausente un cierto registro de sapiencias fatal:

"Itxas ertzeko matte miñak
zenbat itxaro-orduz egiñak". (AB,61)

por ejemplo, puede ser un claro ejemplo de lo que decimos. En él están presentes la forma pareada y la sabiduría amarga. Otros estribillos que mantienen la forma, pero no el contenido que se resuelve en la descripción de una imagen:

"Artaldiak be-beka duaz
arrats onen bidietaz" (AB,44)

no crea en nosotros la misma impresión, por la ausencia de contenido.

Por ello, aunque algunos estribillos pareados recuerden por su forma el refranero, sólo algunos de ellos parecen haber sufrido su influencia en la posterior elaboración poética del autor. Y con tal presupuesto, debemos proponer una influencia limitada del refranero (existente, pero pequeña) en la poesía de Lauaxeta (35), quien más que la experiencia atesora en fórmulas pareadas imágenes poéticas de alta visualización, de valores auditivos ("Narkis", AB, 37) pero de poco valor sentencial. Expresa en ellos más lo evidente que una verdad de carácter general.

4.2. Las onomatopeyas

Una de las bases de la fuerza expresiva del habla popular en euskara reside en las onomatopeyas; en la realización figurativa de los sonidos de la naturaleza.

Tales efectos son usados con pulcritud y abundancia por el poeta vasco, un hombre preocupado por la musicalidad de sus poemas, preocupación que llega hasta el punto de reproducir las formas naturales.

La repetición de los fenómenos onomatopéyicos

comienza con la reproducción metaforizada en "Narkis" (AB, 37) por medio de la aliteración usada en el estribillo de la risa:

"¡Ja-jai
goiz abil alai!" (AB, 37)

El estribillo representa el primer intento de lo que luego va a convertirse en una constante, tanto para representar el canto de los pájaros:

"Abarrak txoriz
pijo-pijo-pi" (AB,39)

como para la reproducción del sonido de las campanas:

"Kanpaiak torrian
dindon ta dindan". (AB,40)

en un mismo poema: "Goxaldeko otoya" (AB,39)

Lauaxeta mueve también la onomatopeya en la copia del sonido de los animales:

"Artaldiak be-beka duaz
arrats leun onen bidietaz" (AB,44)

o de los pájaros:

"Mayatzeko elai apala
txirrika dabil zeure ederrez" (AB,90)

En esta recopilación de los elementos onomatopéyicos hemos dejado de lado y sin contabilizar todos aquellos elementos en los que Lauaxeta mediante la aliteración

crea el mismo sonido que la acción descrita por medio de palabras; como por ejemplo la acumulación de dentales sordas y sibilantes cuando utiliza un instrumento cortante y expresa su acción como en "Langille eraildu bati":

"... etsai-odolez
bustiko eunkek pikotx zorrotxoi! (AB,80)

o en "Artzain baten erijotzena"

"Zidarrezko bost sastakai" (AB,82)

Si tuviéramos que encontrar un sentido a todo esto, debemos repetir lo dicho al principio de esta pequeña nota: se trata de un uso expresivo por parte de un autor que ama la musicalidad de sus poemas y las expresiones populares de tal musicalidad: la onomatopeya.

4.3. Los modismos

Las frases con una construcción sintáctica especial, las usa Lauaxeta, aprovechando así de su expresividad natural, en contextos admirativos, subrayando así su importancia desde dos puntos de vista: desde su especial configuración sintáctica, desde la expresión de emoción que cada frase afirmativa conlleva.

Teniendo en cuenta que la poesía de Lauaxeta se configura como una poesía donde se expresa la admiración por las cosas y la estilización y la admiración por ellas está subrayada a menudo, no es extraña la abundancia de tales formas en los poemas. Los ejemplos pueden encontrarse sin excesiva fatiga.

5.- CREENCIAS

Hemos dejado para el final la referencia a dos costumbres populares, dos creencias populares que Lauaxeta ha utilizado como motivo en sus poemas. Aquí incluímos, pues, elementos de la cosmogonía popular, que pueden expresarse en formas distintas, pero que aún hoy resultan costumbres populares con gran práctica.

La primera de ellas, se circunscribe al campo de lo individual, de lo íntimo, en la práctica sexual. Existe en Bizkaia una creencia que se manifiesta en forma refranística y en la que se expresa con mayor crudeza que la utilizada por Lauaxeta que:

"Mosurik gozuenak
begian eta uxuan." (36)

creencia que nuestro poeta relata, como decíamos antes, muy suavizada, aún si el contexto y la lexicalización invitan a entender la misma significación expresada directamente en la forma popular:

"Tori giltzok urrezko giltzok,
mattasuna yabilk landetan.
Esku zurijan muin egijok
eta laztan bat begijetan." (AB,29)

La segunda referencia se encuentra en el poema "Mayatzeko gurutza" (AB,70), donde el poeta recoge la costumbre de las romerías de Sta. Cruz en el mes de Mayo. Pero Lauaxeta no sólo se refiere en ella a la romería, sino a la bendición de los campos por el párroco del pueblo, escena gráficamente descrita:

"Onetsirik dagoz zelayak:
soloz-solo apeza ibilki
esan dauz oi-diran otoyak" (AB,71)

La tercera de las prácticas descritas por nuestro autor podemos encontrarla referida por M.Zárate, se trata del cumplimiento pascual, acción inherente a "Udabarriko autorkuntza" (AB,65).

6.- TECNICAS POPULARES

En esta pequeña nota estudiaremos algunos procedimientos típicos en la poesía de Lauaxeta y típicos a su vez en la oralidad, de forma que su utilización revela la importancia que ésta tuvo para aquél. Nos estamos refiriendo a triplicación, estribillo, dramatización y saltos temporales en la narración.

Al corresponder estos elementos técnicos a la oralidad en general, no nos es posible concluir la procedencia exacta (oralidad vasca o romancero castellano). Por ello, hemos optado por situar su estudio en medio de las dos corrientes orales que influyeron sobre el autor que estudiamos.

a) La triplicación.

> "En su estudio sobre las sagas escandinavas, Axel Olrik enunció como una ley aplicable a toda la literatura folklórica europea la llamada ley del tres, que supone la triplicación de elementos y acciones en el relato (personajes, objetos mágicos, secuencias narrativas)." (37)

Esta ley es de una importancia capital en la

creación del poeta vasco, ya sea por su aplicación pura o simple, ya sea en la transformación en un esquema dialéctico, producto del poeta en poesías divididas en tres partes y de la que no trataremos por el momento, dado el componente personal y original de tales construcciones dialécticas.

Los ejemplos más claros de triplicación en la poesía se encuentran (una vez excluidos los poemas de solamente tres estrofas, ejemplo positivo de la influencia del procedimiento oral) en "Espetxekuarena" (AB,29), donde se encuentra triplicación de las secuencias narrativas, que podemos esquematizar como Petición - Respuesta, respuesta afirmativa en los dos primeros casos (relativos a la belleza y el amor) y negativa en el último (la patria). El esquema se repite, no tan sorprendentemente, en "Iru zaldunak" (AB,75) donde la triplicación es tanto de personajes (señaladamente, caballero blanco, rojo, verde, citando de esta forma los colores de la bandera vasca) y profundizando en el simbolismo de los colores, en las secuencias narrativas.

En este poema vuelve a la triplicación de las acciones, cuyo esquema puede establecerse como Declaración - Caída, siendo las dos primeras negativas (vino y placer amoroso) y la última positivia (la patria).

b) El estribillo.

Una de las técnicas utilizadas por nuestro poeta y más comentadas por la crítica es el estribillo.

Ya el primer comentador del libro, el certero "E" hacía referencia al estribillo:

> "Pero de ordinario se distingue de ellas (de las baladas) también por cierta fineza y esmero de corte parnasiano, por algo de lo que convierte en suyo los romances, por su distribución en cuadros que enmarca la réplica en ritornello, y sobre todo, por su más complejo lirismo." (38)

La referencia y el estudio del estribillo van a situarse en el momento en que se examine la práctica poética de Lauaxeta, y en el caso concreto de la obra Arrats Beran.

Nos conformaremos ahora con subrayar por un lado, el carácter popular que produce el estribillo, en segundo, su forma musical, que si bien proveniente de la más cercana tradición popular, producirá por evolución de concepción poética (Lauaxeta no sólo utiliza los estribillos independientes de las estrofas, sino que en un segundo momento los incluirá dentro de las estrofas, o incluso, desarrollará micro-narraciones dentro de los estribillos) un acercamiento a la concepción musical del poema: el estribillo coadyuva a un ritmo interior del texto.

La utilización del estribillo por nuestro autor, ha producido una exposición crítica sobre el mismo, de alguna relevancia dentro del panorama reducido del examen del autor. Luis Aróstegi por ejemplo, computa como negativo el uso del fenómeno, mientras que para G.Gárate se convierte en un elemento de gran interés expresivo. Pero, toda esta problemática será examinada más adelante.

c) Dramatización.

Una de las técnicas de vivificación de la acción narrada oralmente por una balada consiste en la dramatización por medio del diálogo de las acciones en

las que toman parte los personajes, retirándose el narrador y dejando a ellos que por su boca expresen aquello que sienten o quieren.

El profesor Diego Catalán lo expresa de la siguiente forma:

> "El propósito de representar ante el auditorio los sucesos no sólo explica la fuerte proporción de diálogo en el Romancero tradicional.... La importancia concedida por los artesanos de la canción a la elaboración dramática del relato se patentiza al confrontar unas versiones con otras del mismo romance". (39)

Esta característica resulta igual en el Romance castellano y en la balada vasca por tratarse de una técnica que asegura un alto grado de entendimiento en un sistema de comunicación oral, en el que, dada la rapidez y el soporte temporal en que discurre el mensaje, se han creado una serie de técnicas propias para la consecución del interés del oyente y, en última instancia, el fin estético.

Corresponde, pues, al campo del sistema de comunicación oral, y por ello es observable también en la oralidad vasca:

> "Ezer bada eta, konta-poesia dela esango genuke kontakizunez eta elkarrizketez osaturik datorrena." (40)

> "Poemok gerta olerkiak direla esan dugu, eta gertakari bati kontaketa dagokio.... Garrantzitsua pertsonaien sentimentuak adierazteа da: lirika; baina elkarrizketaren bitartez: dramatika; dramatikoa, tragikoa bait da, hain zuzen ere pertsonaiei gertatzen zaiena." (41)

Lauaxeta, por supuesto, va a utilizar dicha técnica en sus poemas. Ya E. en 1935 notaba entre las influencias del romance castellano (nosotros debemos entender este concepto más generalmente: oralidad):

"el rápido y animado dialoguismo" (42)

Por otra parte, no es difícil establecer que tal rasgo provenga de la oralidad, teniendo en cuenta su gran influencia en el segundo libro del poeta. Pero además de la práctica ausencia de diálogo en Bide Barrijak contrasta con su abundancia en Arrats Beran, cambio de actitud que puede ser explicado por el cambio de estilo que a remolque de la poesía popular se produjo en nuestro autor.

En Lauaxeta, sin embargo, conviene distinguir los conceptos de dramatización-técnica en el plano de estilo, consistente en el uso del diálogo-, y el dramatismo de sus versos, concepto que debemos situar en el plano de la narratividad del texto, procedimiento en el que, a no dudar, la tragedia griega y el fatalismo que conlleva, tienen parte importante (43) a pesar de que la dramatización sea un instrumento al servicio del dramatismo.

d) Saltos temporales en la narración.

Cuando D. Manuel Lekuona definía las características de la poesía oral tenía en cuenta la rapidez de movimiento de las imágenes, cifrando las razones:

1.- En cierta relativa abundancia de elisiones y construcciones "pregnantes".

2.- En una notabilísima ausencia de procedimientos retórico-gramaticales de enlace.

3.- En cierto descuidado orden lógico-cronológico en la sucesión y disposición de los elementos del asunto cantado.

4.- En cierta aparente falta de relación o cohesión lógica de las imágenes con el asunto del cantar (44).

La ruptura del orden cronológico fue estudiada con más detenimiento por D. Manuel en un apartado dedicado a explicar esa tercera razón que nos importa (45), pero no la citaremos porque se atiene más a la ruptura lógica que a la cronológica. Las rupturas cronológicas y espaciales son evidentes en cualquier balada:

> "Interpretazio bide bat zabaltzen diote irakurleari, leku-denborazko eten eta jauziekin." (46)

lo que lleva a Diego Catalán a proponer en el análisis semiótico de estructuras abiertas dos conceptos distintos de análisis: intriga, en el que se atendería al orden estético del relato y fábula, que atiende al cronológico. La importancia concedida a las rupturas cronológicas por este autor puede verse en los ejemplos aducidos para aclarar el modelo semiótico propuesto (47).

Para probar que Lauaxeta utiliza tal procedimiento narrativo bastaría con citar "Artzain baten erijotzean" (AB,82) con un salto espacio-temporal entre la primera y la segunda parte, o "Langille eraildu bati" (AB,79), o en general cualquier poema dividido en secciones.

La coincidencia puede explicarse atendiendo al enorme influjo ejercido por la poesía oral, tal como lo hace E.:

"transiciones sin transición que le dan su tono tan hondamente popular" (48)

Es evidente el nexo, pero sin embargo, no basta. O dicho con otras palabras, Lauaxeta recoge el procedimiento de la literatura oral, pero lo enriquece con nuevas aportaciones surgidas de su sentido creador. No se conforma con la ruptura del espacio y el tiempo ni siquiera con la ausencia de "verba dicendi", sino como en el ejemplo más claro:

"Opor-otsa dok txaide zabalan...
Jaubiak barriz nasai etzunda
laguntzat auke, i, urrutizkin."

donde no sólo se pasa en el discurso de un antes a un después (ruptura cronológia), de un espacio a otro, sino que se pasa de la descripción a una secuencia dialogada, que alcanza su mayor violencia en el personaje al que se dirige el autor, un teléfono, lo cual incluye una personificación que dificulta enormemente la comprensión del salto.

Esta serie de rupturas constituyen la originalidad de Lauaxeta quien ha complejizado los saltos al acumular en el mismo punto del discurso el salto cronológico-espacial, el dialogativo y el metafórico.

7.- EL ROMANCERO

La influencia de las literaturas orales posee dos variantes. Como indicamos al comenzar este estudio, la poesía narrativa de Lauaxeta se ve influenciada a la vez por la balada vasca y por el romancero. Ambas influenciaron en la narratividad, en la expresión de una poesía que

cuenta una historia. Aún cuando la diferencia en los conceptos balada-romance ha sido indicada, recogemos aquí una cita esclarecedora:

> "Europa presenta una homogeneidad relativamente alta de temas baladísticos, lo que hace posible hablar de una baladística panaeuropea. Sin embargo, el romancero hispánico conserva aún temas épico-heróicos, carolingios e históricos, sin parangón en otras partes de Europa, que singularizan notablemente la balada hispánica dentro de nuestra área cultural. A ello se añade, como ya puso de relieve Menéndez Pidal, la escasez de temas fantásticos o maravillosos en el romancero autóctono." (49)

La presencia del romancero hispánico en la poesía de Lauaxeta fue prontamente detectada. Así la describía Aitzol:

> "El más destacado es el de un género nuevo, el del romance. Si éste evoca, algún tanto su entronque con romances antiguos, no es tan servil que no haya en aquél originalísimas aportaciones. Puede que el cauce sea viejo, pero por él discurren aguas nuevas." (50)

El párrafo dedicado a este tema por E. no sólo es amplio, sino que su brevedad es lo suficientemente sugerente como para aceptarla como una síntesis de un trabajo que sobre el tema pudiera hacerse:

> "No es el romance castellano del Romancero (51) que florece encantador en el siglo XV y los siglos que inmediatamente le preceden y siguen, aunque recoge de él lo más atractivo de sus méritos incuestionables: la sencillez y la gracia narrativas, la pintura del rasgo realista y directo, el rápido y animado dialoguismo y las transiciones sin transición que le dan su tono tan hondamente popular." (52)

Algunos de los rasgos expuestos en la cita, como puede ser tanto la dramatización ("rápido y animado dialoguismo"), como la narratividad, proceden evidentemente de la balada popular. Dos actores como son: la narratividad de la poesía oral, junto al influjo que ella misma produjo en poesías narrativas como las de Maeterlinck, Maragall y Lorca, han producido, probablemente, el giro que Lauaxeta da hacia la poesía narrativa. La oralidad está por tanto en la base, pero es prácticamente imposible señalar cuál de las dos, balada o romancero produjo el cambio.

Por ello, hemos optado por reseñar tales elementos en el apartado correspondiente a técnicas, señalando aquí los elementos básicos que provienen con seguridad del Romancero. Elementos que se circunscriben a los siguientes campos: temas, técnicas y motivos.

7.1. Temas

Realmente, algunos de los poemas de Lauaxeta no son sino recreaciones de algunos temas romanceriles. Tres al menos se circunscriben a ese campo: Romance del encarcelado, Romance del Conde Arnaldos, Romance del rey D.Juan de Navarra (53).

a) Romance del encarcelado.

La misma idea subyace en el conocido romance castellano y el texto de Lauaxeta. La referencia a la idea y al tema no es suficiente prueba para unir los dos poemas, teniendo en cuenta además que Lauaxeta ha cambiado el sentido del romance:

> "Entre dos luces, la del día que muere y la de la noche que surge, se acerca el poeta al umbral de la cárcel. ¡Hay tantos amigos allí dentro!
>
> Sentado en el poyo de la balaustrada Lauaxeta medita: al que ama la libertad y recorre el mundo no lo detienen los muros de la cárcel; ni al que se consagra al amor los barrotes de un calaborzo lo aprisionan; sólo el que ofrenda su cariño a la patria se convierte en presidiario.
>
> Y esa idea la sugiere el sentido del romance del prisionero "Espetxekuarena", tríptico de emotividad afectiva." (54)

La larga cita de Aitzol, deshojada de elementos retóricos y de recuerdos personales, aclara dos significados importantes para nosotros: la aportación de la realidad al poema y la sugerencia de la misma fuente cuya presencia intentamos probar.

Así pues, el poema surge para Aitzol de la confluencia de dos extremos: la realidad circundante al poeta y el romance antiguo, por lo que Lauaxeta ha cambiado el sentido a éste. Pero no lo ha hecho tanto como para que pueda evidenciarse.

Como hemos explicado más arriba, "Espetxekuarena" consta de tres partes. Una sobre la belleza, otra sobre el amor, y la tercera sobre la patria. La segunda, la referida al amor, conserva el recuerdo de dos motivos que aparecen en el romance: las referencias al amor y al ruiseñor:

> "¡Neure mattiaren oñotsak
> -urretxindor ori ago ixillik-
> bide argijetaz yatorzak!...
> mattasuna yabilk landetan."

Referencias campestres, amor en los prados, ruiseñor, todo el ambiente revela una contrafigura del que "El Romance del encarcelado" creaba: imposibilidad de llegar al ambiente de los enamorados de Mayo, por lo que el ruiseñor sirve de puente para, al menos, imaginárselo. Lauaxeta plantea esta otra situación: posibilidad de llegar al ambiente galante por lo que se pide al ruiseñor que se calle puesto que no es más que una imagen de la realidad.

b) El romance del Conde Arnaldos.

En la sección dedicada al influjo de las baladas vascas, exponíamos el influjo que el tema del marinero cantor producía en los textos de Lauaxeta. No es extraño por ello que tratándose del mismo tema "El Romance del Conde Arnaldos" haya tenido que ver en esa influencia. Y de hecho debemos afirmar que es él el provocador de influjos en "Izlapurra" (AB,32). El hilo argumental procede de él, aún cuando los personajes, y en especial la mujer, procedan de baladas vascas. Al menos así lo muestran algunos de los motivos populares utilizados en el poema. Versos como

"¡Nok lekijan aren kantea
dantza-eragiteko ixurdiai!...
Abestiz datorren ontzijan
-ura bare, ortzia oztin-
Axoyalak axian duaz
ta onduan dantzan arrañak."

recuerdan muy de cerca estos otros del Romance

"Marinero que la manda — Diciendo viene un cantar
Que la mar ponía en calma — Los vientos hace amainar
Los peces que andan al hondo — Arriba los hace andar,
Las aves que andan volando — Las hace a el mástil posar"
(55)

como ya quedó demostrado en otro lugar (56).

c) El Romance del Rey Don Juan de Navarra.

Otro ejemplo de intersección de los planos reales y literarios en la poesía de Lauaxeta cabe encontrarse en "Amayur gaztelu baltza" (AB,98), poema que cierra el libro. Escrito con motivo de la separación de Navarra del proyecto de Estatuto Vasco, tal como lo indican versos como:

"Ordutik ona -zenbait laño-,
Naparruan ezta aberririk." (AB,100)

el poema se enmarca, en cambio, en el eje de los viejos romances. La cita que abre el poema:

"Y ese castillo de Maya
que el Conde me lo tenía" (57)

no deja lugar a dudas de cuál es la fuente en tal caso.

Aquí Lauaxeta no ha aprovechado la narratividad que el romance castellano ofrecía, sino que se ha quedado con el simbolismo que el castillo de Maya tiene para la ideología nacionalista: último reducto conquistado por el Conde de Lerín para la asimilación de Navarra a la Corona de Castilla (58).

7.2. Técnicas

Dos técnicas nos parecen remarcables en el primer nivel de análisis de las influencias:

a) El final abrupto.
b) El ambiente.

2.a) El final abrupto.

Si alguna característica del romance ha sido divulgada hasta la extenuación se trata del final abrupto, del violento corte final en la narración que posee el romancero. Se ha divulgado también con fuerza el efecto psicológico que tal corte final produce: una situación que da pie a la ensoñación sugestiva por parte del oyente que permite, a su vez, que éste tome parte en la narratividad, imaginando el final posible.

En realidad podemos reducir el concepto estilístico y su función psicológica a los procedimientos de reproducción:

> "La creatividad tradicional procede por transformaciones sucesivas del texto en los actos de transmisión del mismo. Los recitadores reinterpretan el texto recibido, de acuerdo con su propio contexto cultural, contrastando el sentido del texto con el sistema de valores vigentes en su sociedad y en su época." (60)

Por ello podemos formular al corte abrupto, al final del romance, como un forma de enriquecer la narratividad en la reproducción de baladas o romances orales, podemos reducirlo a la posibilidad de una apertura (61).

Pero, tras la matización del concepto, centrémonos en el problema de la influencia de la técnica en Lauaxeta.

Este, como autor culto, escribe historias cerradas, donde la narratividad se lleva hasta el final. Pero

en algunos casos, y más claramente en aquéllos con confluencia de romances castellanos, tal final queda un tanto en suspenso, como si todavía se esperase una secuencia más, una explicación que no llega. Ese final abrupto es perceptible en "Espetxekuarena" (AB,29) donde el carcelero no da -quizás no eran necesarias- razones para su negativa.

2.b) El ambiente.

Sin un contexto literario medieval no parecen posibles algunos de los poemas, que aún sin tener una clara influencia de un tema o un motivo romanceril, han adquirido de éstos ciertas características ambientales. No nos referimos a lo que E. llamaba: "la pintura del rasgo realista y directo", sino a cierta idea sobre lo medieval. La gran frecuencia de armas, caballos, caballeros. La utilización de elementos que provienen de la caracterización ideal de una forma de vida.

8.- CONCLUSIONES

La presencia de la poesía oral en la obra de Lauaxeta parece fundamental para comprender el salto hacia la orginalidad y personalidad poética. La diferencia de calidad entre su primer libro y Arrats Beran no puede entenderse sólo por la aportación de la poesía popular. Previsiblemente, el aumento de calidad viene dado por factores personales y técnicos, tal como puede comprobarse en la pequeña colección de poemas clasicizantes publicados en Yakintza y Euzkerea donde no se advierte influencia de lo oral.

Pero, la poesía oral ha de tenerse muy en cuenta en su madurez poética.

Las conclusiones que el estudio aporta pueden clasificarse de dos formas: cronológicas y estilísticas.

Respecto a las primeras, es importante señalar que en Bide Barrijak existía un precedente de imitación de la poesía oral. Pero, ateniéndonos a las pruebas, será desde 1932 cuando esa influencia se volverá muy importante en su obra. Como hemos explicado en el capítulo I, hay dos fechas importantes en la biografía de Lauaxeta que muestran su preocupación en este campo: 050332, día en el que con el título "Abendaren Gogua" pronuncia una conferencia en Bilbao, defendiendo que el sentimiento primitivo de la raza se halla en la expresión literaria oral que un pueblo haya creado, y 140632, momento en el que pide a los lectores de su diario que colaboren en la recolección de tales creaciones para su publicación.

Posiblemente, tal preocupación confluirá con las de Aitzol preocupado por la necesidad de la fusión de la poesía oral y la culta. Pero debemos recalcar que confluyen. Y, en segundo lugar, quizás se de sometimiento a las teorías poéticas de aquél, expresadas en 1933 en el concurso poético de Tolosa.

Parece que a la vista de las fechas y de la importancia de la Generación del 27, y la evidentísima influencia en el segundo libro, tanto de Lorca como de Alberti, tuvo que ser crucial la formulación de las teorías estéticas de Aitzol, (y desde luego en la práctica poética de Lauaxeta), pero tampoco se debe olvidar que el poeta conocía la práctica de Maragall y Maeterlinck en el sentido de una poesía que aprovechaba de la oral aquellos elementos interesantes para cada autor.

Respecto a las conclusiones estilísticas, hay

que señalar en primer lugar la doble vertiente, euskaldún y castellana, de las influencias. Contando con que los procedimientos técnicos son comunes a las dos oralidades, es más, comunes a la generalidad de las literaturas folklóricas, por tanto es imposible discernir en ese apartado de dónde proceden con exactitud. En el resto, se ve una mayor incidencia vasca, de donde se recogen abundantes temas con una marcada tendencia a los temas trágicos de las baladas sirviendo el tomo dedicado a las "Endechas" del Cancionero Popular de Azkue la fuente de algunos de ellos. Los motivos populares y procedimientos técnicos de otros géneros como la kopla zaharra y la lírica popular completa el panorama de una influencia donde no sólo se tiene en cuenta la literatura narrativa.

El romancero español ha servido como menor foco de inspiración, pero, como hemos demostrado, su influencia es visible tanto a nivel de temas como de motivos.

Sin embargo, y también se encargó de ello la crítica clásica a Arrats Beran, los trabajos de Aitzol y E., es necesario señalar el alto índice de modificación que presentan las huellas populares.

Lauaxeta modifica la raíz popular en dos sentidos: a nivel de motivos, reinterpretando personalmente la fórmula "viajera" en cuestión, a nivel de técnica, enriqueciendo el procedimiento popular mediante la fusión con otra de carácter moderno. En todo ello, lógicamente subyace la idea de representar personalmente una poesía que es de todos y que todos puedan reconocerla.

NOTAS AL CAPITULO 5

(1) Cfr. los textos clásicos sobre la oralidad en el País: LEKUONA, M.: Literatura Oral Vasca. Auñamendi, Donostia, 1960, 2ª ed.. LEKUONA, J.M.: Ahozko euskal literatura. Erein, Donostia, 1982.

(2) JUARISTI, J.: "BOLD ALAN "The Balad"" in Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. T.35, (1979-80), p. 232-3. Puede consultarse también: CATALAN, D.: "Los modos de producción y reproducción del texto literario y noción de apertura" en Homenaje a Julio Caro Baroja. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, p. 245-70.

(3) AZKUE, R.M.: Cancionero Popular Vasco. 2 Vol. G.E.V., Bilbao, 1968, p. 505.

(4) AZKUE, R.M.: op. cit., p. 937:.

(5) LAKARRA et al.: Euskal Baladak. Bigarren liburua. Hordago, Donostia, 1983, p. 84. A partir de aquí citaremos en el texto mediante la abreviatura EB, seguida del número de página.

(6) Cfr. KORTAZAR, J.: El marinero cantor en la balada vasca. Ponencia del Actas del III Congreso sobre Romancero. Universidad Central, Madrid, 1982. En prensa.

(7) Cfr. apéndice del artículo citado donde se recogen todas las variantes conocidas y a las que hay que añadir, sin duda, "Neure alaba Manuelatxu" in AZKUE, R. M.: op. cit., p. 1006.

(8) Sobre su significación Cfr. DEBAX, M.: "El chiflo mágico" en las Actas del mismo congreso y nuestro artículo ya citado.

(9) AZKUE, R.M.: op. cit., p. 477.

(10) Cfr. JUARISTI, J.: op. cit., p. 233.

(11) Cfr. KORTAZAR, J.: "Euskal lirika gortesaua". Jakin, nº 16, (1980), p. 76-90 y KORTAZAR, J.: "Prantzie Kortekoa" in Euskeraren Iker Atalak, nº 2, (1982), p. 100-107.

(12) CATALAN, D.: "Análisis semiótico de estructuras

abiertas: el modelo Romancero". El Romancero hoy. Poética. Gredos, Madrid, 1979, p. 236.

(13) Cfr. VARIOS: "Prantzie Kortekoa" in Idatz & Mintz, nº 2, p. 29-32, la mayor recopilación hasta ahora publicada de variantes de tal balada, recogida en Zeanuri por D. Manuel Lekuona por primera vez. Balada que llevó a SALAZAR, E. y VALENCIANO, A., a una nota equivocada. Cfr. SALAZAR, E. y VALENCIANO A.: "El Romancero aún vive. Trabajo de campo de la CSMP. "Encuesta Norte -77", en El Romancero hoy: Nuevas Fronteras, Gredos, Madrid, 1979, p. 377: "Otro de los hallazgos que merece atención se derivó del casual encuentro en Palencia con una recitadora vasca quien, junto a un pequeño repertorio de romances castellanos, cantó en euskara vizcaíno la versión espléndida de una balada tradicional: "La novia de Francia" (en título provisional), desconocida en los cancioneros y repertorios vascos".

(14) AITZOL, J. DE: "El heraldo de la poesía bizkaina". El Día, 260636.

(15) LAUAXETA: Arrats Beran, p. 50.

(16) LEKUONA, J.M.: Ahozko euskal literatura. Erein, Donostia, 1982, p. 50.

(17) MICHELENA, L.: Historia de la Literatura Vasca. Minotauro, Madrid, 1960.

(18) LEKUONA, J.M.: op. cit., p. 51.

(19) Don Manuel Lekuona en su pionera Literatura Oral Vasca. Auñamendi, Donostia, 1964, p. 105-108, comete en este punto una pequeña imprecisión. Dado que los dos extremos de la estrofa no tienen "unidad" remite a la lógica esa falta de unión declarando que falta "coherencia". Pero, si no es coherente, y decir esto en su libro equivale a decir "ilógico", eso significa llevar el texto al absurdo. Esto, a su vez, no era posible, por entrar en colisión con la oralidad: los cantores populares mantenían en la estrofa una unidad (métrica, por ejemplo). Por todo esto, tuvo que matizar su denominación, expresando que la kopla zaharra era no coherente a nivel lógico, pero coherente a nivel de sensibilidad. Tal denominación se viene manteniendo. La imprecisión se basa, pues, en la apelación a la lógica. Evidentemente, la kopla zaharra es unitaria y posee sentido, no es un no-sens, pero el salto se produce a nivel "narrativo", no lógico: se trata de un fenómeno puramente poético, un

cambio de registro de la connotación simbólica a la denotación descriptiva.

(20) LEKUONA, J.M.: op. cit., p. 51. Como puede observarse, se mantiene la referencia a la lógica a la que aludíamos en la nota anterior. El uso de la palabra "coherencia" así lo expresa. Esto no hace más que expresar la enorme influencia ejercida por el admirado D. Manuel Lekuona.

(21) El mismo D. Manuel Lekuona expresa que se trata de una "asociación"... mas no de ideas propiamente, sino "asociación de imágenes sensibles". op. cit., p. 108.

(22) D. Manuel Lekuona señala la relación causa-efecto como una de las que no toma parte la técnica asociativa de las Koplak.

(23) LAUAXETA: "Udako autorkuntza". Euzkadi, 240434. Nótese el cambio en el título.

(24) La ambigüedad de las intenciones expuestas en la nota, no deja de tener su importancia. Pues, a la vez que escribía estos poemas, publicaba en el diario ya citado poemas como "Zelayetakua" (111033), "Ezkontza goxa" (181033), "Zelayan" (271033), "Bolutxu zurija" (021133), "Burtzaña" (151133), junto a los dos poemas satíricos ya citados bajo el título de "Izkiñuak", es decir "Letrillas", a las que el autor definía como "axia baiño miaguak". A pesar de la unidad de denominación está la diversidad de intención entre los poemas trágicos y satíricos.

(25) Es de señalar que el último "Izkiñuak" se publica el 060534, por tanto engloba la denominación también a "Udako autorkuntza" (240434), y a "Atsuarena" (240434).

(26) AITZOL, J. DE: art. cit. El Día, 260636.

(27) E.: "Arrats Beran de Lauaxeta". Euzkadi, 230236.

(28) Además de las razones clarividentes de M. Zárate, debemos añadir las simbólicas que la palabra "Udabarri" "Primavera" creaba en la estética de su tiempo; renovación y fuerza.

(29) ZARATE, M.: Literatura I. L.Zugaza, Durango, 1974, p. 54.

(30) Mikel Zárate no se conformó con descubrir las raíces populares de los textos, sino que siguió con las raíces cultas: La Fontaine y la Biblia. Cfr. op. cit.

p. 55-57.

(31) El tema de los disminuidos físicos tiene, a no dudar, una cruel popularidad en cualquier folkore. Para su papel en el teatro de la Edad Media puede verse: HESS, R.: El drama religioso románico como comedia religiosa y profana. Gredos, Madrid, 1976, p. 133-237.

(32) AZKUE, R.M.: op. cit., I, p. 149.

(33) AZKUE, R.M.: op. cit., I, p. 145.

(34) E.: op. cit. Euzkadi, 230236.

(35) En la sección correspondiente a Creencias estudiaremos la influencia de una forma expresada de forma romancística en su poesía. Este dato también debe tenerse en cuenta al valorar la importancia de la influencia.

(36) Recopilación propia. Dado su carácter sensual, es inencontrable en Azkue.

(37) JUARISTI, J.: La literatura folklórica. Trabajo inédito. Departamento de Literatura, Universidad del País Vasco.

(38) E.: Arrats Beran de Lauaxeta. Euzkadi, 230236.

(39) CATALAN, D.: "Análisis semiótico" in ed. cit., p. 234 y 237.

(40) LEKUONA, J.M.: op. cit., p. 81.

(41) KORTAZAR, J.: "Euskal Lirika gortesaua..." in Jakin, nº 16, (1980), p. 78. Quizás necesite una matización esta última cita. Las baladas son poesía narrativa, su género está por tanto claro. Pero, una balada utiliza las formas de los tres géneros.

(42) E.: op. cit. Euzkadi, 230236.

(43) Cfr. sobre dramatismo KORTAZAR, J., ETXEZARRAGA, J. A.: "Langile eraildu bati". Pott Tropikala, (1980), p. 15.

(44) LEKUONA, M.: op. cit., p. 31.

(45) LEKUONA, M.: op. cit., p. 41-51.

(46) KORTAZAR, J.: "Euskal Lirika gortesaua..." in Jakin,

nº 16, (1980), p. 76-90.

(47) CATALAN, D.: "Análisis semiótico...", p. 240.

(48) E.: op. cit. Euzkadi 230236.

(49) JUARISTI, J.: op. cit., p. 9.

(50) AITZOL, J. DE: "El heraldo de la poesía bizkaína". El Día, 260636.

(51) Esta expresión debe contextualizarse. El autor se esta refiriendo a la originalidad poética del poeta, quien no se mantiene en la mera reproducción del Romancero. Este sirve la base sobre la que el autor crea nuevas formas poéticas.

(52) E.: op. cit. Euzkadi, 230236.

(53) DURAN, A.: Romancero General o Colección de Romances Castellanos. 2 Vol. Rivadeneyra, Madrid, 1849 y 1861.

(54) AITZOL, J. de: "Poeta entre luchas y crisis?, perder el tiempo?". El Día, 160636.

(55) DURAN, A.: op. cit. T. I, p. 153.

(56) Cfr. KORTAZAR, J.: "El marinero cantor en la balada vasca" en Actas del III Congreso sobre Romancero. En prensa.

(57) WOLF, F.J. y HOFFMAN, C.: Primavera y Flor de Romances. En MENENDEZ PELAYO, M.: Antología de Poetas Líricos Castellanos, T. 8. Hernando, Madrid, 1899, p. 200.

(58) A pesar de que las tropas leales al Rey legítimo reconquistasen Navarra nuevamente para volver a caer derrotado, el valor simbólico de Maya no pierde por ello su valor.

(59) La formulación es tan obvia y general que no parece oportuno citar las definiciones que pueden encontrarse.

(60) JUARISTI, J.: op. cit., p. 15. La fuente resulta CATALAN, D.: "Producción y reproducción..." Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, 1978, p. 245-270.

(61) Cfr. CATALAN, D.: "Los modos ...". op. cit., p. 245-270.

TERCERA PARTE: ANALISIS DE LA OBRA POETICA

C A P I T U L O 6

BIDE BARRIJAK: EL INICIO EN LA POESIA

0.- INTRODUCCION

En Diciembre de 1931 Lauaxeta publica en la Editorial bilbaína de Verdes Achirica su primer libro de poemas: Bide Barrijak. El libro consta de 41 poemas y ya desde el título promete un afán de renovación en la poesía vasca, consciente en el mismo autor.

> "Bide Barrijak jarri baderitzot ez da izkuntzagaitik geiagotik baiño. Orain arte ez diran gaiak diralako gure liburuan izen ori jarri neban". (1)

El libro resulta una colección de los poemas escritos por Lauaxeta hasta ese momento. Se trata, pues, y el dato es en ese punto de máxima importancia, de la visión que el autor ofrece sobre toda su obra poética de juventud. Los cronológicamente primeros poemas se publicaron en Euzkadi hacia 1928. El libro, por tanto, recoge la producción del poeta en un lapso de tiempo muy marcado: desde el abandono de la Compañía de Jesús hasta 1931, incluyéndose también "Maitale Kutuna", el poema con el que gana el I "Olerti Eguna" de Rentería, hecho que probablemente tiene cierta relevancia a la hora en que se decide a publicar sus poemas recopilados en un volumen.

Estos datos nos permiten dos conclusiones básicas:

1) El poeta es muy jóven cuando escribe los poemas recogidos en este libro: 23-26 años.

2) El libro no es un libro uniforme, estructurado con respecto a una idea, sino que, adquiriendo la forma de "Colección de poemas", ofrece ejemplos de los diversos estadios por los

> que ha pasado la formación poética del autor. Es un libro multiforme en el que las diversas secciones no están señaladas pero donde la perspicacia del estudioso puede verlas.

La multiformidad poética, en cuanto diversifica la intención del libro, es serio obstáculo para el estudio integrador de la obra de nuestro autor. Debemos, por tanto siguiendo los pasos de José Aristimuño, Aitzol, comenzar por la disección en etapas y la agrupación de los poemas de cada una de ellas, porque Bide Barrijak recoge en un solo volumen diversos "libros" (unidad de intención, estilo y adscripción a una corriente literaria) de creación poética.

Nos encontramos, pues, ante una obra en evolución, en constante transformación, como paralelamente se halla la personalidad del autor, y éste es un dato que no puede olvidarse, ya que modifica la interpretación y el estudio que sobre el autor podamos hacer.

La propia juventud de nuestro autor facilita la diversidad de hechos poéticos que podemos encontrar en el libro. Lauaxeta se halla aún en la búsqueda de su propio pulso poético, cuando publica Bide Barrijak, picoteando en varias escuelas, trabajando estilos diferentes, aún cuando tras cada intento está la univocidad de su propia personalidad.

1.- DIVERSIFICACION DE ESTADOS POETICOS. CRONOLOGIZACION.

Ya Aristimuño había distinguido, desde el análisis temático del libro, tres tipos de poemas:

a) El amoroso que Aitzol identifica con la primera parte del libro, y también con la primera creación de Lauaxeta, situando la producción de las poesías de este corte en la juventud del poeta:

> "Ez bezaie, ordea, maitasun gaiei, minkuntasun asmo samorrei (sic) uko egin. Ain olerki politak egin dizkigu. !Ain gogokoak ditut gatxaro asierako neurtitz oiek!". (2)

b) La "poesía pura", asi llama Aitzol a la poesía intelectual, que Lauaxeta realiza en un espacio, el final del libro, y en un tiempo: última etapa de su evolución, muy concretos:

> "Bide berrietatik dabil aizken aldera, gure olerkari zorrotz au... Aizken neurtitz salletan, eztabaidarik gabe, poesi uts zalea dagerkigu". (3)

c) La poesía religiosa, simplemente citada en el prólogo que resumimos:

> "Adi-poesi eta maite-olerkiak ez-ezik beste gun ederra dituen elerkitxoak (sic) aurki lezazkike irakurleak.
> Uskurtz atsak ikututako biozdunak ba dira. Oñarritzat zinismen sendoa dutenak". (4)

Aitzol no realiza cronologización alguna.

Poesía amorosa, intelectual y religiosa: he aquí la inteligente distinción ofrecida por Aitzol en el rápido bosquejo realizado en la introducción de la obra.

La lectura del libro evidencia lo que decimos: su pluralidad de temas y de estilos se fue gestando en una evolución que la anterior publicación de los textos en otros órganos de expresión permite datar con una cierta fiabilidad.

Sabemos ya que Lauaxeta comienza a publicar poesía religiosa en diversas publicaciones (Jaungoiko Zale, Jesusen Biotzaren Deya) sustentada cada una por órdenes religiosas. Por tanto nos es posible concluir que Lauaxeta comienza su andadura poética con el tema religioso, que a su vez se corresponde a la lectura de Verdaguer y por ello la composición de poemas religiosos que hemos denominado "pietistas".

Posiblemente, los poemas religiosos recogidos en Bide Barrijak corresponden a una primera etapa en la composición del libro. A este respecto cabe recordar que la única traducción que Lauaxeta realiza de Verdaguer se publica el 18 de Setiembre de 1928, lo que muestra que la influencia del autor catalán provenía del tiempo de su noviciado, abandonado en Julio del mismo año, y en segunda instancia, al momento en que Lauaxeta hace poesía "pietista". A este primer momento corresponderían también los poemas de corte romántico e influjo verdaguerriano como "Señai abestu" y "Arotz bijak", quizás.

La publicación el ocho de Diciembre de 1929 de la composición "Miren'i otoitza" y el 26 de Diciembre de 1930 de los "Gabon Kantak", demuestra por una parte que és

ta corriente religiosa no se corta radicalmente, sino que el poeta continúa con ella y, por otra, que ha quedado reservada a conmemoraciones especiales, siendo casi versos de compromiso.

La segunda etapa se produce entre finales de 1928 y principios de 1929. En este momento se publican: "Gaueko irrintzia" (Euzkadi, 071028); "Neguko gaka" (sic) (Euzkadi, 020129), con lo que se iniciaría una serie de largos poemas con una visión conceptual ciertamente clásica.

La publicación de "Mayatzeko larrosak" (Euzkadi 190529) e "Iturri negarra" (Euzkadi, 160529) y las traducciones de autores simbolistas a comienzos del año siguiente indican la incorporación de nuestro autor al tema amoroso. Cabe hacer aquí una matización que quizás merezca la pena; el tema amoroso no es en Lauaxeta unívoco. Existen al menos dos formas de concebir el amor: uno de raíz heineana y otro de forma simbolista e idealizadora. La primera irónica, de expresión en breves poemas, y de la que "Mayatzeko larrosak" es una de sus más cualificadas representantes, aparece primero, en la segunda mitad de 1929. No basamos la afirmación sólo en la publicación de "Mayatzeko larrosak", sino en la publicación de otros poemas del mismo corte romántico-heineano que no se incluyeron en el texto. (5).

Las traducciones de Verlaine, Maeterlinck, Francis Jammes a principios de 1930, suponen la profundización en la fineza de su sensibilidad poética y su ingreso en el simbolismo. Como indica Aitzol (6) "la nota sentimental, los plácidos y tranquilos efluvios del corazón, con notas de exquisita ternura" empiezan a ser características de su poesía. De forma que no puede imputarse a la casualidad

la cercanía en el tiempo entre la publicación de la traducción "Lorontzi Ausia" de Sully Prudhomme el 28 de Enero de 1930 y la publicación, el 4 de Junio de 1930, de "Maitale Kutuna", poema influido por el poeta francés de manera inequívoca, y prueba evidente que, si bien sin abandonar el estilo heineano (7), Lauaxeta se encuentra ya dentro de una corriente simbolista, impresión que se ve reforzada por las traducciones de Baudelaire publicadas el 4º trimestre de 1930.

A partir de aquí se produce su entrada en la poesía intelectual que ocupará la última parte de Bide Barrijak.

En estos momentos la falta de datos es evidente. Lauaxeta pasa a ocuparse de una sección de opinión en Euzkadi y abandona la publicación de poemas. Ello hará imposible datar otros, al menos, dos estilos (8), que pueden encontrarse en el libro:

a) el modernista; tanto de corte conceptual como en "Gexo nago" o "Gaste gexua", como el de corte sensible, mostrado en "Itauna" o "Erantzuna", aún cuando pueda pensarse que pueden adscribirse por extensión y coincidencia en nivel conceptual, al momento en que se escribe "Gaueko irrintzia".

b) El de influencia de autores barrocos: "Ludi ameskorra", por ejemplo.

Resumiento, si bien Lauaxeta complementa en un mismo momento diversos estilos poéticos, podemos crear un esquema de evolución de diversas corrientes presentes en su primer libro:

a) Poesía religiosa

b) Poesía pietista

c) Poesía romántica

d) Poesía heineana

e) Poesía simbolista-impresionista

f) Poesía intelectual

2.- NIVEL METRICO Y FONICO

En un análisis semiológico, el aspecto formal de la lengua ocupa el primer lugar de la atención del estudioso. Este nivel que Todorov llama (9) "aspecto verbal", es decir, "las frases concretas", ha pasado a designarse como nivel sintáctico por Maria del Carmen Bobes, en una obra de análisis semiológico aplicado a la lírica:

> "Son objeto de una sintaxis del texto todas las relaciones signo-signo: distribución en el descurso, forma, función y relación de las unidades sucesivas: frase nominal, oraciones, poema, obra. Además y como rasgo específico del uso literario, el análisis sintáctico comprende todo lo relativo a la distribución de las unidades fónicas como tales: ritmo, rima, paralelismo, recurrencias de todo tipo que en el lenguaje funcional no resultan pertinentes mientras que en el literario pretenden una comunicación simultánea y paralela a la que se consigue mediante los valores semánticos".(10)

En este primer nivel de análisis no pretendemos la descripción "lingüística" del ideolecto del autor por sí misma, sino que intentando acercarnos a los valores estilísticos y literarios de la obra atenderemos a aquellos fenómenos más relevantes desde este punto de vista. Ciertamente en este primer lugar hablaremos de la métrica y de

aquellos fenómenos fonéticos de relevancia específica en el campo de la estilística fónica.

Sin embargo, surge en el análisis de la obra de Lauaxeta, una especial relevancia del fenómeno paralelístico. El Paralelismo, junto con la Ironía, estructura algunos de los poemas incluidos en Bide Barrijak, por lo que su función no entra únicamente en el terreno de lo fónico, sino que como agente de la organización mental del poema, la función pertenece de lleno al campo semántico. En este caso, al no poder analizarse sólo como un problema fónico, hemos optado por adecuar el sistema metodológico propuesto por Bobes Naves, siguiendo algunas de las pautas que ella misma proporciona:

> "Hemos dividido nuestro análisis en Sintáctica, Semántica y Pragmática. Podíamos haber seguido otro orden, incluso otro esquema... Cualquier esquema, mientras no sea contradictorio en sí mismo puede ser válido como sistema de análisis si se aplica con coherencia y consecuentemente, (sic) y si la obra responde a él". (11)

En este sentido, preferimos ese primer nivel en tres estudios: el primero, tratará de los aspectos más formales de este nivel sintáctico: métrica; el segundo, estudiará los componentes estilísticos que superan los límites formales, para adentrarse en la semántica y el tercero, aspectos de morfo-sintáctica.

2.1. La métrica

Como a partir de las investigaciones de P. Altuna es bien conocido, la práctica de la métrica en los poetas de la pre-guerra parte de la teoría explicitada por Sabino Arana. Ya Ibon Sarasola lo había planteado:

"Ikerketei jarraituz, ohartu ginen lege horiek ez zirela Lizardiren poemagintzaren ezaugarri pertsonal bat, baizik eta, hain zuzen, olerkarien taldea talde bezala definitzeko erabil zitekeen tasunik eroso eta objetiboena: Loramendi, adibidez, olerkarien taldeari lotzen zaioenean aldatzen da sistemaz.

Olerkariek ezartzen duten sistema honi buruz azpimarkatu behar da Sabino Aranak bere Lecciones de Ortografía del euskera bizkaino-ko "La fonética en el metro del verso" proposatzen duena dela, eta haren lehen erabilerak, Jauregi eta Orixen eskuz, 1918an gertatzen direla". (12)

Esas reglas volvieron a reeditarse en la revista Euzkerea, lo que probaría la actualidad, en tiempos de Lauaxeta, de las normas dictadas por Sabino Arana.

Estas reglas son simples. Pueden resumirse así, como la hace P. Altuna:

"Para Arana Goiri "la unidad del metro euskérico es siempre la sílaba", por lo que " el verso euskérico se mide por el número de sílabas de que consta". Pero es menester tener en cuenta la posibilidad de emisión de dos sílabas contiguas como una sóla. A juicio suyo, esta sinalefa: "tiene el carácter de forzosa, esto es de obligar al versificador a tenerla en cuenta en todos los casos".

Según él, únicamente en dos casos se efectúa la sinalefa y por tanto conforme a lo dicho, en ellos es obligatorio no siendo ni siquiera lícita en los demás. Estos casos son:

1.- Cuando una palabra termina en la misma vocal con que empieza la siguiente, sean o bien simples ambas vocales o bien una cualquiera de las dos pertenecientes a un diptongo.

2.- Cuando la vocal simple con que termina una palabra es capaz de constituir en vasco un diptongo con la vocal inicial de la segunda palabra". (13)

De forma que, citando a Mitxelena, el valor de las reglas de S. Arana reside en su mismo carácter obligatorio:

> "Arana Goiri... habría prescrito "nola neur tu behar liratekeen orain" ("la manera como deberían medirse en la actualidad")". (14)

Todas ellas, sin embargo, no van a ser cumplidas por Lauaxeta, quien, al menos en Bide Barrijak considera la sinalefa como optativa, lo que convierte en razonable la queja pronunciada por Lizardi:

> "En la medida del verso hay de cuando en cuando transgresiones de la ley de ditpongos que hemos dado ya todos en seguir. Me refiero a la formulada por Sabino de Arana y Goiri, que a mi juicio debe ser obligatorio rigurosamente". (15)

Según una reciente estadística que computa por un lado todos los casos de encuentro de vocales, tanto si deben o no hacer sinalefa, y, por otro, los casos efectivos en que Lauaxeta los cumple, demuestra unos índices bajísimos de cumplimiento de la ley, aún cuando ésta era obligatoria.

Posición de vocales	Nº de encuentros	Nº de sinalefas
a + a	30	7
a + i	31	2
a + u	10	2
e + e	26	0
e + i	14	1
e + u	4	1
i + i	8	1
o + i	26	2
o + o	16	0
o + u	8	2
o + u	2	0
u + i	3	1

Fuente: Lide Arana (16)

Lo que da un índice de cumplimiento de un 10% de la ley, cuando éste debía ser, en teoría, de un 100%. La transgresión resulta, por tanto, evidente; debe constatarse el incumplimiento incluso en sinalefas en posición de encuentros de vocal final.

Pero la transgresión no se realiza únicamente al no cumplir la ley cuando había que cumplirla, sino cumpliendola cuando no debía cumplirse.

Sabino Arana señala dos reglas. La segunda indica claramente que para realizarse la sinalefa, las dos vocales deben formar un diptongo. Pero indica a su vez cuáles son los vicios más usuales uno de los cuales consiste en realizar sinalefa con dos vocales que no forman diptongo. Y Lauaxeta lo realiza. La estadística antes citada señala los siguientes casos:

Vocales	Nº de encuentros	Nº de sinalefas
a + e	53	1
i + e	21	1

Si bien en este caso el índice de desviación es mucho menor (cerca de un 1%), la relevancia del dato no puede olvidarse, porque unida a la primera transgresión, podemos llegar a una única conclusión. Lauaxeta no sigue las reglas métricas de S. Arana, rasgo de estilo constatado ya por Lizardi. A su vez, parece inclinarse por las reglas métricas castellanas y tradicionales vascas, más flexibles ante la obligatoriedad de la sinalefa.

2.2. Las estrofas.

Al comenzar este punto, señalaremos, para mayor claridad, desde el principio la hipótesis de trabajo. La hipótesis puede aparecer de la siguiente forma: Los moldes estróficos de Lauaxeta se encuentran entre la tradición y la renovación, entre los metros tradicionales vascos (zortziko txikia), y las estrofas simbolistas, de forma que el sistema estrófico utilizado en Bide Barrijak es un sistema experimental que juega con las tres variables posibles en una estrofa: número de sílabas, número de versos, forma de rima; así si se parte de formas tradicionales en el metro, Lauaxeta esperimentará la renovación en las rimas; si por el contrario el metro es renovador, se buscará un equilibrio mediante la unidad de rima, por ejemplo, acudiendo al sistema de pareados.

2a) Sistemas estróficos tradicionales.

Los poemas que basan sus estrofas en variantes de sistemas estróficos tradicionales, es decir, zortziko nagusia o zortziko txikia, llegan a 20, es decir, casi el 50% del total de los poemas incluidos en el libro.

La estrofa "zortziko nagusia" aparece en dos versiones: estrofas de 6 versos (o 3 "puntos") lo cual no es corriente en la lírica tradicional (ej. "Señai abestu"); o de 4 versos, siguiendo por tanto el sistema de Koplak, abundante en la tradición vizcaína desde el siglo XVIII. ("Mao gorrija", "Ituna","Mosuba", "Biotzean", "Abestija").

"Señai Abestu" (BB,78-83) mantiene la rima habitual en un zortziko nagusia resultando: 10x, 8A, 10x, 8A, 10x, 8A. Los versos de 10 sílabas mantienen la estructura 5 + 5 con cesura. (17)

Los cinco poemas citados en segundo lugar utilizan, como dijimos, la estructura de koplak, es decir, estrofas de 4 versos y no plantean ningún tipo de problemas, al seguir las reglas tradicionales en el resto de los puntos. Debemos exceptuar "Abestija" (BB,86) donde se utilizan estrofas de 8 versos alternando con una kopla.

El zortziko txikia es la estrofa más utilizada en el libro ya sea en su forma tradicional de escritura en el Sur del País, es decir, escrito como dos veros de 7 y 6 sílabas, o en forma de un verso de 13 sílabas.

En la primera forma aparece sólo en dos poemas: "Txakurtxuba" (BB,50) y "Miren'i otoya" (BB,110).

Como verso de 13 sílabas su frecuencia es mayor, lo cual prueba la conciencia experimental de Lauaxeta.Nuestro poeta en este caso está pensando en versos de arte mayor, con una subestructura de zortziko txikia. El carácter experimental queda reforzado al examinar los tipos de rima, puesto que la experimentación en este campo ofrece mayor variedad.

En "Arotzak" (BB,12), Lauaxeta utiliza una estrofa utiliza una estrofa de 6 versos, con una rima: 13A, 13B, 13B, 13A, 13C, 13C`. La rima en los cuatro primeros versos no es fija: el esquema A,B,A,B, alterna con el ya analizado. El estribillo en pareado se intercala entre las cuatro estrofas de que consta el poema.

En "Erantzuna" (BB,18) la estrofa contiene 3 versos monorrimos.

En "Miren Neskutxaren Baselexa" (BB,20) opta

por la estructura de cuarteta (A,B,A,B) también observable en "Maitale Kutuna" (BB,42).

El poema "Jaunagan atsedena" (BB,98), "Goxaldeko edurra", (BB,122), "Goguaren Eresija" (BB,58) observa una estructura de rima organizada en pareados, así como "Jaungoikotija" (BB,66), "Mendijetara" (BB,90), "Bere illobijan" (BB,94), poema en el que sin embargo se alternan los versos de 13 sílabas con los de 7 sílabas y "Ezilkortasuna" (BB, 126) donde sin embargo el verso se escribe a veces encabalgado desde la cesura.

2b) Estrofas no tradicionales regulares.

La tendencia a la métrica modernista en el autor de Bide Barrijak queda patente en esta sección.

Lauaxeta en sus dos libros ha incluido un par de sonetos, ninguno de los cuales resulta el normal de 11 sílabas. En Bide Barrijak, "Ludi ameskorra" (BB,56) posee versos de 13 sílabas y "Ezkontza eguna" (BB,54) de 15 sílabas, versos de número impar característica del simbolismo.

Estrofas de versos de 10 sílabas se encuentran en "Jadetsi ezina" (BB,26) o "Siaskakua" (BB,112). En ambos Lauaxeta ofrece cuartetos de 10 sílabas, rimando de dos en dos, con un estribillo también pareado.

Podemos encontrar versos de 12 sílabas en "Gexorik nago" (BB,2), "Itauna" (BB,16), "Iluntzeko ixarra" (BB,36), "Liparra" (BB,76) e "Itzarrik" (BB,132) constituyendo así un grupo bastante numeroso dentro de esta obra, si bien la uniformidad métrica se ve variada por el tipo de rima (pareados en algunos casos, o rimas de cuarteto "Itauna" por ejemplo) o por la extensión de las estrofas.

Así, por ejemplo en "Gexorik nago" podemos encontrar estrofas irregulares compuestas por 2, 4, 6, 8 y 13 versos.

Los versos que utilizan mayor número de sílabas han sido reservados por nuestro autor a poemas donde pueden percibirse concepciones filosóficas. Así, "Itxasora" (BB,136) utiliza pareados de 14 sílabas; versos de 15 sílabas se observan en "Gabeko irrintzija" (BB,38) con rima A,B,A,B, ; por su parte "Gaste gexua" (BB,32) utiliza pareados de 16 sílabas.

2c) Estrofas irregulares.

Posiblemente buscando una mayor musicalidad,cambios de ritmo, que de otra forma parece no conseguir, Lauaxeta utiliza estrofas que combinan dos medidas en sus versos:

- Estrofas de 4 y 8 versos: "Artxanda ganian" utiliza una combinación de metros de 12 y 6 sílabas, con un esquema: 12x, 6A, 12x, 6A, que nos recuerda por su estructura de rima a una variante del zortziko nagusia: 18 sílabas, pero con una medida diferente.

- Estrofas de 3 versos: "Lied" (BB,62) que combina versos de 7 y 13 sílabas, creándose una estructura estrófica de 7A, 13x, 13A. En "Iturri negarra" (BB,40) la estrofa de 3 versos se organiza de esta forma: 8x, 8A, 12A; resultando una variante la utilizada en "Lili-negarra" (BB,72): 8A, 8A, 15x.

Cercano también a los modelos tradicionales se encuentra "Gurutze aldera" (BB,10) donde se han utilizado versos de 10 y 8 sílabas, pero rompiendo el metro tradicional en el segundo verso, resultando el esquema siguiente: 10x, 10A, 10x, 8A. Una variante se halla en "Betikorra" (BB,84) donde, si bien la estrofa resulta de 8 versos por unión de cuartetas, se combinan versos de 10 y 7 sílabas en la siguiente forma: 10x, 7A, 10x, 10A.

Más alejados de modelos tradicionales se encuentran "Neguko gaba" (BB,6) con este esquema estrófico: 12A, 12A, 9B, 9B; y "Zaurija" (BB,108) donde se alternan estrofas regulares de 13 sílabas e irregulares de 13 y 7 sílabas: 13A, 13A, 7B, 7B.

Estrofas de 6 versos. Por último "Artzain ona" (BB,104) se acerca al villancico al utilizar un esquema: 7A, 5A, 7B, 7C, 5C, 7B.

2d) Conclusiones

La primera conclusión que estos datos permiten desarrollar ha sido ya enunciada a través del texto: Lauaxeta se encuentra en un proceso de renovación de las estructuras estróficas vascas. Sus modelos son los simbolistas franceses de los que toma la estructura de la rima.La base, el punto de partida, se sitúa en la métrica tradicional vasca. De ella se sirve para crear nuevos modelos que vayan paralelos a su intención de una poesía sensible.

Añadamos, sin embargo, que el esfuerzo renovador de la métrica, en busca de una musicalidad, no se ve correspondido en otras áreas métricas. La falta de encabalgamiento, por ejemplo, es un dato a tener en cuenta a la hora de juzgar la flexibilidad de esta poesía. Tampoco

ha ayudado en esa misión la opción hecha por el zortziko txikia. Esta estrofa no presenta excesivas dificultades en euskara, puede considerarse una estrofa fácil y topificada, que por otro lado, lleva consigo un tipo de ritmo poco dúctil, y reiterativo.

Finalmente parece existir en líneas generales un cierto paralelismo entre estrofa y tema tratado por la composición.

a) Los versos regulares en cuanto a número de sílabas y versos largos se utilizan en poemas de tema filosófico o intelectual.

b) Los versos que coordinan versos de distinta medida son propios de temas modernistas, o de poemas de las "cosas pequeñas" donde el tono de fineza se hace clave.

c) El zortziko txikia adquiere también este último carácter, pero dada su alta frecuencia, resulta un metro utilizado en contextos diversos. Aparece unido también al tono modernista.

2.3. Rima.

3a) Una precisión teórica.

Los sistemas poéticos vasco y español parecen divergir en este punto. La palabra puntu, que puede traducirse por rima, no expresa dentro del sistema semántico el mismo objeto.

J.Cohen define rima como: "La rima no es simple repetición de sonidos, sino repetición de sonidos terminales" (18). El concepto "puntu" engloba a esa "repetición de sonidos terminales", añadiendo fenómenos aliterativos, (normalmente sólo vocálicos), en el resto del verso, que no suponen una repetición de sonidos iguales aunque sí parecidos. El puntu es, por tanto, un elemento más flexible y más amplio que el de rima que podemos definir con la fórmula:

puntu= rima + posibles aliteraciones.

Así lo ha expresado J.M. Lekuona recientemente:

> "Izenburuan "puntuak" hitza darabilgu, eta barruan "errima" hitza ere sartzen dugu... errimak... azken letraz /-ez egindako hoskidetza berdina emango luke aditzera...; puntuak ... errimarena baino luzeagoko hoskidetza ere lekarkiguke, bai hoskidetza magikoa deritzana, bai aliterazioz ematen zaiguna". (19)

Pero esto que sirve para la lírica tradicional en el País Vasco (Bilintx, por ejemplo), no casa con la poesía de Lauaxeta. Como concluimos al hablar de las sinalefas, el poeta va a verse muy influenciado por la métrica castellana. Aquí sucede lo mismo: Lauaxeta calcando este sistema poético utiliza "rimas".

3b) Las rimas que Lauaxeta utiliza en Bide Barrijak pueden definirse sin excesiva dificultad. Tienden hacia la rima consonante (son escasas las rimas que se realizan con una sola vocal), son categoriales (el índice de no categorialidad es mínimo); también son, técnicamente pobres y reiterativas.

J.M. Lekuona distingue seis modelos de rimas (19 bis):

a) La realizada mediante idénticos morfemas y sufijos.

b) La que contiene sólo la última vocal o consonante de la última sílaba.

c) Rima de la última sílaba completa.

d) Rima desde la vocal de la anteúltima sílaba.

e) Rima de la anteúltima sílaba completa.

f) Rima de lexemas completos.

Las utilizadas por Lauaxeta en Bide Barrijak pueden considerarse incluidas entre las cuatro primeras. Muchos poemas utilizan sólo los morfemas y sufijos para realizar la rima y ésta casi nunca sobrepasa la segunda sílaba. Evidentemente, la primera forma de la rima es usual y fácil en euskara por tratarse de una lengua aglutinante: A veces esas rimas son muy flojas, por ejemplo la rima nago/dago en "Gurutze aldera" (BB,10), o la de samurkiro/ /leunkiro en "Liparra" (BB,76).

Al apoyarse sobre los sufijos para realizar las rimas, Lauaxeta se ve obligado a utilizar rimas categoriales. Es decir, lexemas pertenecientes a una misma categoría gramatical. Hemos observado pocos índices de rima no categorial. Las más comunes son homofonías que agrupan a un sustantivo y un adjetivo, realizándose la homofonía mediante la presencia de un morfema aglutinado a un sistema nominal; por ejemplo aspijan/ludijan (BB,32), o sustantivo + verbo: ortzira + dira, aunque puede realizar también adjetivo+verbo: laztanak + dauzanak (BB,32) a pesar de que en este último ejemplo puede observarse la presencia del

sufijo de relativo en el verbo, lo que lo convierte en una oración adjetiva.

En todos los ejemplos puede advertirse la presencia de sufijos en alguno de los lexemas homofónicos. Esto refuerza la opinión de la poca habilidad poética en el primer Lauaxeta.

La gramaticalidad, por basarse en un mismo sufijo, lleva a las llamadas "homofonías significantes" (20). Es decir, porta un sentido, significación, que al operar sobre dos lexemas próximos, puede llevar a la reiteración (y no podemos olvidar en este punto que las rimas preferidas por Lauaxeta son los pareados y los cuartetos que a su vez construyen en la rima interior un pareado).

La reiteración en los significados de los lexemas homofónicos, pertenecientes a la rima es la última de las características de esta poesía.

2.4. Procedimientos fónicos.

Para cualquier autor que pretenda seguir las líneas simbolistas el concepto de música se convierte en fundamental. Como es bien sabido existen tres concepciones sobre la música de los simbolistas, (21). Baudelaire propugna la elección de las palabras como eje sobre el que debe situarse la musicalidad. El sistema verleniano se basa en la aliteración. La concepción mallarmeniana es la más compleja. Busca la identificación poesía-sinfonía, de manera que los cambios de tono, los espacios en blanco representando los silencios, la repetición son los procedimientos para la creación de una evocación.

Lauaxeta parece en Bide Barrijak no haber madurado aún su concepción de la música.La utilización del zortziko txikia le ha llevado a un ritmo reiterativo y poco variado.

Lide Arana afirma la falta de aliteraciones significativas. Nosotros pensamos que si bien pueden observarse aliteraciones de los dos tipos: significativas (aquéllas en que la aliteración simboliza un concepto,una impresión, se acerca a la onomatopeya, en suma) o no significativa, por ejemplo en

"Mungijako ibai ederra
len gardena, oin ugerra" (BB,72)

se ha buscado la significación. Sin embargo, la frecuencia de tales aliteraciones es baja en todo el libro.

Si las concepciones baudelairianas o verlenianas de la música faltan en este libro, poco más podemos añadir de la mallarmeniana a pesar de que Lauaxeta ha creado mediante el paralelismo un tipo de musicalidad. Pero eso no basta. Evidentemente, Bide Barrijak, ofrece en este punto un ritmo plano, no suficientemente contrastado. Y además es que la musicalidad de nuestro autor aparece aún sin conformarse. En este libro es poco armónico, poco regular, un tanto disónica, aún cuando pueda encontrarse cierta fuerza más adecuada para los poemas intelectuales, que para los pequeños poemas.

Y es que, como hemos señalado, el zortziko txikia ha ido redondeando el ritmo que termina siendo mayoritario en el texto.

Todo esto nos lleva al planteamiento de algo que

antes quedó esbozado: la ausencia de encabalgamiento, que de alguna manera equilibra la renovación de la métrica.

Mostremos en primer lugar la tradicionalidad de la ausencia de encabalgamiento. Ella es una de las reglas de la estrofa tradicional: del zortziko. Alguien puede aportar que en los zortzikos existe encabalgamiento entre versos impares y pares, entre el primero y segundo; por ejemplo en el conocido bertso de Xenpelar:

"Pasaiako erritik
dator notiziya"

Pero no debe olvidarse que esas dos líneas son en realidad un solo verso, 7/6 con censura, tal como lo muestra la costumbre de escribirlos en el Norte; por lo que debemos considerar a esos "dos" versos una representación en superficie de un único verso en "estructura profunda", de manera que para constatar de verdad un encabalgamiento, éste debe realizarse entre el verso que lleva la rima y el siguiente; es decir, entre un verso par y el impar, fenómeno que no se produce en la lírica tradicional. De hecho, la existencia de encabalgamiento en un poeta expresa por sí sólo su cultismo: cfr. Oihenart, Mogel .

J. Cohen (22) señala distintos tipos de encabalgamiento.

En Bide Barrijak, como hemos indicado, no existe un alto índice de frecuencia en los encabalgamientos. El verso respeta la unidad sintáctica de la frase produciéndose, normalmente, el procedimiento que Cohen describe como clásico:

> "Los clásicos lo revisten al menos de un grado relativamente débil de cohesión sintáctica... o bien separa dos oraciones distintas, ya coordinadas... ya subordinadas... o bien separa grupos sintácticos distintos, por ejemplo la circunstancia y el resto de la oración" (23).

Este procedimiento de encabalgamiento débil, muy débil, puede encontrarse aún. Por ejemplo siguiendo el tercer modelo:

> "Zelai-orlegiko gentz-ziar emaro
> odeixka zurijan itzala digaro" (BB,76)

donde puede comprobarse la división circunstancia/resto oración.

Pero este fenómeno por su debilidad, no es pertinente. Sin embargo, en Bide Barrijak se da con cierta frecuencia el encabalgamiento en un mismo verso:

> "Goi atiak jo dodaz;
> dana dagir ixil" (BB,128)

que si bien topográficamente resalta un encabalgamiento, gramaticalmente se han respetado las dos oraciones.

Sólo hemos encontrado un par de encabalgamientos fuertes. Ambos se encuentran en "Gabeko irrintzija" (BB,38)

1) "... Lora legunak
ameslari, goi gora digorte usain-goxua"

2) "... Baso-ziar emaro
menditik yatort leunkiro abots baten intzira".

Su incidencía es prácticamente nula. Por ello, podemos señalar que la ausencia de encabalgamiento equilibra la experimentación métrica y, lo que es más importante, la intensificación oración/verso crea un ritmo no flexible, clásico en todo el libro.

3.- NIVEL MORFO-SINTACTICO.

El análisis de los procedimientos morfosintácticos de un autor pertenece a un doble campo: al lingüístico por tratarse, como en este caso, de la descripción del ideolecto del autor, en niveles muy precisos de morfología, y al literario puesto que ciertos estudios sintácticos pueden llevarnos a definir algunos de los caracteres que aparecen en el autor. No hace falta insistir que profundizamos más en el segundo campo.

3.1. Morfología nominal

En el campo nominal, posiblemente son las evoluciones vocálicas, surgidas por encuentro de vocales, el fenómeno que más llama la atención.

Dos son, en principio, los fenómenos vocálicos:

a) palatización de vocal anterior cerrada /i/

b) cierre de un punto en encuentro de vocales.

El primer fenómeno se produce en dos contextos.

En contexto consonántico, cuando la vocal anterior cerrada /i/ precede a una consonante que puede palati

zarse en euskara, tal palatización se produce con las sibilantes simples (/s/, /z/), cuando la consonante es intervocálica y se produce con libertad ante lateral /l/.

Ejemplos del primer caso:

baizen > "baxen" (BB,42) isuri>"dixuri" (BB,42)

ez dakizu > "eztakixu" (BB,76)

En el segundo caso pueden encontrarse ejemplos palatizados:

illuna (BB,48) illobija (BB,62)

como no palatizados

iluna (BB,42) ilargi (BB,48)

Con nasales se produce también palatización

urdiña (BB,74)

zikiña (BB,74)

En contexto vocálico, es decir, cuando a la vocal anterior cerrada /i/ que cierra sílaba le sigue una vocal: /a/, /e/, /o/, la vocal se palataliza en una perpalatal fricativa sonora, que Lauaxeta representa con el grafema "j".

i + o>ijo "bijotz" (BB,48)

i + a>ija "gurija" (BB,54)

En posición inicial se palataliza como africada sonora:

Yagotzuzan (BB,102)

y también cuando es intervocálica en sílaba central:

leyean (BB,60)

zoyazan (BB,54)

geyegi (BB,56)

zelayetan (BB,76)

ayer (BB,62)

2) Cuando las vocales intermedias /e/, /o/, entran en contacto con una vocal muy abierta /a/ en hiato, (el contexto más normal, se produce al final del lexema, puesto que /a/ es el morfema de artículo determinado), dichas vocales cierran un punto su articulación. Por ello:

/ea/ > ia /ao/ > au
/oa/ > ua

Los ejemplos son múltiples en todos los casos:

geurea > "geuria" (BB,76) pero "ertzean" (BB,88)

joaz > "juaz" (BB,56)

ez dago ez dago > "eztau" (BB,84)

Pero para el cierre del punto de articulación, la /a/ debe encontrarse en sílaba libre, no trabada. En este caso, no se produce cierre:

"bidean"

"zirean"

3) El tercer fenómeno vocálico en hiato consiste en la consonantización de /u/ al producirse hiato con /a/. Como es sabido, el punto de articulación de la vocal posterior cerrada /u/ es un poco más cerrada que en castellano. Por lo que al entrar en contacto con /a/ se produce una pronunciación dudosa, que puede realizarse como diptongo:

gaua naute

o como consonante:

gaba nabe

Pero esto con el habla general no se produce más que en unos pocos casos, excepto en algunas zonas de Bizkaia (parte de Derio) donde el fenómeno se generaliza a otros casos (ardabak, < ardaoa). Lo que hace ciertamente especial el cado de Lauaxeta, es que expande el fenómeno hasta hacerlo regla general siguiendo en este punto a autores vizcaínos del S. XIX.

Los ejemplos pueden aportarse sin problemas:

aldenduaz / "aldendubaz" (BB,56)
mosua / "mosuba" (BB,60)
dirdirtsua / "dirdirtsuba" (BB,62)

El valor estilístico de tales fenómenos no puede tomarse en cuenta. Ni siquiera el de la palatalización, pues al tratarse de fenómenos de "norma", al integrarse en la grámática del autor, quedan fuera del campo de estudio.

3.2. Morfología verbal.Verbos simples.

Un carácter básico de la lengua de Bide Barrijak se sustenta sobre la utilización de verbos simples. Como se sabe, la lengua vasca ha ido perdiendo el uso de verbos simples y sustituyéndolo por una construcción "participio + verbo auxiliar".

Lauaxeta, en cambio, utiliza con profusión tal tipo de verbos. Lo que implica no sólo un rasgo de lengua, sino una clara desviación de la "norma", lo cual lleva a su análisis desde el plano estilístico.

Según Lide Arana, Lauaxeta utiliza 60 verbos conjugados en su primer libro, lo que significa una alta frecuencia. Los verbos utilizados son los siguientes:

a) Verbos conjugados normalmente:
izan, ukan, eduki, joan, etorri, ekarri, eraman, ibili, erabili, egon, jakin, jario, jardun, egin, ikusi, etzan, irudi.

b) Verbos conjugados desviados de la norma:
agertu, abestu, argitu, apurtu, aurkitu, eragin, ezagutu, esan, elkartu, entzun, edan, eman, ernetu, esitu, eskatu, artu, il, ixuri, itxaro, igaro, itzuli, iraun, ipini, igo, igarri, idatzi, itaundu, opa, urten, uste izan, utzi, ulertu.

La explicación del fenómeno debe basarse en una hipótesis doble: una lingüística y otra literaria.

La lingüística situaría el fenómeno dentro del contexto de las reglas impuestas por el purismo a la len-

gua vasca. El purismo nace desde la ideología nacionalista, que busca en la "esencia" de la propia lengua rasgos distintivos, frente a otros fenómenos lingüísticos como el del préstamo, por ejemplo. La búsqueda de la "esencialidad" comporta el favorecimiento de hechos lingüísticos posibles en teoría y el facilitamiento de introducción de arcaísmos.

Los verbos simples eran más frecuentes en épocas menos modernas de la lengua vasca y fueron puestos de moda por el purismo. Sabemos ya lo cercano que Lauaxeta se sentía a los planteamientos lingüísticos de Sabino Arana (24). Por ello, una visión ideológica de la aparición del fenómeno podría explicar la frecuencia del uso del verbo simple.

Pero ésto sólo explica el origen de una actitud frente a un rasgo de estilo que también existe.

Hemos citado ya el carácter arcaísta -extraño- que tiene tal uso. Pero, por otra parte, a nosotros nos parece que el verbo simple posee, en teoría, dos ventajas:

1) Menos número de sílabas, por lo que para la poesía medida que Lauaxeta quiere llevar a la práctica, resulta beneficioso.

2) Posibilidad de prescindir de la repetición del verbo auxiliar.

Son dos características que apoyan una teoría estilística de Lauaxeta, su filosofía de la poesía. Lauaxeta piensa que la poesía es "otra cosa", otro lenguaje. El uso del verbo simple ayuda a la creación de esa otra realidad lingüística.

Y, por otra parte, como vemos, facilita una expresión sincopada, reducida. En la práctica, este fenómeno aleja el texto de la comprensión del lector, la dificultad. Pero, el carácter elíptico que este uso podía ayudar a crear, no se ha llevado a la práctica ya que es de las pocas elipsis producidas en este libro, por lo que su efectividad, al ser poco acompañada de otros fenómenos se ve mermada.

3.3. Sintaxis.

Hay dos fenómenos sintácticos que merecen señalarse: la unidad oración/verso; la frecuencia de oraciones principales, y, en último lugar, la sintaxis del sintagma nominal.

El primero de los puntos ha sido enunciado al hablar de los encabalgamientos, pero debemos referirnos nuevamente a él porque la voluntad de mantener la unidad oración/verso, supone la voluntad de primar la métrica sobre la sintaxis.

Pero no sólo la métrica "organiza" la sintaxis, sino que al organizarla en períodos idénticos: una frase = = un verso, o una oración subordinada un verso, la principal en la siguiente constituye períodos rítmicos de igual extensión. Es decir, se construye una forma "clásica" de hacer poesía uniforme, y que ofrece pocas sorpresas rítmicas.

La coordinación y la yuxtaposición son los procedimientos básicos de engarce de oraciones en Bide Barrijak.

Tomemos por ejemplo la primera estrofa de "Maitale Kutuna"

"Inoiz ikusi bako maitale kutuna
neure opa samurrok laztanduten dabe.
Begi gelgarriz dargist bijotzeko iluna,
eta bere larrosak usainduten nabe".

El análisis sintáctico muestra 3 oraciones principales: Las dos primeras yuxtapuestas, y las dos últimas coordinadas por medio de /eta/. Existe un verbo más pero en forma nominal, adjetivizado.

Tomemos otro poema. En "Gabeko irrintzija" (BB,38) la primera estrofa se compone de 4 oraciones principales yuxtapuestas:

"Gau argitsuban bakarrik nago leyo idigijan;
ibai garbijan ixilik dabil iretargija.
Izpi-zurbillak dizdiz dagije baso erdijan.
Ilargi orrek eztau itxartu artzain zolija".

La segunda estrofa se compone de una oración para los dos primeros versos (Circunstancial + Sujeto / Sintagma verbal + Objeto Directo) y dos oraciones principales con encabalgamiento en los siguientes.

En la tercera estrofa 4 oraciones para 4 versos. Una oración principal yuxtapuesta en cada verso.

En la cuarta estrofa, segundo verso, podemos encontrar una oración causal, dependiente de una oración principal que aparece en el mismo verso. El resto de la estrofa se ocupa por una exclamación, un vocativo del que depende una oración adjetiva, en el primer verso y dos oracio-

nes principales más en los versos 3 y 4.

La quinta estrofa posee una estructura yuxtapuesta. Cuatro oraciones principales, una por verso.

En la sexta estrofa nuevamente encontraremos oraciones principales. Dos en los dos primeros versos y una coordinada por "baña" que ocupa la segunda mitad de la estrofa.

En el poema, pues, podemos encontrar 25 oraciones (más un vocativo sin verbo) de las que sólamente 2 son subordinadas, una causal y otra adjetiva, dependiente de un vocativo nominal. Dos oraciones ocupan dos versos, cada una (segunda estrofa, versos 1 y 2; y sexta estrofa, 3 y 4).

Esto tiene una clara significación. Si tenemos en cuenta la gran cantidad de oraciones principales, la ausencia, o mejor, la baja frecuencia de oraciones subordinadas (Lide Arana remarca en su estudio estadístico la presencia de oraciones temporales y adjetivas), que muchas oraciones subordinadas se hacen mediante formas nominales (participios, gerundios) y si además pensamos que las oraciones adjetivas pueden reducirse a elementos nominales, podremos concebir la importancia de la yuxtaposición como funcionamiento representativo en el texto de Bide Barrijak.

Pero su importancia deriva de dos factores:

a) La casi permanente ausencia de oraciones subordinadas circunstanciales no permite ninguna variación, ninguna matización con respecto a lo que se expresa.

b) La expresión mediante simples oraciones principales hace que la expresión resulte dura, poco flexible, fundamentalmente enunciativa, donde todo lo dice el autor y prácticamente nada se deja a la imaginación y sugerencia del lector. Aquello que se afirma por medio de oraciones simples yuxtapuestas, pertenece al campo de la experiencia del autor, a lo "Denotativo", a la descripción de su mundo; se expresa rotundamente y no puede ser opinado; puede aceptarse o no. Leamos como ejemplo este par de versos en el texto:

"Bijotz orotan bardiñak dozak maitasun nayak;
abesti orok yagertek geure keska bardiña"(BB,38)

Las dos afirmaciones le son impuestas al lector, no sugeridas. Puede, como dijimos, aceptarlas. Pero la rotundidad de la frase hace que pertenezcan a la experiencia del autor, no a la del lector. En esos versos existen afirmaciones del autor, no imágenes contrastables.

Pero es que este tipo de expresión tiene un segundo problema. Al plantearse cada afirmación como oración principal, como concepto clave, el poema queda desguarnecido no sólo de la matización, sino de la gradación de interés.

Todo se toma por significativo. Lo que resulta, a fin de cuentas, anticlimático. No existe gradación, al no existir matización. Por ello, como la falta de gradación no es posible, casi en ningún poema, el autor debe utilizar técnicas no excesivamente contrastadas: o debe generalizar artificialmente (recordemos los versos citados donde se afirma, curiosamente, que la necesidad de amor, un

sentimiento íntimo, es igual en todas las personas:"Bijotz crotan bardiñak dozak maitasun nayak", lo que al menos resulta paradójico), o el autor debe reducir la afirmación a un problema personal: al territorio del yo: "negar zotin ka iraungo bai-yok neure goguak".

Es decir, reducir la enunciación al terreno de la subjetividad, reducir la poética a una estética romántica, donde el poema describe el sentimiento del autor.

El ritmo producido por esta sintaxis debe unirse al que conocemos: una oración, un verso, para darnos cuenta de que en Bide Barrijak se produce un tipo de poesía monocorde.

No podemos negar, sin embargo, que este tipo de oración puede servir en aquellos momentos en que el poeta intenta una poesía intelectual, donde puede existir una mayor adecuación entre la "objetividad" de la oración principal y el tema del poema.

Por último podemos fijarnos en la sintaxis de los sintagmas nominales. En ellos podremos encontrar la misma denotación, afán descriptivo, el concepto en sí.

Lauaxeta ha basado la poesía de Bide Barrijak sobre el sustantivo. De manera que, si bien la estructura Sustantivo + Adjetivo no es extraña y se pueden, aunque raramente, encontrar las estructuras Sustantivo + Adjetivo + + Adjetivo la más usual resulta Sustantivo + determinante. Nos ha extrañado la relativa ausencia de modificadores indirectos. Es constatable que el adjetivo resulta con alta frecuencia atributivo.

Todo esto corrobora lo dicho en la sección de la

sintaxis oracional. Lauaxeta en Bide Barrijak muestra una poética rotunda, que acude directamente a lo conceptual ya por apoyarse en el sustantivo, ya por basarse en frases principales, lo que significa que se expresa en una poética de la afirmación, no de la matización.

4.- NIVEL SEMANTICO

En el segundo nivel de investigación semiológica, se encuentra la semántica. Para nosotros, ésta será una de las bases para acercarnos a la interpretación del texto que estudiamos.

Según define Todorov: "El aspecto semántico del relato es lo que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta" (25). Pero aquí debemos tener en cuenta que no existe "relato" a pesar de que en algunos pequeños poemas podemos encontrar alguna función. Por ello, quizás merezca la pena citar a M. C. Bobes en su concepción sobre la Semántica:

> "La Semántica estudia la significación de los signos, tanto en su situación independiente (semántica léxica), como en sus combinaciones (semántica contextual)... La semántica semiótica estudia las relaciones de los signos con sus denotata (objetos, conceptos, relaciones), pero en el sistema general de signos al que pertenezcan los estudiados... La semántica poética tiene otros intereses y otras posibilidades (al de esta semántica del lenguaje funciona). El lenguaje poético prescinde de los valores referenciales y ésta es, creo, su característica más general..."(26)

En el fondo se trata de explicar la relación signo-cosa, y terminar por la interpretación de la obra poética.

Como manifiesta J. M. Lasagabaster se trata de:

> "La dilucidación del sentido, la interpretación de las novelas... del universo novelesco ... Si el punto de partida metodológico ha sido la afirmación del carácter polisémico, simbólico, del texto literario por su propia naturaleza, es ahora cuando el crítico se enfrenta con la pluralidad semántica del texto". (27)

Nosotros vamos a proyectar el acercamiento hacia la interpretación del texto literario en tres apartados. En el primero estudiaremos la estilística del texto, es decir, aquellas modificaciones semánticas que resulten importantes. En el segundo explicaremos algunos de los campos semánticos que conforman los ejes significativos en este texto concreto: Bide Barrijak. Reservaremos un tercer apartado, en un capítulo aparte, para explicar aquellos símbolos claves en la poesía de Lauaxeta, es decir, las significaciones básicas de los dos libros considerados como un todo total, un mensaje re-interpretado como una unidad.

4.1. Nivel semántico. Estilística

4.1.1. Paralelismo y contrastes.

Hemos separado el paralelismo del nivel fonético por una doble razón: primero, nos parece que si bien los paralelismos en Bide Barrijak tienen carácter sintáctico, no se producen excesivas repeticiones lo cual descarta la posibilidad de homofonías que justifiquen su inclusión en el nivel fónico; y segundo, los paralelismos se organizan, preferentemente, en series de sustantivos, lo cual conlleva una innegable carga semántica.

Por esas dos razones hemos preferido situar en este nivel el estudio de los paralelismos, y es que éstos vienen a continuar el hilo de la explicación que manteníamos, además de tener una gran importancia en la estructuración de los poemas.

Según se desprendía del análisis tanto de las estructuras sintácticas de los poemas, como de la estructura del sintagma nominal, podemos concluir este punto con la afirmación de que a Bide Barrijak le falta tensión.

Los paralelismos vienen a confirmar esa importante conclusión, en cuanto que un paralelismo significa reiteración de un significado (no, en este caso, repetición), algo dicho otra vez de otra manera parecida. Por ello, este elemento técnico no produce tensión, por basarse en una reiteración de ideas. Lauaxeta, digámoslo llanamente, juega en este libro con la acumulación, y no con la oposición. Y en este punto podemos recordar su sistema de rima.

Aportemos como ejemplo uno de los poemas básicos en este punto: "Bijotzean" (BB,64)

"Lorategiko edur zurijan,
irarri zendun neure irudija,
Axia eldu ta egal otsez,
autsitu eban gustija".

La estrofa se resuelve mediante un esquema sintáctico que podemos enunciar así:

Circunstancial de lugar + Sintagma Verbal + Objeto Directo
Sujeto + Sintagma Verbal
Circunstancial + Sintagma Verbal + Objeto Directo.

Con pequeñas variantes el esquema se cumple en las siguientes dos estrofas. La última significa la ruptura con el esquema, el contraste, la oposición, en suma.

Tenemos, pues, un esquema repetido en 3 estrofas en las cuales sirve de oposición la cuarta y última. Este esquema de funcionamiento se ha utilizado con muchos de los poemas recogidos en el libro, en todos aquellos de carácter heineano donde la ironía aparece como instrumento.

Es decir, uno de los procedimientos básicos consistentes en oponer la última estrofa al resto del poema que está estructurado paralelísticamente.

Esta última oposición amortigua, pero no mitiga, la impresión de no progresión que se patentiza en la mayor extensión del poema.

Como último y único recurso queda la progresión semántica en las tres primeras estrofas.

Siguiendo el ejemplo propuesto:

Edur zurijan irarri irudija // axiak autsitu
orri ganian idatzi izena // eguzkiak igartu
are ganian marraztu gorputza// olatuak atzidu

podemos observar una pequeñísima intensificación en la seriación: irudi, izena, gorputza.

Tal como puede encontrarse en la serie de circunstanciales, otra seriación que construye una isotopía desde lo menos duradero a lo más duradero.

edurrian - orri - are

El problema se plantea no tanto en estas dos seriaciones concretas, sino en comprobar de qué manera constituye este tipo de paralelismo una estructura para la construcción de poemas en Bide Barrijak.

Tomemos por ejemplo "Betikorra" (BB,84) y en las tres estrofas del poema podemos encontrar esa seriación:

I) "Juale-otsak entzuten dozuz"

II) "Zerraldo baltza ikusi dozu"

III) "Obi utxija idoro dozu"

Los tres componentes del paralelismo avanzan hacia el último punto, explicitando el símbolo de la muerte, mediante los tres símbolos:

Juale---zerraldo---obi

y también aclarando el sentido de percepción del elemento macabro:

entzun---ikusi---idoro

No existe en este caso una cuarta estrofa que sirva de elemento de contraste conceptual.

Paralelismo y seriaciones de este sentido pueden encontrarse en otros dos poemas: "Itauna" (BB,16) y "Lied" (BB,62).

Con respecto al contraste, debemos tener en cuenta nuevamente el poema que nos sirve de ejemplo: "Bijotzean" (BB,64) en el que la última estrofa se opone mediante la contraposición negativo/afirmativo al resto del poema.

Pero en este punto conviene distinguir dos tipos de finales. Por una parte aquéllos que se oponen semánticamente mediante una oposición, como es el caso de "Itauna" o del que nos sirve de modelo "Bijotzean", y, por otro, aquellos poemas en que el último verso (o estrofa) restituye un significado que en el poema se ha ido comunicando como erróneo para el lector.

Los finales paradojales o irónicos, aquellos finales que oponen la acción del poema fundados sobre la oposición creer/poder, proyecto/realidad, esperanza/resultado son también muy importantes en el texto. Se trataría en suma de lo que C. Bousoño llama "La técnica del "engaño-desengaño":

> "Se trata de esto: el poeta... nos lleva como de la mano a través de una representación que a propósito nos hace interpretar equivocadamente, gracias a una o varias expresiones francamente engañosas. Sumergidos ya de lleno en el error, termina el poema con un verso que vuelve del revés, pero sólo alusivamente, sirviéndose de "signos de indicio" todas nuestras suposiciones sobre el significado de cuando se nos ha descrito".(28)

C. Bousoño explica no sólo el procedimiento, sino que lo ejemplifica. Al hablar de Verlaine, su análisis puede servirnos para definir la técnica del engaño-desengaño en Lauaxeta:

> "El "sorprendente" engaño final no está en Verlaine sugerido (no es un mero "indicio"), sino que aparece enunciado explícitamente por el poeta". (29)

Explicitación, no sugerencia. Esta va a ser la forma en que Lauaxeta utilizará la técnica en poemas como "Arotzak" (BB,12) (donde, en contra de lo que pudiera esperar-

se, el carpintero viejo gana al joven, la muerte a la vida, el ataúd al lecho), "Gurutz aldera", "Mao gorrija", "Iluntzeko ixarra", "Eskontza eguna", "Abestija".

El análisis del contraste, que C.Bousoño define así:

> "Es sabido que existe un contraste cuando en un mismo sintagma se juntan dos términos que se oponen, sea de una manera polar, sea de cualquier otro modo. En la antítesis, en cambio, la oposición ha de ser polar".(30)

En el caso de Lauaxeta merece la pena detenerse en matizar esta definición. Puesto que tomada ésta al pie de la letra, "en un mismo sintagma" aparecen pocos contrastes. Sí podemos hallarlos, por ejemplo:

> "Begijok begoz beera ta bijotza gora,
> Neguan bakia zala at-billau nenduban
> argijan itxu nintzan, gaban begi-zoli"
> (BB,66)

Pero su frecuencia es relativamente baja, además de ser características de los juegos conceptuales que Lauaxeta realiza sobre todo en los poemas intelectuales, aún cuando no es exclusivo de ese tipo de poemas, y pueden encontrarse ejemplos en otras áreas temáticas:

> "lanari el-ezin, soilik ametsari" (BB,2)
> "oya batak badagi, ilkutxa bestiak" (BB,12)
> "lurrera baxen sarri so dagi ortzira"(BB,42)

Pero, a nuestro entender, dentro del texto son más importantes las contraposiciones y antítesis conceptuales que se realizan en el discurso de un poema. Por ejemplo:

samin / maitasun (BB,10)

kurtze gogorra / laztana (BB,18)

saminen bizitza / pozen eriotza (BB,120)

que configuran, nuevamente, significados paradojales, opuestos, y a veces maniqueos dentro de un poema.

Como conclusión de este punto, podemos afirmar que Lauaxeta utiliza con profusión el paralelismo y la gradación (con mayor frecuencia la descendente), produciendo el texto mayor impresión de no progresión. Es decir, una impresión de que se crea una comunicación que aporta poca nueva información al lector, y que se apoya, por tanto, en la explicitación de los conceptos no en su evocación. (Recordemos el ejemplo de "Betikorra" (BB,84) donde el valor sugestivo del toque de campanas, se ha explicitado hasta el final). En suma, una poesía apoyada en la acumulación y no en el contraste.

4.1.2. Personificación y Diálogo

En una rápida lectura de Bide Barrijak puede constatarse la poca frecuencia de la personificación en este libro, frente a la abundancia del fenómeno en la segunda obra de nuestro autor.

La personificación de la naturaleza tiene mucho que ver con el desarrollo del idealismo en su concepción poética. Como explicamos al hablar de Novalis, éste concibe el cosmos como algo vivo. Por ello es normal que la naturaleza viva se exprese para lo que la técnica de personificación funciona ejemplarmente.

La personificación en Bide Barrijak tiene dos campos básicos de actuación: se personifican sentimientos y animales, no objetos (y recordemos aquella increíble personificación de un teléfono en Arrats Beran).

La expresión básica de la personificación es la expresión hablada del elemento del que se trate. Por ejemplo en "Abestija" (BB,86), el agua y un pájaro se dirigen a un personaje:

"Abar puntatxu puntan
txindorra kantari,
eta abestuten deutso
neskatil leunari:
"Esku orrein lastanez
gaste, urik ez loitu" (BB,86-8)

Y uno no puede dejar de pensar en el tono fabulístico del texto. Queremos indicar la tradicionalidad del ejemplo tal como aquí se expresa.

La segunda posibilidad se produce en "Ludi ameskorra" (BB,56) donde un sentimiento se dirige al /yo/ del autor:

"atsekabiak baña lepu-ganean juaz,
"Mundu au ametsa -esan daust- zorakerija"

Podemos indicar que los índices de personificación no sirven para sugerir el carácter de lo personificado, a pesar de que los personajes se dirigen a la Naturaleza con cierta frecuencia. Tomemos el ejemplo de "Itauna" (BB,16):

"Maitatzen bazaitut, itaundu dautsozu
leyuan klisk-dagin illargi-izpijari"

y a otros elementos (larrosa zuriko txindor kantuari, axiari, ixarren unian, zeru garbijari, itxasoko uiñai ta izadi orori), pero la naturaleza permanece en todo el poema, muda, sin que se establezca una relación dialéctica, dramática entre persona-naturaleza. La ausencia de dramatismo en estos casos es evidente.

Dos factores la han ahogado: la narratividad del texto y la reiteración. En la mayoría de los casos en que se efectúa diálogo -y la frecuencia de poemas no es desdeñable: "Itauna", "Erantzuna", "Mao gorrija", "Abaua", "Gaste gexua", "Iturri negarra", "Ludi ameskorra", "Mosuba", "Abestija"- es un diálogo entre enamorados, cuya finalidad resulta, sin duda, más claramente convergente (incluso en el poema "Mao gorrija" el diálogo sirve para afirmar algo), afirmativo, constatable de la realidad, que divergente, característica de una división de opinión.

4.1.3. Sensación y sinestesia.

Posiblemente la sinestesia y la apelación a la varíada sensación constituyen el rasgo estilístico más marcado e importante del libro Bide Barrijak, en sus poemas románticos y simbolistas.

C. Bousoño distingue entre sinestesia y desplazamiento de un calificativo:

> "En la sinestesia el adjetivo que irrealmente se atribuye al sustantivo está siempre simbolizado de una manera difusa e irracional, una cualidad real o varias en conjunto de tal sustantivo o de otro diferente... En la sinestesia, la cualidad irrealmente concedida al objeto resulta de una pura invención del autor, mientras en el desplazamiento procede de los alrededores del soporte al que esa cualidad se atribuye".(31)

Así pues la definición aclara que la técnica de la sinestesia consistiría en aplicar una clase de adjetivo irreal a un sustantivo.

Sin embargo, podemos encontrar en otros teóricos definiciones más laxas, con un sentido más amplio del concepto. Así L. Schrader define bajo esa voz los siguientes fenómenos:

1) Enlaces entre varias zonas sensoriales.

   1. del tipo transposición-identificación:"las esferas sensoriales están enlazadas como si las impresiones de una pasaran a la otra ... visto formalmente, se trata de metáforas".
   2. del tipo de correspondencia: "los campos sensoriales se representan... como correspondiéndose unos a otros y como comparables".
   3. del tipo de acumulación: "evocación enumerativa, simultánea de impresiones provenientes de varios campos sensoriales".

2) Enlaces entre un campo sensorial y otro extrā sensorial.

   "se entiende (por ello) la vinculación de una impresión sensible a un sentimiento, un concepto abstracto o cualquier otro objeto que no caiga sin más en el terreno de lo sensible".

   1. Del tipo de la transposición-identificación.

2. Del tipo de correspondencia.
"dominio sensorial y dominio extrasensorial no se identifican metafóricamente, sino que se comparan y se corresponden entre sí". (32)

Hemos optado por esta segunda concepción que puede adecuarse a la estética lauaxetiana, pues éste en su primera obra utiliza pocas sinestesias en el estricto sentido de la concepción de C.Bousoño, o sinestesias de transposición-identificación de varias zonas sensoriales. Pero, evidentemente, Lauaxeta es un descriptor de las sensaciones y las sinestesias vienen a reforzar la impresión que él quiere ofrecer. Pero, rara vez la sinestesia se construye sobre el adjetivo calificativo irreal aplicado a un sustantivo.(33).

El campo de estudio de las sensaciones descritas abarca, por contra, una doble vertiente:

1) El resto de fenómenos descritos en la teoría de L. Schrader.
2) Una descripción de las sensaciones que aparecen en el texto, lo que posiblemente corresponde a una sinestesia realizada por acumulación.

a) Enlace entre varias zonas sensoriales:

La sinestesia de los tipos considerados por J.Cohen en su estudio, es decir: "los colores distintos de los que por definición poseen los objetos... los colores atribuidos a objetos que por naturaleza carecen de color"(34), no se encuentran en Lauaxeta, puesto que éste se muestra

poco creativo; queremos señalar que en el campo del color no hay desplazamientos. En este campo concreto los epítetos son mayoría, es decir, los adjetivos de color propios a los sustantivos que se indican.

No debe olvidarse algo que podemos empezar a intuir en el texto: Lauaxeta se encuentra aún muy influenciado por una retórica clásica y su influjo. Por lo que no resulta extraño que a un nivel sintagmático las referencias no sean aventuradas. Pero, por otro lado, se ha iniciado ya en la estética modernista-simbolista un mundo pleno de sensaciones que debe plasmar en su poesía.

Son más comunes las dos siguientes técnicas de la sinestesia explicados por Schrader: la correspondencia de sentidos se da con cierta frecuencia. El ejemplo más desarrollado en este campo nos parece el siguiente:

"eztizko lorak yatzuz ezpanak" (BB,26)

donde a la metáfora impura (no olvidemos que la sinestesia es un procedimiento teóricamente metafórico)

ezpanak : lorak

se han añadido otro tipo de correspondencias sensoriales: "La flor es un eslabón entre lo olfativo y lo óptico" afirma Schrader (35), a la que se han añadido sensaciones gustativas: eztizko, y, posiblemente táctiles.

El verso resulta pues un compendio de correspondencia sinestésica.

Otros ejemplos pueden ser:

"zuteko murmurra" (BB,6)

donde se mezclan sensaciones auditivas y ópticas.

"larrosa zuriko txindor kanta"

"izarrak musu"

"illargiak musu"

"leyuan klisk dagin illargi-izpiyari"(BB,16)

Todas ellas pertenecientes al poema "Itauna" donde elementos de las sensaciones ópticas, personificándose, llevan a cabo acciones táctiles, o como en el primer ejemplo, quizás el más elaborado, un elemento óptico-olfativo se muestra auditivo.

Aún pueden aportarse otros ejemplos:

"zorijon didarra egistek edurrak" (BB,2)

que puede interpretarse en doble sentido.

Las acumulaciones evocativas son mayoría en el texto. Muchos de los pequeños de tono modernista están construidos sobre la descripción de varias sensaciones.

En rigor cada una de las sensaciones se atiene a su propio campo sensitivo: las flores perfuman, las estrellas brillan, el agua suena, sin que se produzca ninguna transposición, pero el conjunto de todo ello produce ciertamente un "ambiente sinestésico".

b) Enlace de un campo sensorial y otro extrasensorial

Las sensaciones externas e internas se ven frecuentemente trasladadas en nuestro poeta, puesto que como lue-

go examinaremos, su yo se ve dividido, como su obra, entre la poesía intelectual y la poesía de sensaciones.

Por ello no resulta extraño que este tipo de sinestesias no sean difíciles de encontrar.

Vamos a aportar dos ejemplos distintos; en el primero un sonido -un grito- se identifica con un sentimiento -felicidad-

" zorijon didarra egistek edurrak" (BB,25)
" loaren dei leunak" (BB,4)
" abesti leunak loratzen ziran/gentzean" (BB,42)

El siguiente aún cuando aparece claramente expresado como metáfora, no podemos menos de expresarlo,porque un color se identifica con un concepto abstracto:

"erladi urdurija, neure gogamenak" (BB,36)

c) Sensaciones.

Como hemos observado, las sensaciones en la poesía de Lauaxeta se connotan mediante la aparición de objetos que poseen una cualidad sensorial, o por medio de las acciones que esos objetos realizan, por ejemplo:

"illargiak klisk dagin"

Entre las sensaciones más marcadas aparecen las siguientes:

- Vista.

Ciertamente la más abundante. Se basa en dos elementos: luz y color. Obviaremos el segundo por volver a tratarlo en el estudio sobre el adjetivo.

Respecto a luz, Lauaxeta ama los atardeceres:

"Arratsari nago, itxas urdiñari" (BB,2)

"Gabaren begijok maitekorrak yataz" (BB,116)

o las luces tenues:

"Odeixka zurijan itzala digaro" (BB,76)

además del cielo azul, por supuesto.

Tanto el atardecer como los colores tenues simbolizan la indecisión en la que se encuentra el alma del poeta, que con frecuencia tiende a unir "blanco" y "negro" en un mismo sintagma, para dulcificar los colores.

- Otros sentidos.

Como sucede con la luz, Lauaxeta mencionará el resto de los sentidos, utilizando nuevamente los sustantivos con una ausencia de adjetivos, ausencia que se matiza mediante la personificación; remarcando los verbos, las acciones sinestésicas.

De manera que, por ejemplo, la forma de indicar el tacto es por medio de los sustantivos o verbos que lo indican:

Tacto : besar, beso, caricia, acariciar.

Esta pequeña isotopía muestra la tendencia de nuestro poeta hacia la suavidad. No utilizará "tocar", sino un sinónimo más suave.

Mediante el siguiente esquema podemos expresar las realizaciones de los sentidos en el libro:

Tacto	opa
	ma
	musu
	laztan
Oído	zantzo
	irrintzi
	murruka
	klisk
	"onomatopeyas"
Gusto	eztia
Olfato	kedatsa
	usaiña
	lurrunkai

El esquema es cerrado y ciertamente escaso. Sin embargo, nuestra impresión de que el libro se basa en la sinestesia, persiste. La solución a esta contradicción aparente, se encuentra en las siguientes técnicas:

a) Repetición de los mismos recursos.

b) La acumulación en una misma estrofa de diferentes sensaciones, técnica ya comentada y de la que aportamos un nuevo caso:

"Inoiz ikusi bako maitale kutuna
neure opa samurrak laztandute dabe.
Begi galgarriz dargist bijotzeko iluna,
eta bere larrosak usainduten nabe". (BB,42)

Estrofa en la que se han reunido una sensación táctil, otra visual y una tercera olfativa.

c) La tercera de las claves se centra en los adverbios, con los que se describe la manera en la que se ha llevado a cabo la acción. Adjetivos en función de adverbios:

leunkiro, samurkiro, laztankiro,
ma leunki, emaro, meeki

y otro tipo de elementos semánticos (negar, ixil), describen con excesiva lindeza y suavidad las acciones.

"Iturri negarra" (BB,40) puede ser un buen ejemplo de lo que decimos.

Además del cansancio que este estilo suave produce, por tender nuevamente a la acumulación de elementos, la desviación de la matización a la categoría adverbio desde la de adjetivo, a la modificación de la acción desde el cambio de sustantivo, pensamos que ha traído problemas al texto, puesto que el verbo significa enunciación y la calidad matizadora del adverbio no resulta tan importante como la del adjetivo.

Y, por otro lado, un segundo problema se plantea desde aquí, e "Iturri negarra" vuelve a servirnos de paradigma: el tono de suavidad se mantiene, incluso en los con

textos y temas más sangrantes. En ese poema, lo que de verdad importaba -el dolor de la flor- no ha quedado expresado. Frente a la dramatización se ha optado por la descripción llana. Por esta contradicción y por la acumulación, puede describirse a Bide Barrijak como un libro aún no moderno.

Sin embargo, si los defectos del estilo romántico-modernista han quedado palpables al hablar de la sinestesia, no quisiéramos terminar este examen sin referirnos a muchos de los aciertos puntuales que aparecen en este campo, sin citar de nuevo la abundancia de técnicas sinéstésicas aplicadas, sin subrayar la sensibilidad -aunque no frenada- que subyace tras este elemento estilístico.

No será vano en este contexto señalar la importancia que Lauaxeta concede a la sinestesia. Si Orfeo, mediante su música consigue cambios de estado entre los oyentes, algo parecido ha conseguido Lauaxeta al reinterpretar el mito en "Gaueko irrintzija". Es el "sonido sinestésico" (36), la sinestesia -el sonido- es la poesía que mueve las ánimas de los oyentes, que los hace vibrar en un mismo sentimiento. En ese poema concreto, de nostalgia del mundo ideal.

4.1.4. De la sinestesia al concepto.

En los últimos poemas del libro, a los que Aitzol sitúa en la "poesía pura", Lauaxeta, sin olvidarse de la sinestesia, establece un tipo de técnica que consiste en visualizar el concepto, en metaforizarlo. No se trata ahora de volver a una sinestesia de relación entre un elemento sensorial y otro extrasensorial, sino de metaforizar el concepto mediante formas sensibles: el pensamiento con el

vuelo, por ejemplo.

Los poemas intelectuales se enfrentan con un tema básico: el ansia de inmortalidad en el hombre. La eterna contradicción entre querer ser eterno y no poder serlo. Este tema existencialista se une con un motivo religioso en nuestro poema. Como indica Octavio Paz:

> "El tema de la poesía moderna es doble: por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas; por la otra, en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía". (37)

Según el ilustre ensayista el tema de la muerte de Dios, que se expande tras el Romanticismo, abre las puertas a la contingencia, a la pregunta sobre la durabilidad de la existencia de cada hombre. La muerte se convierte en pregunta esencial. Ciertos autores, los existencialistas, responden con angustia. Lauaxeta, hombre creyente, responde con angustia y con fe. Así aparece en los cinco grandes poemas del final del libro: "Jaunagan atsedena" (BB,98); "Artxanda ganian" (BB,116); "Ezilkortasuna"(BB,126); "Itzarrik" (BB,132) e "Itxasora" (BB,138).

Lauaxeta en estas poesías se sitúa ante el misterio ("zadorra")

> "Oso zara zadorra" ("Itxasora",BB,138)
> "Onduan zadorra" ("Artxanda ganian",BB,116)
> "Uler nai zadorra" ("Artxanda ganian",BB,118)

Este es el contexto, es la pregunta. Y esto es importante porque comporta ya una forma dialéctica en el desarrollo del poema, un distanciamiento de la acumulación si

nestésica, una nueva forma de estructurar los poemas, una estructura de la tensión, en suma, de la dramatización.

Llega con ello a entroncar con el centro de la poesía moderna: la muerte, clave de dandysmo en la poesía simbolista.

Pero si el planteamiento puede homologarse con la poesía europea, su respuesta es ortodoxa identificando a la eternidad con Dios:

> "Ona, betiraun nayez, Jainko gosez nabil...
> An itxarrik dagiket amets-ederrena,
> Ta alkarren baitan ikusi, asija ta azkena"
> ("Ezilkortasuna", BB,128)

Y ese Dios es cristiano, como nos permite suponer el mero conocimiento de la vida de Lauaxeta.

Si desde el punto de vista temático su poesía no es original, sino que adquiere rasgos unamunianos, el punto de vista formal adquiere algún interés. En esos cinco grandes poemas, Lauaxeta utiliza un único estilo, tienen concomitancias estructurales, forman, por tanto, un sistema de escritura nuevo en Bide Barrijak.

Si para Aitzol ese nuevo estilo surgía del cambio de perspectiva y de tema:

> "Maite minkuntasun basoak laga-ta, adi zelaietara datorkigu olerkaria. Ara bera goitar indarrak noruntz daramakin, "olerti uts" aranetara... beste alako gai sakon eta barnekoak, adikorrak, alegia, olerkari kementsuenentzat berekikoenak zaizkiotelakoan egon ginezke, ertilari oiek dasatanez" (38).

nosotros pensamos que la renovación aparece también en el estilo.

Lauaxeta comienza por cambiar la función de la sinestesia. Los sentidos son puentes hacia el pensamiento, no sentido por sí mismo:

"Gabaren begijok, maitekorrak yataz.
Legunduten nabe.
Euren sakonean betirauna dakust,
Bakia ertz-gabe". (BB,116)

En esa estrofa puede encontrarse ya la contraposición sentimiento/conocimiento, sensación/concepto que define al estilo utilizado en estos textos, antinomia que por otra parte, comienza ya a marcar la tensión subrayada por paradojas y contraposiciones. Es decir, hemos pasado de un estilo fundamentado en la acumulación, paralelismo y sinestesia, a un estilo donde las expresiones de concepto y la contraposición se convierten en elementos claves.

Las contraposiciones no acaban en esa técnica ya explicada, sino que estructuralmente la dialéctica antes expresada se organiza mediante los tres ejes básicos de esa metodología:

Una tesis, una antítesis y una síntesis.

Es decir, dos grandes situaciones en los poemas aparecen antitéticamente expresados.

"Artxanda ganian", por ejemplo, se abre con una situación: "paz en el campo" podemos llamarla, antitéticamente opuesta a la situación de "no-paz" en la ciudad. Para terminar el poema con el subrayado y la intensificación

de la paz, pero no en un lugar concreto, sino en un espacio del más allá:

"Lei bixiz barnia, urrunera nuan...
!Ene!, orreik baxen izpi baketsubak
bekarz erijotzak" (BB,120)

"Ezilkortasuna" (BB,126) utiliza un esquema parecido: Lauaxeta comienza en el camino hacia la muerte:

"Neure egunen gezija ilkorrari dago"

Eso puede llevarle a pensar que no existe nada tras la muerte:

"Emen nabil deusez -ta Jaungoiko egarriz
Urtiak baduazi, urratzik eztager
Non galtzen dira-edo?
Al baneukaz uler" (BB,126-8)

Para terminar, en una síntesis, con la esperanza de la fe:

"Zalantzan zaran, arren ezilkorra maite
-zeozer gure baitan badogu betikor-.
Gerora adi beti, urduri oldozkor".

Otro tanto puede expresarse de "Itzarrik". La oposición dialéctica, desemboca en una oposición a nivel estilístico donde las antítesis aparecen con frecuencia. Y además pueden construirse isotopías de "contraposición campo / / ciudad" por ejemplo, o por citar algunas de las oposiciones: duda / seguridad; querer / no poder; miedo / voluntad; muerte / vida.

Pero, posiblemente, el rasgo de estilo más característico en estos poemas consista en la metonimia de lo abstracto por lo concreto, en cuyo interior puede vislumbrarse la oposición sentido / concepto a la que aludíamos antes. La concreción de lo abstracto incluye relaciones metafóricas, sin duda, pero no por ello queda su brillantez oscurecida.

Por ejemplo en:

"Bijotz mindu orrek tolestu eguak" (BB,116)

el corazón se metaforiza en pájaro, pero es que a su vez ese corazón-pájaro es metonimia de "pensamiento". La frase puede reinterpretarse como: "concéntrate en tí mismo".

O en la ya citada de:

"Neure egunen gezija ilkorrari dago"(BB,126)

donde el paso del tiempo se expresa mediante una flecha.

Quizás en "Itxasora" (BB,136) Lauaxeta expresa un tema algo distinto a los cuatro poemas existencialistas. El tema del viaje le sirve para expresar la necesidad de una nueva corriente cultural para el País. En ella se da una contraposición que puede simbolizar todo lo que venimos diciendo, sobre la oposición sinestesia/concepto:

"Balerik eztogu nai, gogai barrijak baño".

Ese es el lema: antes fuimos a por ballenas, ahora el mundo, las sensaciones deben ser puertas para el pensamiento:

"Itxaruak berua euzkotarren ontzija
Goguak nausi diran argitasuna goraño".

4.1.5. Adjetivización.

> "Suele definirse el adjetivo como aquella parte de la oración o aquel nombre que determina o califica al sustantivo, y la grámática tradicional considera la cualidad como el núcleo semántico del adjetivo" (39)

Así define Sobejano esta categoría gramatical cuyo uso expresivo, literario estudiamos. Bien es cierto que pronto matiza ese contenido semántico:

> "El territorio semántico del adjetivo está dividido en dos grandes compartimentos: uno ocupado por aquellos adjetivos que expresan la cantidad como tal (número, extensión, partes, etc.) y la relación en sus múltiples aspectos ... a los que damos el título general de determinativos por el solo hecho de no cualificar al sustantivo, sino cuantificarlo, completarlo, precisarlo, ponerlo en relación; y otro ocupado por aquellos adjetivos, morfológicamente simples o derivados que expresan la cualidad, simple o compleja, propia o figurada, pero siempre como cualidad, es decir, como carácter inherente del ser representado por el sustantivo" (40)

En nuestro estudio vamos a atenernos a esta definición semántica del adjetivo. Por tanto, nos ocuparemos de los adjetivos calificativos, excluyendo los determinativos, por su bajo valor expresivo, y como segundo criterio podemos añadir un criterio sintáctico; hemos tenido en cuenta los adjetivos en función sintáctica de adverbios, a los que hemos referido infra.

En el único estudio sobre la adjetivización en

Lauaxeta que conocemos, Lide Arana realiza un recuento estadístico con la siguiente conclusión: Lauaxeta utiliza aproximadamente 600 calificativos, de los cuales cerca de 70 son desplazados, no propios. Lo cual supone algo más del 11,6%. La encuesta se aplica al conjunto de los dos libros de poemas.

Nosotros pensamos que la adjetivización de Lauaxeta puede definirse mediante criterios semánticos y criterios sintácticos. Comencemos por estos últimos dado su facilidad de definición.

Desde el punto de vista sintáctico el calificativo de Lauaxeta sigue la norma en euskara, de manera que la estructura:

sustantivo + adjetivo

llega a ser, sin duda, la más utilizada.

Es rara la utilización de dos adjetivos para un sustantivo, (menos de 5 casos en todo el libro). Puede parecer una obviedad indicar que Lauaxeta sigue la norma sintáctica en euskara: adjetivo pospuesto al sustantivo, pero es un dato que si bien por sí mismo no dice nada, sí merece la pena contrastarlo: son la ausencia de modificadores indirectos y la baja frecuencia de palabras compuestas, dos métodos que hacen posible cierta variedad de la norma lingüística que obliga a posponer adjetivos.

Esto no se ha producido. Que Lauaxeta use casi exclusivamente la norma indica en ese nivel, su poca novedad en el lenguaje, su arraigo a formas normales, una ausencia en la flexibilización de la expresión poética.

Desde el punto de vista semántico, pensamos que el total de adjetivos calificativos, puede dividirse en los siguientes campos:

a) color,
b) descriptivos,
c) subjetivos,
d) personificadores

a) Color

Bide Barrijak no resulta un libro colorista.Blanco, negro, rojo, verde, azul y los inevitables "urrezko" y "zilarrezko" configuran el color en este libro.

Fundamentalmente se usan como epítetos. Es decir, los sustantivos llevan los colores que le corresponden,así la nieve es blanca (BB,6,18,122); la noche es negra (BB,48) rojos los labios (BB,108); azul el mar (BB,64) y verde el prado (BB,106).

Alguna vez los colores crean versos de contrastes como en "Arotzak" (BB,12) donde se oponen el blanco y el negro. O los colores se superponen creando una sensación visual en "Lili negarra" (BB,72).

Las conclusiones sólo pueden ser éstas:

1.- Adjetivos de color escasos.

2.- Atribuidos en epíteto y

3.- Valor simbólico escaso, pero quizás importante para la compresión del texto. Los dos colores que crean, además de sensación visual,isotopías simbólicas son el blanco: "edur zuri"

que connota limpieza, virtud y que por ello se relaciona con el adjetivo "garbi y garden", adjetivos aplicados al agua y al cielo (BB,86,72), y también al alma del poeta "gogua" - "garbi dau gogua" puede encontrarse en "Mendijetara" (BB,90)-, aún cuando no aparece "gogo zuri". Y el color azul, cuya isotopía es más clara.

Azul es el color del mar, del río, del agua.

"itxas urdin"("Gexorik nago", BB,4)
"ibai urdiña"("Lili negarra", BB,72)
"olatu urdiñak"("Bijotzean", BB,64)

del cielo:

"iluntze oztiña"("Artxanda ganian", BB,106)

y claramente del alma:

"barneko urdiña"("Miren'i otoya", BB,110)

y de la identificación entre ambos elementos:

"amaibako urdiñak" ("Itxasora" BB,116)

que indica tanto, el mar, como los horizontes intelectuales.

El azul consigue, pues,una identificación alma--mar-cielo que cualifica al primero tanto de inmensidad como de vitalidad, y dinamicidad. El alma del poeta es algo en contínuo movimiento, en busca del misterio, es como el mismo Lauaxeta indica un "enjambre nervioso", "erladi urdurija" ("Abaua"BB,30) (adjetivo que por otro lado y cerrando

el círculo, se aplica al río).

Rojo es el color de la pasión, de la fuerza amorosa. De hecho, sólo se aplica a labio; "labio rojo" aparece dos veces, y una más "clavel rojo", "Mao gorrija" (BB,28) que como el mismo poeta indica "maitasunaren ikurkorra zan", "era el símbolo de nuestro amor".

b) Descriptivos

En Lauaxeta se encuentran adjetivos calificativos descriptivos, es decir, indicadores de las cualidades de un nombre concreto. Este grupo se compone de dos tipos de calificativos: los adjetivos de habla, y los epítetos. Corresponde al grupo más numeroso. Y en realidad, Lauaxeta tampoco se muestra original; con frecuencia indica los mismos adjetivos a los mismos nombres: "neskatxa ederra, liraña".

En realidad, los adjetivos de este grupo tienen valores denotativos, y al ser adjetivos de uso normal, no destacan por su originalidad, sino más bien por su reiteración.

Denotación y reiteración a los que cabría añadir los adjetivos de habla, es decir, aquellos con cierto valor poético, pero fosilizados en el habla: "negu latz",por ejemplo.

La desviación se produce nuevamente mediante la acumulación, mediante la riqueza, innecesaria, de elementos.

c) Subjetivos

Se trata de calificativos en los que el autor describe su sensación ante un concepto. Enriquece el concepto mediante la sensación que en su yo produce el sustantivo. Se trata de una oposición con el grupo anterior, donde se describían objetos externos al mismo poeta con adjetivos verificables. En este grupo la verificación se circunscribe a la subjetividad del autor. Nos referimos a la clase de adjetivos que describen casi sensaciones sinestésicas, del tipo:

"leuna" "gozo"; "alai"; "kutun"; "leguna"; "xamurduna"; "samur"; "atseginkorra"; "meak"

que, como puede observarse, pertenecen al campo semántico de la sensación y describen el impacto que algo produce en la afectividad.

La lista de adjetivos que acabamos de señalar tiene un alto componente de tradicionalidad romántica y de nuevo podemos decir que Lauaxeta no ofrece excesiva riqueza en este campo semántico repitiendo los mismos adjetivos con frecuencia.

d) Personificación

El último campo semántico del adjetivo es quizás el más original. Se compone de adjetivos no propios, aplicados a sustantivos que quedan así personificados.

En realidad, en algunos casos pueden crear sinestesias, como en

"barneko urdiña" (BB,110)

con sustantivización del adjetivo "urdin", pero, como hemos indicado, son más abundantes las personificacones ya porque se atribuyen a los sustantivos algún tipo de sentimiento

"bero lizunkoya" (BB,50)

"aijots samindubak" (BB,58)

"etxe minduba" (BB,82)

ya porque el adjetivo vivifica al sustantivo

"indar ixilkor" ("Maitale kutuna" BB,42)

"makal amestijak" ("Mendijetara" BB,90)

"alatz amestija" ("Goxaldeko-edurra"BB,122)

Estos casos de adjetivos tienen mayor valor estilístico puesto que si bien la desviación es clara, la adjetivación ayuda a la presencia de otro recurso literario en el mismo sintagma. La escasez de ellos en todo el libro (aparecen más claramente en la última sección) hace que su peso específico dentro de la obra sea pequeño, pero empiezan a abrir caminos para su aparición en el segundo libro.

4.1.6. Metaforización y Comparación.

Este campo de fenómenos tiene una extensión relativa en Bide Barrijak. Por nuestros datos podemos concluir en que existe mayor uso de la comparación que de la metáfora. Lo cual vuelve a hablar de la tradicionalidad del texto, de su carácter de clasicismo, aún cuando en otro campo los afanes de renovación son altos.

La comparación se expresa, en cambio, con una amplia diferencia en la misma comparación. El elemento de símil, el "como", se expresa en el libro con multiplicidad de formas. Además Lauaxeta tiene cuidado de que las formas de comparación no coincidan en un mismo poema, lo que da un alto grado de cambio.

En "Bere Illobijan", por ejemplo, (BB,94) se utilizan las siguientes comparaciones:

"lo dagi gotzon-eran zerura begira...
lili mosu antzean...
ta bijotza dirudin larrosa ederra...
ixarren antzera
maite-malko bailitzan".

Cinco comparaciones frente a una metáfora

"maitasun otoya
egoak zabalik azkar zeru ziar doa"

donde la oración tiene alas, por lo que se identifica con un pájaro.

Pero no nos parece lo más llamativo la alta proporción de comparaciones frente a la única metáfora. Resulta relevante, en cambio, la cantidad de formas de comparación utilizadas:

eran / antzean / dirudin / bailitzan

En "Maitale kutuna" (BB,42) se utiliza también profusión de comparaciones y de elementos comparativos:

"Edurra baxen garbi"
"amatxu baxen leguna".
"alaba baxen garbia"
"usoen antzera"
"amatxu lakua"
"mosuba baxen kutun"

Aún cuando las comparaciones aparecen en el libro con una cierta frecuencia, las metáforas son también abundantes.

En todo caso se utilizan metáforas lógicas, es decir, aquellas imágenes con una "estructura racionalista. .. El plano real y el evocado se asimilan fundándose en notas que son comunes a sus respectivas formas" (41)

Lauaxeta refiere a menudo el plano real y el evocado juntos, creando asi metáforas impuras. La referencia puede construirse mediante un sintagma nominal que englobe a los dos términos:

"Odeizko yatzijan dator negu latza" (BB,6)

o bien mediante un sintagma verbal:

"Ibarretan edur zurijak
dagijez izara barrijak...
zartzaro leunak edurrez beteko
dauskubenerako buruba" (BB,6-8)

Merece la pena reseñar asimismo la metáfora impura construida sobre la oposición: uno de los sustantivos es el término real y el opuesto resulta el término evocado:

"Erladi urdurija, neure gogamenok" (BB,30)

La creación de metáforas impuras nace de la voluntad del autor en no crear un lenguaje barroco, en crear las condiciones de la inteligibilidad.

De todas formas, de vez en cuando, las metáforas de Lauaxeta alcanzan un alto grado de creación, porque las metáforassesustentan sobre la alegoría, el engarce del pensamiento las hace suficientemente creativas: El poema "Lied" es un ejemplo de lo que decimos. El poema es sintáctica y semánticamente paralelo, y si bien recuerda las técnicas parnasianas no por ello deja de tener su fuerza evocativa. Veamos una primera metáfora impura

"Artizar malkoz busti
basotako lorea:
bere orri tartian ostendu dagian
neure neskutz liraña ayer tolesgia". (BB,62)

donde "Artizar malko" "llanto de la estrella vespertina" ocupa el lugar poético del concepto: "rocío", al cual pueden referirse el resto de metáforas realizadas en el poema.

La metáfora adquiere un desarrollo imaginativo más completo en su segundo libro, por lo que trataremos de ella allí con más intensidad.

4.2. Nivel semántico. Isotopías semiológicas.

En este punto trataremos de aquellas isotopías que en el texto aparecen con más claridad.

Llamamos isotopía al siguiente elemento más general:

> "El concepto de isotopías se extendió: en lugar de designar sólo la iteratividad de clasemas, es definido como la recurrencia de categorías sémicas, sean éstas temáticas (o abstractas) o figurativas (lo que en la antigua terminología daba lugar a la oposición entre isotopía semántica -en sentido restringido- e isotopía semiológica". (42)

Es decir, primero nos hemos situado dentro de la isotopía semántica:

> "que posibilita la lectura uniforme del discurso, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados que lo constituyen, guiando la solución de sus ambigüedades por la búsqueda de una lectura única". (43)

o como lo define el Grupo de Entrevernes

> "Llamamos isotopía semántica a la determinada por la redundancia de las categorías clasemáticas..." (44)

En el nivel actual, pues, nos atenemos a los conceptos contextuales que se dan en la obra. Analizaremos algunos de los núcleos conceptuales que aparecen: el yo; la oposición campo-ciudad; el dinamismo, introduciéndonos así en el estudio de la isotopía semiológica, es decir, de las isotopías nucleares, de todo aquello que pertenece al campo de la interpretación ("semas recurrentes en el discurso y que garantizan la isotopía" (45), puesto que pensamos que ambas obras pueden interpretarse de acuerdo a una misma conceptualización que recoja en una única lectura toda la obra del poeta.

Por ello, hemos distinguido los dos niveles: semántico y semiológico, del que trataremos a continuación.

4.2.1. El yo

Si bien es cierto que en tanto que la primera persona puede dar al lector información sobre el autor, y por ello debería situarse su estudio en el nivel pragmático, nosotros hemos optado por llevar a cabo un estudio semántico del yo. No pensamos en que la primera persona verbal da información sobre el autor -de hecho, a veces la da y otras el yo de la obra resulta ser un "fantasma ficticio del autor", un yo imaginado-, sino que nuestro estudio se centra sobre la primera persona del verbo, en cuanto aclara e ilumina el significado de la obra.

Comenzaremos con una afirmación clave: Bide Barrijak es una obra que corresponde al estado inicial del poeta. Este se fija en los objetos más cercanos. Es decir, en sí mismo. La utilización poética de la primera persona gramatical posee evidentes ventajas: la facilidad de expresión, la cercanía con respecto al lector, el tono de credibilidad que con ello adquiere la obra. Pero de la misma forma, sitúa la primera obra de Lauaxeta cerca del Romanticismo señalando la gran influencia que tal movimiento poético ha tenido en la formación poética de nuestro autor.

Bide Barrijak como primer libro resulta poseer una clara connotación romántica donde el objetivo es la descripción del yo. Es decir, el objeto es el yo, no la dramatización o la tensión; el objeto resulta la descripción de una situación.

En este primer libro, el yo se utiliza en dos sentidos:

- En los poemas en que se explica una situación, el yo aparece situado en la inteligencia.

- En aquellos en que aparece una acción, el yo se sitúa en el dolor y la afectividad.

4.2.1.1. El Yo en la inteligencia.

En Lauaxeta, en la última sección de Bide Barrijak, en la poesía intelectual existe un yo pensante. La clara función del yo en este tema consiste en ser frontera entre la subjetividad y la realidad. Frontera y principio del pensamiento. Punto de arranque en el examen del yo mismo.

En principio, ese examen puede explicarse en las siguientes frases, escogidas de distintos poemas:

a) En un principio el yo busca la soledad alejándose del resto del mundo:

"Urrun giz-otsetatik, mendietara nua
"leyak bai lotzen dabe garbi dan gogua"
(BB,90)

b) En segundo lugar, el pensamiento se interioriza:

"Barnera bil adi, gaba alde oneitan,
goyan artixarra" (BB,116)

c) En tercer lugar se crea un paralelismo entre la situación del yo y la situación de la naturaleza. Esta ayuda a aquél a encontrarse en una identificación, lo lleva, lo sugestiona:

"Ene lei bizijok, orra gau sakona" (BB,116)
!"Bijotzoi! Mustau daigun bake au geldiro"
(BB,90)

d) A partir de aquí se despliega el pensamiento que, ayudado por la naturaleza, y vuelto hacia el cielo, convierte las sinestesias de la naturaleza en oración:

"Gitxik dabezan gentzan nabil ameslari
olan damotsat antza Urtzi'n emoyari"(BB,92)

En este esquema, teórico,pueden señalarse dos significaciones importantes: la coincidencia con poetas renacentistas: Luis de León, Juan de la Cruz en el inicio del proceso con alejamiento de la ciudad; y el dinamismo, el progresivo avance que aparece en el texto.

Con referencia a la naturaleza nos interesa señalar dos realizaciones:

a) La ideologización de la naturaleza: la soledad en el campo adquiere aquí valor ascético; se configura como una norma a cumplirse, valorándose la soledad en el campo como positiva. Pero, además, el campo connota paz, "bakea" es una oposición clara con la ciudad:

"Loretan abirik ez dagi gorrotuak,
zerutzaz omen dagi zelaiko goguak.
!Poz eztiz egurazten, bai, atseginkorra!
axian ego puntan dua geure lorra...
oñaño ezin eldu ludiko ekatxak...
Oyu artega ordez, abarrotz aldija" (BB,90)

b) Con la naturaleza se lleva a cabo una reflexión medio panteísta, medio religiosa. La unidad yo/naturaleza no resulta más que un camino hacia Dios. Pero la naturaleza resulta entonces un espejo de Dios, un lugar para entender el misterio. Término y configuración del proceso reflexivo:

!"Uler nai zadorra!" (BB,118)

nos dice en ese contexto.

Ese misterio, sin duda, tiene mucho que ver con la inmortalidad y la muerte:

"Ezilkortasun bila lor ta atsekabez
adimenan esanak idoro nai dabez...
!Gauz oneitan baña soil gagoz bijotzari!
Pozikago baigagoz itxaropenari". (BB,128)

4.3.1.2. El Yo en la afectividad.

Frente a los poemas intelectuales, en Bide Barrijak, se encuentran poemas amorosos. En ellos aparece un yo frustado y angustiado ante la negación a las propuestas amorosas. Como hemos estudiado en otro lugar, la técnica del engaño / desengaño es básica en este tema.

Ahora nos detendremos sobre la configuración que este segundo yo aporta a la obra literaria.

La primera persona verbal por definición acercaba a la obra al Romanticismo. El poeta expresa sus sentimientos,

los describe. Como Friederich indica (46) la diferencia esencial entre poesía romántica y moderna radica en el paso desde la descripción del yo a la imagen; desde el yo al ello; desde la denotación a la sugerencia.

Lauaxeta en Bide Barrijak continúa en la esfera romántica. Pero, de todas formas, se trata de un romanticismo "blando".

La falta de fuerza en estos poemas proviene a nuestro entender de dos técnicas utilizadas en los textos:

a) La contradicción lirismo / narración.

Aún cuando se quiere hacer poesía de sentimientos, Lauaxeta los expresa desde la narratividad, desde lo contado por el mismo personaje; se utiliza un tono de narratividad del yo, de manera que la mezcla de ambos estilos no sirve a la definición del yo. Ahí Lauaxeta no ha definido un equilibrio entre lo que quiere y lo que aparece. Poemas como "Abestija" (BB,86) o "Zaurija" (BB,108) prueban las afirmaciones realizadas.

b) La mezcla del yo romántico con un vocabulario verleniano.

La topificación del vocabulario verliniano se produjo con rapidez en toda Europa.

> "Verlaine ya había practicado el arte de la sugerencia en Fêtes galantes: había ya vinculado el paisaje anímico con el escenario... y demostrado cuánto más sutiles son las emociones agridulces que las puramente dulce o agrias en Estos descubrimientos llegan a su plenitud de Romances sans paroles, donde los fragmentos del escenario actúan como prismas entre la delica-

> da sensibilidad del poeta y la receptividad del lector... cielos, nubes, luna, viento, nieve, los grajos, la lluvia, la llanura -esos sustantivos tan usados por Verlaine, se convertían en el vocabulario simbolista, en símbolos reconocibles, desgraciadamente en demasiado reconocibles, y perderán finalmente los atributos concretos que aún conservaban en la poética de Verlaine. Se les juntará con los adjetivos menos específicos posibles -gris pálido, incierto, blanco, plácido, profundo, huidizo, blando- y con verbos sugeridores de melancolía mas que de pasión -tales como llorar, sollozar, aburrirse, soplar, suspirar, temblar, huir- sonidos tan sordos como el gris del cielo o el ruido del agua... También los simbolistas, siguiendo los pasos de Verlaine en lugar de los de Rimbaud, elegirán la luna como luz suya" (47).

El vocabulario débil, blando, melancólico, se utiliza en Bide Barrijak no en su sentido simbolista, es decir, no como portador de una significación escondida, sino como fríos tópicos que adornan el ambiente donde aparece el yo afectivo.

Quizás puede denominarse parnasiano la utilización que de la naturaleza hace el poeta.

De forma que por estas razones el yo doliente no se presenta como tal al lector. En vez de sufrimiento, podemos encontrar juegos de ideas, y en vez de dolor, delicados ambientes que lo ahogan.

4.2.2. La oposición campo-ciudad

La oposición entre el campo y la ciudad puede verse de diferente forma en la poesía del autor. En el primer caso se trata de una oposición de índole ideológica que infiere en un ambiente la naturaleza y, en el otro, la perversión.

En el primero, la paz (bakea) y en el segundo la ambición (leya). En uno la purificación, en el otro la decadencia.

Evidentemente, no puede inferirse de aquí una conclusión sobre el talante ideológico-sociológico de nuestro autor. La oposición no surge por problemas sólo políticos, sino que la oposición aparecen en muchos autores Fin de Siglo (ya lo vimos al hablar de Verlaine) y corresponden a ideologías muy extendidas y, posiblemente, sus raíces pueden hallarse en el idealismo alemán.

La razón de esta oposición debe buscarse en las actitudes que adquieren los poetas europeos ante el avance de la industrialización y que Hans Hinterhäuser ha sabido resumir con claridad:

> "protesta contra un desarrollo históricamente objetivo que no era posible detener, ni anular, su conciencia de exilio... intentos de escapar del "bagne matérialiste" (Claudel) y traspasar la dimensión superficial de la "realidad" para alcanzar un estrato profundo de orden mítico-religioso" (48).

Esta introducción nos sirve para pasar de la consideración ideológica de la oposición, a la consideración poética. El campo es el lugar donde el poeta se encuentra consigo mismo, de forma que los lugares escogidos tienen valores simbólicos. Dos elementos naturales nos han llamado la atención: la noche y el bosque.

Antes de seguir con la explicitación de los valores simbólicos merece la pena detenerse en un punto que nos parece crucial: Lauaxeta coloca siempre a sus personajes, incluido el yo, en locus amoenus, algunos de ellos tienen función simbólica y pueden reinterpretarse desde la simbología al uso. Otros, en cambio, tienen un matiz más parna-

siano, donde la naturaleza adquiere un significado de ambientación.

Claros ejemplos de este tipo de naturaleza se encuentran en "Iturri negarra" (BB,40),"Abestija" (BB,86)donde curiosamente aparecen los mismos elementos de composición:

ura, iturri, maitale, urretxindor

Y es prácticamente general a todos los poemas de corte modernista y de pequeño formato.

La función simbólica de la naturaleza caracteriza a los grandes poemas: "Gexorik nago" (BB,2), "Gaste gexua" (BB,32). "Gabeko irrintzija" (BB,38), "Mendijetara" (BB,90), "Artxanda ganian" (BB,116) y "Goxaldeko edurra" (BB,122).

El sentido del "exilio" al campo aparece expresado en "Mendijetara":

"Urrun giz-otsetatik, menditara nua
leyak ba loitzen dabe garbi dan gogua"(BB,90)

función que se desdobla como huída de la ciudad y encuentro con la purificación.

El sentido iniciático de tal actitud nos parece evidente. La huida,la marcha, el camino significa el primer paso que propicia el encuentro con lo que podemos llamar re-nacimiento.

Los poemas citados no sólo coinciden en la función ideológica representada, sino también en la construc-

ción del significado simbólico, y digámoslo de paso, en la complejización de los elementos pertenecientes al locus amoenus.

Los elementos simbólicos utilizados en el texto más importante son: la noche y el jardín-bosque.

De todos los poemas citados, sólo uno ("Mendijetara") aparece en pleno día, el resto se sitúa o bien en la misma noche, o en tiempos fronterizos: atardecer, alba (incluso éstos se encuentran más cerca de la noche que del día, los poemas situados en el atardecer terminan de noche; y "Goixaldeko edurra") está visto desde la noche. (49)

El significado de la noche es conocido en el Modernismo español y Lauaxeta lo utiliza en la misma forma.

> "Cuando, siguiendo a los románticos, cultivaron el nocturno como forma poética apropiada para el despliegue del sentimiento, respondieron a la exigencia de los tiempos tanto como a una motivación personal. Y es natural, pues la noche es a la vez enigma y tentación; como enigma incita al descifrado; como tentación, impulsa a compatir lo en ella oculta... El misterio está dentro del ser, la sombra envuelta en luz. Ha de dejarse en libertad la imaginación y mirar, no en lo que se ve, sino en lo que se fantasea o se sueña" (50)

Nos parece importante reseñar y subrayar la frase siguiente:

"El misterio está dentro del ser, y la sombra envuelta en luz", puesto que ella explica con una cierta claridad el tipo de misterio que Lauaxeta persigue: la luz se encuentra en dos polos: en el exterior (envolviendo la sombra de la noche) y en el interior (el corazón, el ser).

De forma que la búsqueda del misterio adquiere en Lauaxeta una doble dirección: hacia dentro y hacia fuera.

"Barnera bil adi, gaba, alde oinetan
goyan artizarra" (BB,116)

versos que muestran claramente la triple oposición.

ser vs. noche vs. estrella

y la identificación

ser = estrella

con lo que, por otro lado, empieza a vislumbrarse otro de los símbolos claves en la poética de Lauaxeta: La estrella, como luz, opuesta a la noche.

Por otro lado, el significado (idéntico al propuesto por los simbolistas) puede observarse en esta cita donde se aclara su visión de la noche.

"Gabaren begijok, maitekorrak yataz...
Euren sakonean betirauna dakust;
Bakia ertz-gabe" (BB,116)

El segundo símbolo clave es el jardín, aún cuando esta palabra merezca una matización. Los simbolistas y modernistas utilizan el jardín. Lauaxeta, en su lugar, nos remite al bosque, ("Gaste gexua" BB,32) o al monte ("Mendi jetara"(BB,90); "Artxanda ganian" (BB,116). Es decir, a una naturaleza no domesticada, aún cuando pueda tener elementos del jardín.

Pero el jardín-bosque que Lauaxeta utiliza en sus

poemas tiene el mismo sentido que el andado jardín de los simbolistas, es el jardín-laberinto.

> "El parque será laberinto que el hombre, ya sólo alma, recorrerá ensimismado, o caverna, imagen de simas interiores en que se enfrentará consigo mismo" (51)

La confirmación de esta significación, propuesta por R. Gullón, la tenemos en el siguiente texto:

> "Zugatzen orri zimelak lurrera datorz axian
> eta ametsezko zerriya, zabaltzen dabe bidian
> "Samiñez nator zeugana, maite zaituan basua
> orbelen jauste mindubak diraust erijotz arua"
> (BB,32)

De todas formas, el cambio jardín-bosque implica una desadecuación en la connotación: el bosque con su fuerza y extensión parece no adecuarse totalmente con el sentimiento de nostalgia y melancolía atribuido al personaje. Por otro lado, subraya el localismo, cierta tendencia al realismo (Artxanda) que contraviene la intención universalista del simbolismo, aún cuando subraya la cercanía con el lector vasco, favoreciendo su credo estético de no utilizar elementos ajenos al entorno, buscando así una adaptación vasca a los movimientos culturales europeos. (52)

La blanca luz del cielo (estrella, luna) resulta ser el tercero de los símbolos que nos sirven para la creación de una cosmovisión en la simbología de nuestro autor. Debemos recordar la oposición mínima establecida hace un momento.

La noche se opone como interrogación a las dos respuestas que deben hallarse. Una más aquí de la noche en

el propio corazón del poeta. Otra más allá en la noche. Pero es que la oposición no se adecua solamente respecto al eje pregunta / respuesta, sino que se establece respecto a otros dos ejes isotópicos:

inferior / superior : tierra / cielo

oscuridad / luz : noche / estrella

La estrella se convierte por tanto en una respuesta del cielo, en una luz del cielo; en el elemento que el cielo, la respuesta a las preguntas del hombre deja ver. Es un mediador entre el hombre y el cielo. No es todo el cielo, tampoco toda la luz del cielo. Pero sí es la luz -blanca- que el cielo envía.

De esta forma puede recordarse un verso que en Lauaxeta se repite con constancia. El hombre pregunta a la estrella:

1.- "itaundu dautsozu
leyuan klisk dagin illargi-izpijari" (BB,16)

2.- "Gaste zintzo batek itun so-dagijo
ortzi urdiñeko ixar argijari" (BB,36)

3.- "zerurantz begira" (BB,60)

4.- "zerubari adika" (BB,52)

5.- "gaba alde oneitan
goyan artizarra" (BB,116)

Hacia el cielo y a la estrella se mira en busca de consuelo, que a veces llega en forma de beso:

"Ixarrak minduben atsegin dan izpiz
ma-dagijo mutil aren samiñari" (BB,36)

"Ta itxaro izarrak argi dizdiz begi
bijotzan barnian" (BB,120)

El encuentro entre las dos respuestas: la luz interior del corazón y la luz exterior de la estrella, produce la fusión esencial, tal como puede leerse en esos últimos versos que cierran "Artxanda ganian" (BB,116) el gran poema sobre la inquietud y la búsqueda del hombre.

Cercano a las características de la blanca luz del cielo, se encuentra el símbolo de la nieve al que nos referimos al hablar del color blanco.

Coinciden los dos símbolos en dos características básicas:

color : blanco
procedencia : cielo

Ambos elementos son señales del cielo, mediadores de lo que ocurre más allá. Lauaxeta piensa que su belleza es espejo, huella de lo que es el más allá, de la "realidad".

"Edertasun-zirrintan digart betirauna" (BB,130)

En verso une los dos símbolos subrayando su parecido:

"Illargi-mosu dabil edurtze zurijan" (BB,18)

Pero su significación diverge un poco, mientras la luz blanca significa "consuelo o esperanza", la nieve connota "pureza":

> "Garbitasun mosuba artu dau edurrak
> Gotzonak soilik dira bere laztanen-gai"
> (BB,122)

de forma que sólo es digna de los inocentes: los recién nacidos, todavía no hombres históricos, o de los muertos, ya no hombres históricos:

> "Umiak eta illak zeure izpi ixara
> eztabe loitzen !Zatorz garbijen kolkora!"
> (BB,122)

Es decir, la nieve significa prueba de que el ideal existe, es su huella, por ello los hombres reales, históricos, no ideales la manchan:

> "geure laztanak dira bere erijotzea...
> Egotxu zerutarrak loitzen dautsoz lurrak"
> (BB,122)

Este análisis vuelve a dejar en claro la influencia del Idealismo alemán en la obra de nuestro autor. Si bien su planteamiento resulta dual, casi maniqueo, no por ello debe olvidarse la coherencia con que el sistema de pensamiento aparece en nuestro autor.

4.2.3. El viaje

El último texto de este libro "Itxasora" (BB,136) resulta sorprendente por su temática. En él siguiendo como ya explicamos, a Baudelaire, Lauaxeta relata un viaje en busca de la nueva cultura, la nueva poesía para los vascos, que a veces se confunde con el "más allá", con la otra realidad:

> "Itxaso aundi orrek, zabal, zeru-atiak"
> (BB,138)

para terminar inequívocamente llegando a la luz, que como acabamos de ver, significa ese más allá

> "Itxaruak berua euzkotarren ontzija
> Goguak nausi diran argitasun goiraño"
> (BB,140)

La especial configuración de este texto puede llevar a error y hacer pensar en que se trata de un texto único en el libro. Así lo hace por ejemplo el P. Aróstegi que siguiendo un esquema del propio Lauaxeta, quien declara trabajar sobre temas (Amor, Religión y Patria), y afirma que "Geruago Aberrijari yagokozan neurtitzak egingo dodaz", sitúa a este poema como el único épico en el libro:

> "Ango azken olerkia, !Itxasora!; gero etorri bearko eben aberri-olerkien lenenki bat zan"
> (53)

Desde nuestro entender, el poema no resulta único aunque puede considerársele un buen resumen de los mensajes del libro.

El viaje, digámoslo con claridad: la iniciación, aparece con una cierta abundancia en el libro. A nivel discursivo los verbos usados son "ir, venir", a veces "llegar". Muchos de los poemas comparten esta idea del viaje. Lo vimos hace poco: hay que ir al monte para reflexionar sobre la inmortalidad, hay que ir al corazón para saber la verdad, reflejándose los dos viajes.

Por ello nos parece oportuno situar en un contexto más general este tema: el viaje.

a) Viaje al corazón.

Hay algunos poemas estructurados con respecto a una progresión semántica en que el último punto, al corazón, resulta ser el verdadero.

Pongamos un ejemplo: "Itauna" (BB,16). El poeta recrimina suavemente a la amada: has preguntado si te quiero, a las estrellas, a las flores, en fin, a una serie de elementos naturales, pero no has preguntado a tu corazón. Con lo que implícitamente el poeta afirma que el personaje no conocerá la verdad.

Del mismo estilo es "Mosuba" (BB,60) y más cerca no "Bijotzean" (BB,64), cuyo título nos pone sobre aviso,o "Betikorra" (BB,84).

b) Viaje hacia la amada.

El poeta debe recorrer un camino antes de llegar a su amada: "Zaurija" (BB,108)

"neure maitasun billa juan nintzanian"

Camino que puede ser espacial como el ejemplo, o puede metaforizarse. En "Mao gorrija" (BB,28) el proceso de enamoramiento, simbolizado en el crecimiento de la flor, simboliza el dinamismo para llegar al objetivo: en este caso la amada infiel. Un proceso temporal, que hay que andar,se encuentra descrito en "Maitale kutuna" (BB,42) donde la siguiente frase esclarecedora:

> "Aldi alaitsu ori jadetsi artian...
> Zeugan pentzaten nabil Jaunaren bidian"
> (BB,44-6)

El verbo "acercarse" que describe la misma acción puede encontrarse en "Mosuba" (BB,60)

Aún cuando la amada esté muerta, resulta esclarecedor el comienzo de "Bere illobijan" (BB,94)

> "Urrundik nator lotan datzan illobira"

c) Viaje hacia elementos religiosos.

Algunos poemas religiosos se plantean como viaje: peregrinación sería más exacto. Lauaxeta concibe a la divinidad como superior. Está en lo alto y el hombre debe llegar allí, caminando, cumpliendo un proceso.

En "Gurutze aldera" (BB,10) el yo del poeta camina hacia la cruz:

> "Gurutz ondora eldu gurarik
> bidia billa nabil neketan" (BB,10)

"Miren Neskutza'ren baselexa" (BB,20) resulta la descripción de una peregrinación y el leit-motiv resulta:

"Orra duaz". "Goguaren eresija" describe el camino hacia Dios

"Itunik beti duaz bide bakartijan" (BB,58)

"Jaungoikotija" comienza con la descripción de la partida:

"Nuan Goiko Aitaren erruki-altzora" (BB,66)

"Jaunagan Atsedena" se plantea también como peregrinaje (BB,98). Y en "Artzai onak" (BB,104) las ovejas llegan hasta Cristo.

Sabemos que en este planteamiento no existe originalidad, puesto que tradicionalmente las poesías religiosas se estructuran así: como una llegada a Dios. Pero en este punto nuestra intención es probar el proceso dinámico que existe en el conjunto de los textos del poeta. El sistema semántico sobre el que se han construido.

d) Viaje al interior de uno mismo.

En el punto anterior ha quedado explicitado este punto. El poeta huye de los hombres ("Mendijetara", "Gaste gexua") para reflexionar sobre sí mismo. Es la primera condición : viaje espacial para que pueda darse en segundo proceso de interiorización que también se expresa como viaje hacia la luz:

"Nuere egunen gezija ilkorrari dago" ("Ezilkortasuna" (BB,126)

"Miñezko bideetan lor batek narabil
iratzartu baita lotan zan gogua" ("Itzarrik" BB,132)

Aunque posiblemente esta cita resuma todo lo que venimos diciendo en este punto:

"Lei biziz barnia, urrunera nuan" (BB,120)

e) El viaje exótico: "Itxasora".

Desde esta perspectiva "Itxasora" (BB,136) no significa más que el poema que pone en claro el tema del viaje, de la iniciación en el libro. Es el poema del gozo, el poema de alabanza al viaje. Claro que "Itxasora" marca nuevos objetivos, los culturales, en este viaje iniciático que es Bide Barrijak.

Merece notarse que los viajes de Lauaxeta son dialécticos (excepto los poemas religiosos, más tradicionales). Con respecto al viaje hacia la persona amada,el acercamiento puede tener dos conclusiones, o la aceptación, o el rechazo con lo que Lauaxeta propone el amor frustrado.

Y, por otro lado, es dialéctico también el viaje hacia el interior, pues en él luchan siempre: el sueño y la realidad; el ideal y lo material:

"Ezin batu doguz elburu batean
amets ta egiña" (BB,120)

Y así, a veces, Lauaxeta decide en algunos poemas dejar de buscar, de luchar por el ideal y entonces surgen los poemas epicúreos: "Liparra" (BB,76). Pero en otros reacciona hasta llegar preguntando al corazón a comprender el misterio que es Dios:

"Bijotzari: -Badakik Urtzi jauna non dan?
- Ixatez ludi barna, maitez gizon baitan.-
Sakona argitu yatan..., oro ulerkorra."
(BB.100)

NOTAL AL CAPITULO 6

(1) LAUAXETA: Azalpenak, Labayru, Bilbao, 1982, p. 121.

(2) AITZOL, J. de: "Itzaurrea" in URKIAGA, E: Bide Barrijak, Verdes, Bilbao, 1931, p. XII.

(3) AITZOL, J. DE: op. cit.,p. X.

(4) AITZOL, J. DE: op. cit., p. XII-XIV

(5) Nos referimos a los siguientes poemas: "Loretan"(Euzkadi, 090729); "Bizitza biotzak" (241129) y "Lili gorri", (101229), que giran en torno al tópico de la flor y otros tópicos románticos.

(6) AITZOL, J. DE: "Brotes de renacimiento literario" in Eusko Olerkiak, Euzkaltzaleak, S. Sebastián, 1930, p. 15.

(7) "Loretan Lore" poema que no iba a incluirse en Bide Barrijak para, tras consejo del P. Estefanía ir a parar a Arrats Beran bajo el título de "Zelayan" se publicó por primera vez el 8 de Abril de 1930.

(8) Dejamos sin datar "Txakurtxuba" de estilo maragalliano, y otros poemas.

(9) TODOROV, Tz: Gramática del Decamerón, Madrid, Taller de Ediciones. J.B., 1973, p. 35.

(10) BOBES NAVES, M.C.: Gramática de "Cántico" (Análisis Semiológico, Planeta, Barcelona, 1975, p. 70.

(11) BOBES NAVES: op. cit., p. 250.

(12) SARASOLA, Ibon: "Hitzaurrea" in ARESTI, G.: Obra Guztiak Poemak I, Kriselu, Donostia, 1976, p. 24.

(13) ALTUNA, P.: Versificación de Detxepare. Mensajero, Bilbao, 1979, p. 91-2.

(14) ALTUNA, P.: op. cit., p. 91.

(15) LIZARDI, Javier de: "Rumbos Nuevos", Euzkadi, 301231.

(16) ARANA, Lide: Esteban Urkiaga, Lauaxeta.Inédito.Beca del Gobierno Vasco. Gasteiz, 1981, p. 111-112.

(17) Aunque para ello debe utilizar algún tipo de licencia, por ejemplo, diptongar "ua", diptongo creciente e imposible en euskera en la palabra "juale" (IV, 3).

(18) COHEN, J.: Estructura del lenguaje poético. Gredos, Madrid, 1977, p. 76.

(19) LEKUONA, J.M.: "Lizardiren eskema metrikoak eta Puntuak" Jakin nº 29, (1983), p. 54.
La cita merece un comentario pues al definir la rima el autor en una confusión la identifica con las letras (grafemas).

(19 bis) LEKUONA, J.M.: art. cit., p. 55.

(20) COHEN, J.: op. cit., p. 80.

(21) BALAKIAN, A.: El movimiento simbolista. Guadarrama. Barcelona, 1969.

(22) COHEN, J.: op. cit. , p. 64-7

(23) COHEN, J.: op. cit. , p. 64-7

(24) Cfr. VARIOS: "Los dialectos del euzkera", Euzkadi, 200732.
En propiedad, la utilización de verbos sintéticos, parte de la obra de Elizalde, más propiamente que la de Arana, pasa por Olabide (a quien nuestro autor, como vimos, comentó su obra) hasta Lauaxeta.

(25) TODOROV, Tz.: op. cit.,p. 35.

(26) BOBES NAVES, M.C.: op. cit. , p. 71-72

(27) LASAGABASTER, J.M.: La novela de Ignacio Aldecoa. SGEL. Madrid, 1978, p. 30.

(28) BOUSOÑO, C.: Teoría de la expresión poética. Vol. I. Gredos, Madrid, 1976, 6 ed. p.,168.

(29) BOUSOÑO, C.: op. cit.,I, 176.

(30) BOUSOÑO, C.: op. cit.,I, 575.

(31) BOUSOÑO, C.: op. cit.,I, 158-9.

(32) SCHRADER, L.: Sensación y sinestesia, Gredos, Madrid, 1975, p. 82-90. Las citas en p. 82, 84, 85, 88 y 90.

(33) Como detallaremos más adelante al hablar del adjetivo, su empleo no revela grandes novedades técnicas.

(34) COHEN, J.: op. cit., p. 129

(35) SCHRADER, L.: op. cit., p. 383.

(36) SCHRADER, L.: op. cit., p. 370-3.

(37) PAZ, Octavio: Los hijos del limo. Seix y Barral, Barcelona, 1981, 2. ed., p. 11.

(38) AITZOL, J. DE: "Itzaurrea", p. X.

(39) SOBEJANO, G.: El epíteto en la lírica española. Gredos, Madrid, 1956, p. 101.

(40) SOBEJANO, G.: op. cit., p. 109.

(41) BOUSOÑO, C.: op. cit., I., P. 192-3.

(42) GREIMAS, A.J.- COURTES, J.: Semiótica, Diccionario. Razonado de la Teoría del Lenguaje. Gredos. Madrid, 1982, p. 230.
Cfr. GREIMAS, A.J.: Semántica Estructural, Gredos, Madrid, 1976, 1. ed. 2ª. reimpresión, p. 105-155.

(43) GREIMAS, A.J.- COURTES, J.: op. cit., p. 230.

(44) GRUPO DE ENTREVERNES: Análisis semiótico de los textos. Cristiandad, Madrid, 1982, p. 148.

(45) GREIMAS, A.J. - COURTES, J.: op. cit., p. 56.

(46) FRIEDERICH,H.: Estructura de la lírica moderna, Seix y Barral, Barcelona, 1974, p. 21 y ss.

(47) BALAKIAN, A.: op. cit.,p. 82,83,88,89.

(48) HINTERHAUSER, Hans: Fin de Siglo. Figuras y Mitos. Taurus. Madrid, 1980, p. 11.

(49) Por otra parte, cabe señalar que la incidencia de la noche en el resto del libro es frecuente: "Itauna" (BB,16); "Erantzuna" (BB,18); "Illuntzeko-ixarra" (BB,36); "Gabeko irrintzija" (BB,38); "Lied" (BB,62) también contienen referencias nocturnas.

(50) GULLON, R.: "Simbolismos y Modernismo" in El simbolismo, Taurus, Madrid, 1981, p. 23.

(51) GULLON, R.: op. cit.,p. 41

(52) Cfr. a este respecto: Azalpenak p. 155: "Ormuzko perlak edo Chinako lorak ez ditut ezagutzen, leen bezain illun nago".

(53) AROSTEGI, L.: "Lauaxeta'ren poesi-gunetarantz" in URKIAGA'TAR ESTEBAN: Olerkiak, San Sebastián, 1974, p. 31.

C A P I T U L O 7

ARRATS BERAN: POESIA SOBRE EL TIEMPO

0.- INTRODUCCION.

Arrats Beran se publica en 1935. Han pasado casi cuatro años desde la aparición del primer libro. Lauaxeta, ha madurado. De nuevo publica un libro plural, afecto no sólo a una única corriente, sino a varias siguiendo el eclecticismo que declaraba en su polémica con Orixe:

> "Batzutan klasiko eskolara joaten naz, beste batzutan Heineren eskolara. Noizbaiten Valery jaunari agur egitera edo parnasianoai" (1),

pero en el nuevo libro se ha conseguido mayor unidad. Desde el estilo hasta la concepción poética. Lauaxeta se muestra más coherente, aunque algo menos a nivel de los conceptos a transmitir.

La coherencia, a niveles profundos, viene dada por dos claves. En primer lugar Lauaxeta centra su poesía en la sugerencia:

> "Izkiño oneik ulertu gura dauzanak bein baño geyagó irakurri begiz. Oraingo tankeran egiñak dira, itzetan diñuena baño zerbait geyago atzaldu nayez. Irakurlien gogoetan bercin gogai sortarazteko (sugerir) jayo dira" (2).

Se ha pasado de la enunciación denotativa en Bide Barrijak a la sugerencia simbólica ("itzetan diñuena baño zerbait geyago atzaldu nayez") en Arrats Beran.

La segunda clave recoge la coherencia simbólica del texto que Lauaxeta ha reforzado en uno de los dos lados de los símbolos utilizados en su libro.

Recordemos que en aquél había una ascensión, una utilización del símbolo de la estrella, pero en menor medi

da había también poemas que se sustentaban en lo contrario "Bere illobijan". Así podía encontrarse una inidentificación entre las dos opciones : la idealización junto a temas y símbolos que se acercaban al melodrama.

Esa indefinición se ha dejado de lado. Los poemas en Arrats Beran se definen mejor con respecto a sus propios símbolos. Lauaxeta permanece ahora dentro de un simbolismo unitario en lo que el Pr. G.Durand llama el Régimen Diurno de la Imagen, es decir, "El antídoto del tiempo buscado"

> "al nivel sobrehumano de la trascendencia y de la pureza de las esencias".(3)

Pero además es que si se llama Régimen Nocturno de la Imagen a los símbolos que expresan el descenso, Lauaxeta lo hace con precisión. Es la precisión en el símbolo, la pureza de líneas, la concreción, lo que hace de Arrats Beran un libro coherente en su simbología.

Posiblemente, esto no hubiera podido ser sin el paso desde el yo subjetivo del poeta expresado en Bide Barrijak, al ello narrativo, sin el paso desde el Romanticismo al Simbolismo.

Bide Barrijak pretendía como vimos expresar la lucha entre tiempo y eternidad, permítasenos la expresión, en estado puro sin una concreción práctica, en forma teórica. Arrats Beran no permanece en la misma tesitura, o por decirlo en palabras del Pr. G. Durand a la antitética Cronos-Thanatos, viene a combinarse la ambigüedad de Eros.

El contenido teórico de la lucha Cronos-Thanatos se ha visto llenado de valor sensible -que no sentimental-.

Merece citarse ahora el desarrollo del poema "Mayatzeko kantea" (AB,88), donde si bien la simbología del ala, del vuelo, de la identificación pensamiento/ascensión, funciona de la misma forma que en el primer libro, el final muestra la diferencia. El amor es capaz de detener el pensamiento:

"!Orduban bai geratzen dala
zauritu dan uso bat legez!
!Mayatzeko elai apala
txirrika dabil zeure ederrez!" (AB,90)

Esa es la diferencia esencial. Eros interviene en la dicotomia Muerte-Tiempo.

Por otro lado, no debe olvidarse el papel que en este punto juega el acercamiento del autor a la Tragedia griega.

Ninguna opción de ninguno de los personajes resulta gratuita. En esta obra, los personajes, que actúan a veces sin causa, siguiendo un fatum terrible, a veces obedeciendo oscuras razones, arrastran a otros personajes. Y, en estos procesos, Lauaxeta resalta el dolor de las personas, su frustración, la muerte.

El dolor, junto al erotismo, resultan ser las dos fuerzas que ofrecen credibilidad sicológica al texto.

A niveles formales, Arrats Beran supone también un avance en la carrera de nuestro autor. Quizás a instancias de la influencia popular, Lauaxeta se muestra más avanzado, menos miedoso en el uso de los recursos literarios: las metáforas son menos usuales, las visiones son

puentes hacia el irracionalismo poético y la sugerencia en el lector.

Lauaxeta ha madurado el lenguaje. Ya no es tan duro como en Bide Barrijak, tan apoyado en aquello que era lo esencial en el mensaje: sustantivos y frases simples. Ahora el encabalgamiento abundante ayuda a matizar las frases. Diversos tipos de modificadores indirectos (Genitivo y Participios) crean un ambiente en el que se inscribe lo esencial, que el autor quiere comunicar.

Se trata, en suma, de flexibilizar la lengua.

Por último, cabe señalar la panteización de la naturaleza. Si ésta se presentaba como adorno en Bide Barrijak, su corporeización es evidente en la segunda obra. Ya no se trata de que el autor apele al género: "lili", "zugatz", sino que en esta obra el poeta concretiza cada cosa por su nombre, abriendo así las únicas puertas de la imaginación del lector hacia su pretensión máxima: hacer decir a la palabra algo más de lo que dice, en la imaginación de sus lectores.

1.- DIVERSIFICACION DE ESTADOS POETICOS. CRONOLOGIZACION.

Las críticas que el texto recibió en Euzkadi y en El Día varios meses después de publicarse, no señalan con fortuna la división cronológica del texto.

Aitzol señala que:

> "Las poesías que Lauaxeta ha encerrado en su tomito de Arrats Beran son reacias a una metódica clasificación. Cada poesía es una rebeldía artística; una subversión intelectual a la disci-

plina.
Todas son bellas, pero todas diferentes" (5).

Quizás por ello cuando E. ("Erletxube", seudónimo de D. Juan de Abando) intenta una clasificación, el intento resulta inútil, pues la lista resulta tan larga que no aclara las claves del autor (6). Así distingue romances, baladas, sociales, anacreónticos, graves, románticos y medievales, para terminar señalando:

> "Los hay, finalmente, aunque sin agotar la clasificación arcádicos de égloga campesina, como "Burtzaña" tan sencillo y acabado".

Desde aquí poco podemos concluir, pues, al parecer, la diversidad y el eclecticismo fueron los elementos subrayados por los contemporáneos del autor.

Sin embargo, fue el mismo Lauaxeta quien, por las diversas publicaciones de sus obras, seccionó el libro. Cierto es que éste carece de apartados definidos. Pero la publicación en revistas fue marcando la organización, no temática como la pretendida por Erletxube, sino de estadio poético, de estilo, en el texto.

Sabemos por el P. Estefanía (7) que "Zelayan" (AB,68) se había escrito antes de la publicación de Bide Barrijak, libro del que lo excluyó, reprochándole tal proceder el crítico jesuita.

El texto había nacido como una imitación de Melén dez Valdés, pero al ser su valor sugestivo mayor, el autor se encontró con que al poema le faltaba contexto para incluir lo en el libro; basta recordar que en Bide Barrijak el engañado es siempre el personaje masculino, nunca el femenino

como en este caso.

Al interrumpir en 1931 la publicación de poemas en Euzkadi, nos quedamos sin noticias sobre su creación poética y su evolución respecto a la poesía incluida en Arrats Beran. (8).

Pero el 11 de Octubre de 1933 Lauaxeta inaugura una sección poética en el diario Euzkadi. La llamará "Izkiñuak" ("Letrillas", nombre en el que puede verse influencia gongorina). (9).

Entrarán a formar parte de esa sección, los siguientes poemas:

a) 11 de Octubre de 1933: "Zelayetakua"

b) 13 de Octubre de 1933: "Ezkontza-goxa"

c) 27 de Octubre de 1933: "Zelayan"

d) 2 de Noviembre de 1933: "Bolutxu zurija"

e) 15 de Noviembre de 1933: "Burtzaña" con el título de "Bidietako burtzañai" (10)

f) 2 de Diciembre de 1933: "Ardua eta Atsua"

g) 7 de Diciembre de 1933: "Mutxurdiña"

Además se publicó un poema: "Atsuarena" (260434) que junto con los dos anteriores formaba una serie sobre el tema satírico del vino y la vieja.

El último "Izkiñuak" se publicó el 6 de Mayo de 1934, pero antes, el 14 de Enero de 1934, Lauaxeta publica el poema "Etxeko alaba" (AB,85) y no lo llama "Izkiñua" sino que lo incluye bajo un nuevo título: "Ipuñertitza" (Ro-

mance). Este cambio de nombre y el hecho de que tanto "Uda barriko autorkuntza" (AB,65), publicado el 24 de Abril de 1934, como "Atsuarena" no lleven el título de la sección, indica que Lauaxeta está pensando dos secciones: Letrillas y Romances, cercanos en la concepción artística y temporal, pero diferentes.

El rasgo distintivo entre ambos será la división en secciones, en actos numerados que el autor realiza en los romances mediante numeración romana y la ausencia de esa forma de división en las letrillas que a su vez utilizan estribillos.

Lauaxeta comienza con letrillas para pasar después a los romances. La evolución no es brusca, sino que en medio existiría una etapa de letrillas que combinan tanto la corta como la larga extensión (sin sobrepasar las 4 estrofas, excluyendo los estribillos), como los estribillos fijos y los progresivos. Así en los romances pueden encontrarse restos de estribillos, aglutinados en el poema.

Este tipo de evolución viene reforzado por la cronología de publicación de poemas en otros medios. Así en Euzkerea Lauaxeta comienza con un poema sin división: "Begi jen omenez" (Euzkerea, nº 1, (3a. época) Enero-Febrero de 1934, p. 17) para seguir con tres romances: "Langille erail du bati" (nº 3, Mayo-Junio, 1934, p. 154); "Espetxekuarena" (nº 8, Marzo-Abril de 1934, p. 87). Entre ellos se incluye la publicación de "Arrats Beran" (nº 5-6, Setiembre-Diciembre de 1934, p. 313). Como puede verse, la publicación de romances es posterior a la de letrillas. Evolución en la publicación seguida también en Yakintza.

Esta revista publica primero un romance: "Artzain baten erijotzean" (nº 8, Marzo-Abril de 1934), repite la pu

blicación de una letrilla publicada en Euzkadi: "Bolutxu zurija" (nº 9, Mayo-Junio de 1934, p. 338) y tres romances: "Etxeko alabea" (nº 11, Setiembre-Octubre, 1934, p. 338), "Amayur gaztelu baltza" (nº 14, Marzo-Abril de 1935, p. 103-4) y "Txiribogiñaren alabea". Tras publicarse el libro la revista da a conocer una reseña, una crítica comentario a "Arrats Beran" (Noviembre-Diciembre de 1935, p. 475).

Si de las publicaciones anotamos únicamente las publicaciones originales, podremos obtener la evolución que nosotros expresábamos antes:

a) Letrillas, composiciones cortas con estribillo
b) Letrillas alargadas con estribillo
c) Romances con separación estructural

Si nos olvidamos del rasgo estructural, no existe tanta diferencia entre ambas secciones, pues las dos se mueven dentro del neopopularismo.

Es evidente que entre ellas componen la parte más abundante del libro de forma que en esas dos secciones caben 29 poemas (11).

Ciertamente éstas son las más recientes, las más modernas en el libro compuestas entre Octubre de 1933 y todo el año 1934, hasta principios de 1935 (12).

El resto de los 11 poemas deben ser anteriores a la primera de las fechas y más antiguos por sus ecos modernistas y simbolistas.

En ellos no cabe hacer cronologización, por la

falta de datos, pero sí una división en grupos:

a) Grupo modernista: "Bertso zarrak", "Kanta ariña", dos poemas de gran influjo de M. Machado.

b) El grupo de sonetos de influencia simbolista: "Oraingo mattarijak", "Sévres'ko murkua", "Jostalluba".

c) "Ondartza", poema cercano a Valèry.

Cuatro poemas "Neskatxu gorriska bati" (AB,17), "Itxastar gaste bati" (AB,36), "Abeslari bati" (AB,47) y "Txo moskortuba" (AB,91), poseen rasgos que los acercan a una letrilla, mientras que poseen otros muy marcados para hacer de ellos un grupo aparte que vacila desde el carácter simbolista de "Abeslari bati" al neopopulista de "Txo moskortuba". No lo hemos contado entre las letrillas porque, como hipótesis, podemos suponer que son el paso desde el simbolismo al neopopulismo. La hipótesis se basa en razones de tipo formal, rastros simbolistas en los poemas junto a elementos neopopulistas (por ejemplo, en "Txo moskortuba" (AB,91) pueden encontrarse influencias de Alberti y de Baudelaire).

En resumen, pues, en Arrats Beran cabe distinguir dos etapas una simbolista-modernista y otra neopopulista. Entre ambas queda un grupo de poemas de un carácter especial, temáticamente iguales. La segunda sección neopopulista se divide entre letrillas y romances, aunque ambos son cercanos a un ideal estético. (13)

2.- NIVEL METRICO Y FONICO.

En este nivel las definiciones y el tema de estudio son iguales a los explicados en el capítulo anterior. Se trata de analizar el nivel más formal, el nivel verbal en los poemas de Lauaxeta.

No nos encontraremos con grandes sorpresas en este nivel en lo que se refiere a las conclusiones. En primer lugar, en métrica, Lauaxeta sigue sin cumplir las normas marcadas por S. Arana sobre el cómputo silábico de sinalefas. Las mayores desviaciones se dan en el campo de las estrofas, menos dispersión estrófica que la utilizada en el primer libro por razones de unidad, y mayor uso, o mejor, distinto uso del encabalgamiento en este segundo libro.

2.1. Métrica

Con respecto a la norma seguida en la medición de los versos, Lauaxeta sigue sin cumplir las normas impuestas por Sabino Arana.

Lauaxeta prefiere una norma laxa que le permita la sinalefa o no al libre albedrío del poeta, siguiendo en esto la norma castellana de la que al parecer procedía. (14)

Según el recuento de Lide Arana, las tasas de cumplimiento de la ley de sinalefa en Arrats Beran llegan casi al 7% únicamente , computándose en una proporción de 8 casos frente a 139 posibles.

Vocales en contacto	Nº total	Nº de sinalefas
a-a	29	3
a-i	23	1
a-u	16	0
e-e	15	0
e-i	9	2
e-u	5	1
i-i	4	0
o-i	15	0
o-o	11	1
o-u	7	0
u-u	2	0
u-i	3	1
	139	8

FUENTE : Lide Arana (15)

La norma vuelve a quebrarse, pues Lauaxeta realiza sinalefas cuando no debe hacerlo, es decir, en un encuentro de vocales en sentido ascendente respecto a la apertura, caso en el que no se realiza diptongo en euskara.

Los casos de encuentro vocálico, según la misma fuente, refuerzan este sentido, y, por tanto, también error al hacer sinalefa cuando no debía, son elocuentes porque muestran una desviación mayor que en el primer libro:

e + a	18	1
e + o	18	1
i + a	22	2
o + a	24	1
o + e	25	1
	107	6

lo que supone sobrepasar una tasa del 5%, muy alta comparada con el menos del 1% del libro anterior.

2.2. Estrofas

En el análisis de Arrats Beran llama la atención en este campo la unificación realizada con respecto a los tipos estróficos utilizados, aún cuando Lauaxeta sigue permaneciendo fiel a la doble corriente que le inspira sus formas estróficas: el simbolismo y los sistemas tradicionales.

La corriente simbolista influye en la medida en que Lauaxeta se siente obligado a experimentar con formas estróficas irregulares, pies quebrados. El sistema de rima, cuatro rimas consonánticas alternadas en gran proporción, parece provenir también de la misma fuente.

Pero el sistema tradicional no es ya el sistema tradicional utilizado en Bide Barrijak. En el primer libro se utilizó la tradición bersolarística apoyándose sobre todo en los zortziko txikia. Ahora se recoge la tradición de las koplak, de la oralidad tradicional, prefiriéndose estrofas regulares en cuanto al número de sílabas, donde también hay que pensar en un acercamiento a la métrica del romance castellano que le sirve de guía.

La influencia de la métrica tradicional es aquí, por tanto, otra tadición, más lírica que la tradición bersolarística.

2a) Sistemas estróficos regulares.

Las estrofas regulares en Arrats Beran pertenecen a medidas diferentes. Son también diferentes los tipos de rima utilizados. Estos datos permiten comprobar nuevamente la tendencia a la experimentación que Lauaxeta está llevando a cabo aún en este libro.

Si Bide Barrijak pretendía abrir caminos nuevos en la poesía vasca, Arrats Beran sólo supone la profundización en el mismo camino. Y esto se nota primeramente en las estrofas utilizadas.

Los zortziko txikia sólo se utilizan dos veces: en "Ezkontza-goxa" (AB,22) y "Zelayan" (AB,68). Pero no son, en rigor, zortziko txikia, sino estrofas basadas en esa estrofa popular. El primer poema de los citados compone estrofas de 6 versos: "seiko txikia" por tanto, modificando la medida del último verso que rima con el quinto. Y en el segundo de los casos, "Zelayan", la estrofa rompe la norma en el quinto verso, siendo éste de 5 sílabas y no de siete.

Estos dos ejemplos muestran suficientemente claro las formas de innovación en nuestro poeta, quien, basándose en estrofas populares, avanza hacia la investigación de formas nuevas.

Un único poema posee una estrofa de 5 sílabas: "Goxaldeko otoya" (AB,39). La regularidad en la medida no impide en cambio que Lauaxeta modifique el tipo de rima, construyendo una estrofa de 10 versos que cumplen el siguiente esquema: 5A, 5B, 5A, 5B, 5C, 5D, 5C, 5E, 5D, 5E. Variaciones que sólo sirven para subrayar el efecto sonoro y aliterativo del poema.

"Burtzaña" combina estribillos de 4 versos con estrofas de 6 versos, pero en todo caso la medida del verso es de 7 sílabas. El esquema estrófico resulta 7A, 7A, 7x, 7B, 7x, 7B, lo que nos lleva a pensar que la estrofa se construye con un pareado y una forma irregular de kopla popular. El pareado sirve al poeta para construir segmentos paralelos. La regularidad en el verso recuerda al de los romances, pero sólo supone un recuerdo pues, como veremos pronto, los romances de Lauaxeta se construyen también con medidas más largas.

La regularidad se mantiene en estrofas de 4 versos con 8 sílabas ("Otsokorena" (AB,57); "Udabarriko autor kuntza" (AB,65) y "Artzain baten erijotzean" (AB,82). El primero de los poemas mantiene una rima de balada: x,A,x, A; y los dos restantes un esquema de cuarteta (16).

Sin duda, el esquema estrófico más abundante en el libro resultan ser las estrofas de cuatro versos de 9 sílabas: "Espetxekuarena" (AB,29); "Izlapurra" (AB,32), "Narkis" (AB,37), "Ondartza" (AB,60), "Mendigoxaliarena" (AB,51), "Txiribogiñaren alabea" (AB,93), y "Amayur Gaztelu baltza" (AB,98) pertenecen a esta categoría.

La rima utilizada suele ser la de cuarteta A, B, A, B; o bien A, B, B, A, con alguna kopla x, A, x, A. Las tres completan el censo del tipo de rima que a Lauaxeta le gusta.

La siguiente categoría se establece mediante estrofas de versos de 6 sílabas (o dos tercetos encadenados) o 6 versos con 8 ó 9 sílabas en cada verso. Quizás no pueda considerarse a esta categoría como una variante de las dos anteriores. Pero lo evidente es que ambas responden a una misma voluntad poética.

A esta sección corresponden: Versos de 8 sílabas "Zelayetakua" (AB,18), "Españartxu batena" (AB,49), "Bolutxu zurija" (AB,77), "Begijen omenez" (AB,96). Con versos de 9 sílabas: "Itxas-ondokoena" (AB,61), "Mayatzeko Gurutza" (AB,70).

Podemos constatar la utilización de estrofas de 8 versos de 9 sílabas: "Artzañena" (AB,44), "Abeslari bati" (AB,47) y "Mayatzeko kantea" (AB,88). Este esquema estrófico se compone de dos pareados en los extremos superiores e inferior de la estrofa con una cuarteta en medio, o bien surge de la combinación de dos cuartetos.

Estrofas de 4 versos de 10 sílabas componen los siguientes poemas: "Etxe ori" (AB,25), "Ziñiste-bakuarena" (AB,73), y "Langille eraildu bati" (AB,79).

Puede observarse que, si bien la medida de los versos varía desde 7 a 10 sílabas, la configuración estrófica en torno a la uniformidad de medida y en menor proporción al esquema de rima en torno a la cuarteta, constituye dentro del libro un grupo de poemas muy marcados desde el punto de vista temático. Evidentemente, Lauaxeta permaneciendo fiel a las innovaciones métricas y sobre todo a la variedad métrica, ha tenido en cuenta la uniformidad de medida de los romances populares a los cuales ha querido conscientemente acercarse.

Nos quedan aún por comentar los sonetos. Tres son los poemas que siguen el esquema clásico en este libro: "Jostalluba" (AB,48), "Sévres'ko murkua" (AB,31) y "Oraingo mattarijak" (AB,26).

Ninguno de los tres sonetos del texto respetan la medida de 11 sílabas. "Jostalluba" se construye sobre versos de 8 sílabas; los de "Sévres'ko murkua" tiene 13 sílabas y los del último poema citado 12 sílabas.

Los tres sonetos constituyen dentro del libro un

grupo de poemas muy marcados. No sólo la métrica contribuye decisivamente en la constitución de esta sección dentro del libro.

2b) Sistemas estróficos irregulares.

El resto de poemas poseen estructuras estróficas irregulares. Es decir, siguiendo su norma de variedad métrica, Lauaxeta crea poemas con estrofas de pies quebrados y con esquemas de rimas complicados.

Dentro de este grupo son quizás los más regulares, "Eiztari andija" (AB,20) y "Kiñuba" (AB,41). El primero de ellos sólo posee de irregular la métrica. Está compuesto por estrofas de 4 versos con el siguiente esquema: 10A, 5B, 5B, 10A. "Kiñuba" se compone de estrofas de 8 versos con un esquema de cuarteto y pies quebrados ciertamente irregular: 12A, 12x, 6x, 6A, 12B, 12x, 12x, 6B es el esquema de la primera estrofa. En el resto de los casos, si bien se mantiene la alternancia de versos de 12 y 6 sílabas, cambian según el capricho del autor los esquemas de rima.

El segundo grupo de poemas de estrofas irregulares se compone de los dos poemas satíricos sobre el vino y la mujer, "Ardua ta atsua,(AB,63) y "Mutxurdiña" (AB,54). Los dos poemas combinan versos de 7-5 sílabas el primero y 7-9 sílabas el segundo. En "Mutxurdiña" encontraremos estrofas de 10 versos con esquema: 9A, 9A, 7B, 9C, 9C, 7B, 9D, 9E, 7E, 9D, y de 8 versos (uno repetido) en el otro poema citado con un esquema de: 7A, 5B, 7A, 5B, 7C, 7x, 7C, 7C.

La combinación de versos de 7 y 9 sílabas puede encontrarse también en "Neskatxu gorriska bati" (AB,17),

pero en este caso la rima se atiene a la estructura de cuarteta.

El tercer grupo de estrofas irregulares está compuesto por los poemas modernistas basados temáticamente sobre el tópico del Carpe diem : "Bertso zarrak" (AB,24) y "Kanta ariña" (AB,34). El primero se compone de estrofas de seis versos con el siguiente esquema: 3A, 6A, 9B, 3C, 6C, 9B. El segundo de estrofas de 8 versos con combinaciones de 3 y 8 sílabas: 3A, 8A, 3B, 8B, 8C, 8D, 3C, 8D.

Por último en los que hemos llamado poemas de transición: "Itxastar gaste bati" (AB,36) y "Txo moskortuba" (AB,91), no existe división estrófica, los versos riman irregularmente y su medida se compone de versos de 6 y 10 sílabas en el primer caso y de 9 y 5 en el segundo.

En conclusión, podemos observar en esta obra de Lauaxeta una variedad de metros y estrofas. De todas formas, éstos se agrupan bajo la doble voluntad de seguir la variedad métrica simbolista y la regularidad de la métrica popular. De forma que los poemas se han dividido en dos grandes grupos: los neo-populistas siguen estrofas regulares, se han reservado las estrofas más irregulares para los poemas de sabor simbolista.

Por otro lado, puede observarse que existe una adecuación entre la métrica y los temas de los poemas.

2.3. La Rima

La progresiva forma de maduración técnica aparece claramente delimitada en este campo. Lauaxeta tiende ahora a un mayor dominio técnico de los elementos poéticos. De la

rima pareada predominante en Bide Barrijak ha pasado a la utilización de rimas basadas en estrofas de 4 versos, de variada combinación y a otras formas complejas.

Pero, posiblemente, el avance hacia la poesía moderna en este campo es un asunto de calidad más que de cantidad. Es decir, Lauaxeta se ha planteado en este libro muy seriamente la musicalidad. Ya las variadas formas estróficas tendían a crear una variada sensación musical en el lector. En la rima Lauaxeta ha optado por usar rimas no categoriales que, si bien al mantener la homofonía, lógicamente mantienen el sentido musical del poema, al romper la categorialidad crean nuevas asociaciones en la mente del lector.

La tendencia general se resumen así: Lauaxeta en este segundo libro tiende a utilizar rimas no categoriales en mayor proporción que las categoriales.

Veamos por ejemplo el poema "Zelayetakua" (AB,18). Las rimas se forman con los siguientes lexemas:

I-II begijok-bijok, liraña-usaña, zelayan-dantzan
III-IV bedartzan-zugatzan, udabarrijan-mendijan, danboliña-oztiña
V-VI leunkiro-astiro, ixilla-billa biguna-mattasuna

Estribillo: neskatxa-neskatxa, loretan-kantetan, topetan-gordetan.

Las agrupaciones sustantivo-adjetivo, adjetivo-forma verbal y sustantivo-forma verbal son las combinaciones no categoriales más abundantes en el ejemplo, así como en el texto.

De todas formas no debemos obviar algunos datos ofrecidos en él. De hecho, existe también dos parejas categoriales bien marcadas:

bedartzan-zugatzan y leunkiro-astiro

La primera llama la atención por su pertenencia al mismo campo semántico, fenómeno que se repite en la segunda pareja de lexemas, agravado aquí el caso porque la homofonía se realizaba sobre el mismo morfema de adverbialización.

Efectivamente, Lauaxeta no se ha apartado totalmente de la categorialidad que aún está presente en su obra, con una cierta frecuencia.

Por ello, aún cuando afirmamos que existe una mayor tendencia a lo no-categorialidad, debemos tener en cuenta también el fenómeno inverso.

La categorialidad se fortalece en determinados contextos:

a) Cuando la rima es cercana, por ejemplo al tratarse de un pareado hay mayor tendencia a la categorialización de las rimas, porque los pareados con frecuencia tienden a expresar estructuras formalmente paralelas y los paralelismos influyen en la categorialización:

Veamos estos ejemplos:

"Iturrijotzeko lerdijok
Uri-Zuriko bitxidorrok" (AB,44)

La estructura paralela influye en este caso sobre las rimas cercanas, creándose una rima categorial. La paralelización puede influir incluso sobre versos alejados en la estrofa, pero que mantienen una única estructura sintáctica, paralela por ello.

En el mismo poema encontramos el siguiente ejemplo:

II,1 "Ixarren zain dagon basuak"
II,4 "Urretan datzan itxasuak" (AB,45)

b) La tendencia a la categorialización de la rima se produce cuando el poeta utiliza fórmulas complejas de rima. Ante una estructura de rima compleja, Lauaxeta tiende a componer rimas más fáciles.

Así, por ejemplo en "Mutxurdiña" (AB,54) la rima no es sólo categorial, sino que basándose en morfemas idénticos, resulta también fácil, por ejemplo en su tercera estrofa:

zatua-lapikua / mattatzat-eskontsaritzat / pozkarri-sarri / aguan-sutonduan / ardanetxera-kantatzera.

Obsérvese que las rimas tercera, cuarta y quinta se basan en la terminación del caso declinativo, destinativo, inesivo, adlativo: /-tzat/, /-an/ /-era/, aunque en estos dos últimos casos ha tenido la habilidad de alargar la rima con un sonido consonántico más.

c)Si bien estos contextos parecen ser los más importantes para producir una tendencia a la categorialidad,pa-

rece que hay un tercer caso en que también se produce: poemas de tipo político como "Mendigoxaliarena" (AB,51) o "Langille eraildu bati" (AB,79), que no sabemos explicar sin referirnos a una voluntad de popularización del poema para lo cual se han obviado dificultades técnicas.

En resumen, tendencia a usar rimas no-categoriales, pero permanencia de rimas categoriales y a veces fáciles en estos contextos: paralelización, rima cercana y rima compleja.

Agregaremos una nota más sobre la clasificación de rimas. Las rimas no-categoriales y las rimas de palabras completas están, sin duda, relacionadas. Los dos fenómenos de enriquecimiento técnico se han desarrollado paralelamente.

Lauaxeta, si bien a veces recurre a rimas fáciles, tiende ahora a un uso de mayor dificultad en la rima.

En "Bolutxu zurija" (AB,77) estrofas dos y tres, encontramos dos series de rimas sin intervención de morfemas, la serie de la segunda estrofa resulta categorial.

axia - ulia - unia

y no categorial la otra serie:

arranua - bikua - dua

Cuando la rima es fácil, Lauaxeta procura alargar la rima de forma que no resulte la homofonía sólo del morfema final, aunque en este punto pueden existir variaciones.

En conclusión, los fenómenos que aparecen en la rima están conectados con una teoría general sobre la musicalidad del poema y contribuyen a la realización de una música junto a la novedad del estrofismo y otras técnicas literarias como encabalgamiento, aliteración, paralelismo y onomatopeya. Todas juntas contribuyen a la creación de una música que estudiaremos en sección aparte.

2.4. Encabalgamiento

Frente al encabalgamiento caben dos posibilidades. Estudiar el fenómeno cuantitativamente atendiendo al final con punto o coma, símbolo de la concordancia entre sintaxis y metro, tal como cuantifica J. Cohen:

> "Trataremos ahora de cuantificar el fenómeno adoptando a este fin el punto de vista siguiente. Teniendo en cuenta que la pausa de final de verso es la más larga de todas las pausas métricas y que es la única que se ha de observar siempre, debemos, si deseamos reducir la discordancia entre metro y sintaxis hacerla coincidir con una pausa semántica fuerte, es decir, con un punto o al menos con una coma... nos resta, pues, calcular en las distintas épocas la frecuencia relativa de los finales de verso no puntuados". (17)

o bien podemos estudiar en detalle la cualidad del encabalgamiento.

Si aplicamos al libro la primera posibilidad caeremos en la cuenta de la relativa alta frecuencia de ausencia de puntuación de finales de versos. En algunas estrofas es de 2 por 4 versos, lo que lleva al 50% en otros de 1 por 4 con una frecuencia mínima.

Lo que puede crear la impresión de una mayor frecuencia de encabalgamiento. Y en efecto es así, si lo consideramos cuantitativamente, Lauaxeta en Arrats Beran realiza más encabalgamientos.

Pero si examinamos el fenómeno con atención, podremos ver que su actitud con respecto al fenómeno no ha cambiado demasiado. En este libro Lauaxeta matiza más las cosas, necesita más espacio para comunicar un mensaje,puesto que no lo hace directamente y es general en el texto la extensión de una frase en dos versos:

"Agur baten uso-dardara
euren gora-berak iduri" (AB,62)

lo que en rigor es encabalgamiento, no resulta más que la partición de la frase en un lugar de pausa semántica. En el primer verso se sitúa el objeto directo y el sintagma nominal y el verbal en el segundo. Es, por tanto, un encabalgamiento muy débil que como los clásicos trata de:

> "reducir al mínimo la discordancia entre sonido y sentido". (18)

Se trata de un intento de cohesión sintáctica que

> "separa grupos sintácticos distintos, por ejemplo la circunstancia y el resto de la oración... o incluso el grupo sujeto y el grupo complemento" (19)

Aún cuando queda claro cuál es el tipo de encabalgamiento más general en la obra, en suma, el que le da su mayor carácter, no faltan tampoco encabalgamientos más abruptos de los señalados, de forma que este fenómeno representa también una novedad.

En el caso siguiente el encabalgamiento juega con el hipérbaton:

"Ardo zuri,
Ardo gorri
itun yagokan mutxurdin
poztu egik zurrut batekin (AB,54)

Es un tipo de encabalgamieto que puede documentarse con facilidad en el libro.

"eta axia aulez
eziñik jarraiki" (AB,42)

El encabalgamiento es más abrupto y duro en poemas de influjo simbolista donde, a veces, se producen frases de tres versos de extensión en el lugar en que sin duda debe producirse un encabalgamiento.

"Irrintzi ta jauzkaz goxaren bidetan
neure Julenetxuk dizdiz bekusazak
lau illargi zuri eure zangopetan" (AB,26)

Es aún un caso más complejo el siguiente. Las frases, de cuatro versos, se rompe en un encabalgamiento inevitable

"Landa zabalen jaunoi,
burdi orrek darua
bideskako kirrinkaz
zelaiko gentz osua" (AB,27)

Los poemas de corte neopopulista, por contra, vuelven a unas frases en dos versos con la ruptura de la oración, pero salvaguardando su unidad mediante el corte

en la pausa, entre sintagma nominal/sintagma verbal, complemento sintagma verbal u otro tipo de divisiones.

Por ello podemos concluir que si bien las influencias clásicas y también las tradicionales empujan al autor a mentener la concordancia unidad sintáctica/unidad métrica, la búsqueda del matiz poético le lleva a romper dicha unidad en ocasiones, aunque el autor mantiene la concordancia entre pausa final de verso/pausa dentro de la oración, cuando debe realizar algún encabalgamiento.

2.5. La Aliteración

J. Cohen establece que la aliteración posee una doble función (20). Por una parte posee un efecto musical, aunque según apostilla

> "Bien mezquino sería el placer del oído con estas repeticiones".

Pero, por otra, su función homofónica, paralela a la realizada por la rima, pone en evidencia la diferencia entre prosa y poesía.

Evidentemente, la cuestión teórica nos llevaría a la conclusión de que existe mayor diferenciación de la prosa cuando mayor homofonía existe.

Además de la cuestión teórica, no debe perderse de vista la primera función, la musical, que tal procedimiento establece en el texto. Porque aquí la importancia de la musicalidad reside en la propia esencia sugerida de la poesía que se quiere realizar.

Los valores musicales de las palabras, siguiendo

las pautas marcadas por Verlaine, se van a cuidar al máximo. Las aliteraciones que buscan ese sentido musical son abundantes en el texto, separadas y citadas una por una pierden quizás su funcionalidad, pero, aún descontextualizados, los ejemplos muestran el gran cuidado que Lauaxeta ha puesto en el valor sensorial de este texto, por lo que nos permitimos citar algunos versos aliterativos:

"millazkaen antzo dantzan" (AB,18)
"!Tanbolin, abil, astiro!" (AB,19)
"Zeure zaurijak
ziran gorrijak" (AB,20)
"Ezer bakanen baten eiztari" (AB,21)
"Ollarren zidarrezko turutak" (AB,25)
"Zidarrezko bitsa zaldijak jarikok" (AB,26)
"Aberri amaren negarra" (AB,30)
"Zidarrezko bost sastakai" (AB,82)

En este caso parece innecesario subrayar que los ejemplos se escogieron al azar entre los muchos propuestos en el texto y que de hecho anulan la distinción entre aliteración significativa y no significativa.

Algunas de las aliteraciones funcionan en un primer momento como elementos directamente sugeridores del enunciado, es decir, como prácticamente onomatopeyas. Así, el verso

"Zidarrezko bost sastakai"

puede recordar al lector el sonido cortante mediante la acumulación de sibilantes y dentales.

Pero, claramente puede afirmarse que toda aliteración en el texto es significativa en cuanto contribuye a

la creación de un ambiente sugerente, mediante la sensación auditiva. De hecho, Arrats Beran resulta convincente porque en el texto se han utilizado los recursos literarios pertinentes. Es la pertinencia en el texto lo que da significación, sentido a la aliteración.

2.6. El sentido musical.

Cuando A. Balakian en su claro estudio sobre el simbolismo (21) indica la importancia de la musicalidad dentro del movimiento, no olvida señalar las diferencias entre los diversos autores simbolistas sobre la concepción de música que cada uno de ellos tiene.

Baudelaire partía de un concepto clásico. La música surgía a la vez de la combinación de los acentos y del cuidado en la selección de vocablos sugerentes.

Para Verlaine, la aliteración era la clave para la construcción musical del poema.

Mallarmé concebía, por contra, el poema como una sinfonía con sus repeticiones, silencios, cambios de tono.

Pues bien, lo que queremos mostrar es que Lauaxeta combina elementos de las tres concepciones en este texto.

Por una parte existe una rigurosa selección de vocabulario, del cual no es ajeno al criterio de la sonoridad y rareza del lexema, creándose ya de partida una impresión de confusión por mezcla de varios niveles en los sustantivos o adjetivos utilizados. (22).

La extrañeza y la dificultad que ofrecen la compresión de tales palabras es evidente, pero ellas se sitúan en el centro de una concepción poética que no quiere ser fácil. En este punto Lauaxeta pretende una intensificación del valor poético mediante la dificultad y "colorido" de su léxico.

La aliteración es otro de los procedimientos musicales masivamente utilizados en el texto, lo que le acerca a la concepción verleniana de la música. Por último, fenómenos musicales relacionados con el paralelismo y el estribillo, recuerdan, aún cuando no se cumpla exactamente, el concepto mallarmeniano de poesía-sinfonía.

En suma, pues, el análisis del nivel fónico resulta importante para señalar los valores musicales de este texto. Valores musicales que refuerzan la teoría de la sugerencia impulsada por nuestro autor.

3.- NIVEL MORFO-SINTACTICO

En este punto sólo nos referimos a aquellos puntos en que el autor ha variado con respecto al uso de la lengua en Bide Barrijak. El ideolecto es el mismo y no han variado las reglas fónicas con las que Lauaxeta operaba en el primer texto. Las diferencias provienen por ello de las formas utilizadas con mayor frecuencia.

De hecho, si nos atenemos a la cantidad, Lauaxeta ha reducido la proporción de verbos simples en este texto. Lide Arana recoge 10 verbos frente a los 60 de Bide Barrijak, además de los aún vivos en el habla normativa.

Esta reducción de frecuencia proviene de una doble tesitura: por una parte Lauaxeta, de acuerdo con el tipo de poesía neopopular que pretende escribir, elimina las dificultades impuestas al texto. Por otro lado, existe una simplificación de las acciones: los verbos que designan esencia y movimiento son mayoría en el texto; las acciones no sólo se han reducido, sino que en gran parte se han obviado al utilizar la elipsis con gran frecuencia. En Arrats Beran la poesía se basa, por decirlo de otra forma, en el sintagma nominal y las acciones han quedado en un segundo plano.

Observado el tema desde otro punto de vista, nos parece que existen tres fenómenos de gran interés y alta frecuencia dentro del texto, cuyas realizaciones sobrepasan el nivel de lo lingüístico para adelantarse en el nivel de la utilización estilística: nos referimos al uso de los determinantes, la complejidad de los sintagmas nominales y las frases exclamativas.

3.1. Uso de los determinantes

Nos referimos de directamente al caso que nos llama la atención. Se trata del uso de determinados, del artículo de cercanía.

En el verso:

"Aurpegi balzdun miatzarijoi"

la terminación no expresa un dativo plural, sino un nominativo determinado, mediante el demostrativo "ori" que Lauaxeta reduce siempre a "oi" con caída de líquida intervocálica.

Los ejemplos muestran la abundancia del fenómeno. El determinado tiene dos funciones: apelar mediante el vocativo, creándose una comunicación entre el narrador y el personaje, y crear una cercanía en esa comunicación.(22 bis)

La apelación que en rigor funciona dentro de los límites del texto, se engarza así con el fenómeno de la dinamización, del cambio de planos que estudiaremos más adelante.

Pero la corriente apelativa crea una serie de engarces con el lector que, aunque sea sicológicamente, se ve acercado al mensaje textual. Acercado por la doble función, apelativa y de cercanía, de presentación del objeto, del personaje, producida por el uso del determinado.

3.2. La complejidad de los sintagmas nominales

Lauaxeta evoluciona desde la utilización simplificada, natural del esquema del sintagma nominal en su primer libro a este texto más complejo y matizado.

El esquema "normal" de un sintagma nominal, normal en cuanto atiende únicamente a la denotación del mensaje, puede describirse mediante este esquema simple, en euskara

Sustantivo + Adjetivo

Este esquema se utiliza con frecuencia en Bide Barrijak y no puede negarse su función de comunicar directamente el mensaje. El problema reside en su dureza, en su inmediatez, su falta de flexibilidad, su ausencia de matiz, de connotación.

En Arrats Beran, donde empieza a verse el problema poético como tal, el esquema va a obtener gran complejidad.

Por puro equilibrio del esquema, al sustantivo le antecederá un modificador indirecto, que complete su significado:

"Bidetako arrats garbijan" (AB,46)
"Aprilleko goiz argijan" (AB,49)
"Mendi-bitxidor berdiok" (AB,51)
"Etxeko alaba liraña" (AB,86)

Tampoco faltará el esquema:

Modificador Indirecto + Sustantivo

más propio, quizá, del esquema sintáctico de la lengua vasca que el puro sustantivo, pues el modificador indirecto enfoca el centro del significado mediante un pequeño clímax:

"ezpan gorridun andera" (AB,48)
"Zidar utzezko janzkijak" (AB,50)
"Amar gasteren lerdena" (AB,51)
"Itxas-ertzeko matte-miñak" (AB,62)
"Aurpegi balzdun maitzarijoi" (AB,79)

Otra forma de añadir modificadores al núcleo del sintagma consiste en agregarle oraciones adjetivas de relativo o participios verbales:

"Kezko zeruba yaukon olera" (AB,79)
"Jaubiak larriz, nasai etzunda" (AB,79)
"begi-zabal dan loreak" (AB,89)
"zaurittu dan uso legez" (AB,90)

Formalmente tales formas no suponen desviaciones de la norma, son frases sintácticamente normales. Pero, evidentemente, arropan al sustantivo y componen formas más matizadas y ricas que las utilizadas en el primer libro. La comparación con aquél pone en claro la desviación realizada en estas frases.

Posiblemente, y para terminar, una de las formas propias para matizar y completar el significado del sustantivo consista en la aposición. Esta forma se convierte en Lauaxeta en una técnica especial de la metáfora indirecta: el sustantivo representa el término real y la aposición el término irreal.

Dada su conexión con la metáfora, al tratar de ella mencionaremos de nuevo este punto. Por lo tanto, aquí sólo aportaremos unos ejemplos:

"Or dator mattasuna,
egadun lilija" (AB,23)
"Moskorra,
gabaren azken-altxorra" (AB,35)
"Gastaro, eder dan lorea" (AB,71)

3.3. Oraciones exclamativas

Lauaxeta sigue basando su sintaxis en el uso de frases simples yuxtapuestas. Pero en Arrats Beran ha ideado un sistema de ruptura del ritmo monótono creado por ellas. La frase exclamativa posee esa función, rompe el ritmo impuesto por las principales, en cuanto supone un alejamiento del narrador del objeto descrito, para, separándose, admirarlo; se realiza un salto desde el plano descriptivo al evaluativo. Con la frase admirativa Lauaxeta

muestra no el objeto sino la impresión que este objeto produce. Por eso ocurre a menudo en contextos donde se admira la naturaleza, la sophrosyne

"!Oi latxin zabal orren bakia,
neure otoi au galdu bedi eugan!" (AB,73)

acompañándose la admiración por superlativos o lexemas que indican plenitud

"!Muño gañetan berein pipil,
lorarik ederrena uretan!

reforzándose así la expresividad propia de la frase exclamativa.

4.- NIVEL SEMANTICO

4.1. Estilística.

Lauaxeta, nos parece, parte de tres coordenadas estilísticas en el momento de la creación artística de su texto.

En primer lugar, el paralelismo alcanzará aquí su mayor desarrollo, empujado por las fórmulas de los ejemplos orales. La función fundamental de los paralelismos reside en la estructuración arquitectónica y clásica de los poemas, formalmente su toma de posición ocupa amplios espacios desde la estructuración de un verso hasta la formalización de un poema.

Representa el lado clásico y delimitado de nues-

tro autor, quien, por otro lado, no se ha conformado con lo que el paralelismo contribuye como recurso clásico (o parnasiano, por citar otras lecturas), ó lógico, en suma, sino que lo ha complementado con los contrastes y quiasmos de diverso orden que rompen la ordenación monolítica de un paralelismo e introducen la inestabilidad y la tensión suficiente para expresar algo que Lauaxeta busca en estos momentos: la tragedia, el dolor de los hombres.

En segundo lugar, siguiendo con este planteamiento en tensión, Lauaxeta se ha visto influenciado por la Generación del 27 y por Góngora. Es perceptible pues aquí una concepción barroquizante del estilo que le llevará a un uso sútil de la metáfora, cuya importancia crece en este segundo libro, frente al dominio en el primero de la comparación.

La metáfora, aunque la mayoría de las veces resulta impura, crece en el texto como símbolo de la importancia dada a la imaginación.

En el tercer punto nos encontramos con la sensación de paz que proviene de la contemplación serena de la naturaleza, tema y tono de la sophrosyne griega que tanta preocupación produjo a Lauaxeta, como ha quedado visto en la exposición de su teoría poética.

Esta sensación de paz, parte de un riguroso uso de las sensaciones y sinestesias de las que por su valor poético deben reseñarse las visiones, las imágenes basadas en la visión, algunas de raíz popular.

Este es el marco muy general donde se moverá la poesía de Arrats Beran, donde se enmarcan todo el resto de recursos literarios conducidos hacia la expresión a la vez

de paz y tensión. Es decir, a la búsqueda de una sugerencia de la tragedia, de la existencia humana.

4.4.1. Paralelismo y Contraste.

La fuerza de los dos recursos es importante en un libro como éste en que la fuerza ordenadora del poeta tiene un peso específico. La ordenación del verso por parejas produce siempre una reiteración del significado:

> "Cuando nos emocionamos solemos servirnos de este procedimiento en el lenguaje usual para traducir con más fidelidad... La afectividad ha como entrado a saco en tales signos despojándolos de sus correspondientes significados lógicos para inculcarles un significado único, que la enumeración sucesiva repite y, por consiguiente, acentúa". (23)

Pero para ello, hay que huir de la reiteración atosigante, efecto que Lauaxeta consigue por distintos efectos, recursos entre los cuales los principales son el contraste semántico, el quiasmo, la progresión semántica en diversos paralelismos.

La función ordenadora en el verso se produce a tres niveles, por lo que el estudio del paralelismo en su vasta complejidad lo dividiremos en los siguientes apartados:

1) Paralelismo en un verso

2) Paralelismo entre dos versos

3) Estrofas paralelísticas

4) Poemas simétricos

5) Estribillo

4.1.1.1) Paralelismo en un solo verso.

La pausa que divide a un verso en un hemistiquio es utilizada por el autor para situar en cada uno una estructura sintáctica idéntica a la del otro hemistiquio.

El verso:

"Ukabil sendo, soñanzki urdin" (AB,79)

muestra con claridad lo que pretendemos decir.

Esa doble pareja de sustantivo y adjetivo, coincidentes entre pausa sintáctica y métrica revelan por un lado la atracción por el recurso, y, por otro, la decidida tendencia al contraste semántico.

etopeya vs. retrato.

que atenúe la insistencia.

Otros ejemplos muestran la misma tendencia:

"Erroma alai baten zaldiño gogorra" (AB,26)
"Arresi gorri zubi ausi" (AB,100)

una misma palabra en verso, ocupando ya las simétricas posiciones inicial / posición final:

"Eta orreik, Yatsu jaun orreik" (AB,98)
"Berekin dator, bai berekin" (AB,99)

u otras posiciones:

"tori giltzok, urrezko giltzok";

o componiendo quiasmos complejos:

"argiz zarrak gauz gaztiak" (AB,50)
"Oneik ur, areik lur-begira" (AB,62)
"Ardoz ez, moskorti, ederrez" (AB,94)

Pero esto ya sólo enseña la alta capacitación tècnica que Lauaxeta va adquiriendo y la abundancia de ejemplos enumera su afán de control sobre su poesía.

Todos estos elementos técnicos refuerzan una doble tendencia contradictoria: hacia el equilibrio, hacia la tensión.

4.1.1.2) Paralelismo entre dos versos.

Son, sin duda, los más abundantes dentro del texto que comentamos. Algunos provienen de una imitación de la literatura popular. Pero volvemos a insistir en su dinamicidad expresiva, puesto que el paralelismo juega ahora con otros recursos que le vuelven diferente: metáforas, metonimias, visiones paralelizadas se dan cita en un alarde técnico:

a) "Urre dozan artotzak,
zidar dozan errekak" (AB,17)

b) "Arin dabiltz liparrak
gordez duaz ixarrak" (AB,23)

c) "Itxasua dan urdin
makalak egon-ezin" (AB,23)

d) "Garitzetan dardaiz dok argija
ta urrezko eurittan yagok mendija" (AB,25)

e) "Lats-axia kantari
zumak dantzari" (AB,27)

f) "Lerdijak ez bijotzik,
ezta arratsak samiñik" (AB,27)

En estos ejemplos entresacados de los primeros poemas del texto pueden observarse tanto lo que decíamos supra sobre la mezcla de recursos, como otro tipo de dinamizaciones, contrastes, saltos entre elementos y su situación (de física a anímica en ejemplos 3 y 6) analogías bruscamente anotadas, (ej. 2). Todo ello se vierte en la ruptura de la reiteración que trae aparejado un paralelismo.

El quiasmo es también uno de los recursos utilizados por nuestro autor para romper la simetría del paralelismo y crear otra que una los extremos de un verso:

1) "esku zurijan mun-egijok
eta laztan bat begijetan" (AB,30)

2) "!Ur garbijan nire begijok
ta lorak eure niñi-barnan!" (AB,38)

3) "Ikaraz duaz usuak
mendija dago ixillean" (AB,53)

Estos pueden ser algunos ejemplos representativos de la utilización de esta técnica que, rompiéndolo, renueva el paralelismo.

4.1.1.3) Estrofas paralelísticas.

La utilización del paralelismo para crear estrofas es también una tendencia en Lauaxeta aunque no es usual que lo realice mediante un paralelismo puro:

"Orra larrosak
urrezko erlez.
Dantzan mertxikak
latsaen axez" (AB,39)

"Mendi oztiña
laño zurijan,
Itxaso-miña
axeunontzijan" (AB,40)

Es más corriente la utilización de dos recursos combinados de forma que, si bien dos versos (1º y 3º en el siguiente ejemplo) son paralelos, los dos restantes utilicen otro tipo de recurso (visión y apelación en el ejemplo) de forma que dos planos de la poetización se alternen dentro de la estrofa:

"Zaldi-otsak axian
-urkijak dardari-.
Kanpai otsak torrian
-!zuriz jantzi zadi!-" (AB,22).

El ejemplo más extremo de paralelismo reside en esta estrofa donde se alternan los versos paralelizados con otros no paralelizados:

"Ixarren zain dagon basuak
abarretan nai dauz usuak
ta begijetan muin-dagitse.

!Urretan datzan itxasuak
ego-bako egadun axez
zugatzai murmur-daragitse!"
"Ardi-nausi, labitta pozez
lorak dantzan txirula-otsez!" (AB,45)

4.1.1.4) Poemas simétricos.

En Arrats Beran pueden encontrarse dos textos especiales: "Eiztari aundija" (AB,20) y "Langille eraildu bati" (AB,79) pues el mismo autor los ha dividido con su habitual numeración romana. Son los únicos poemas divididos en dos que pueden hallarse en el texto, pero su rareza no proviene sólo de ello sino del hecho de que junto a una forma simétrica el autor ha establecido también los contenidos, siguiendo la ley de la simetría. De forma que una sección es espejo de la anterior y de esta forma lo que se contaba en la primera se cuenta invertido en la segunda.

Una de las claves reside en darse cuenta de la estructura formal. Cada sección se compone de igual número de estrofas y cada una de éstas cuenta una acción, las acciones se repiten en una y otra sección.

Así la estructura en "Eiztari aundija" sería la siguiente:

I	II
1. Salir a cazar. Sujeto: el hombre "urten zala basora"	1. Salir a cazar. Sujeto: el dios "ausija/otsegin dabe"
2. Acción de cazar. Sujeto: el hombre "joiazan aren uztatik"	2. Acción de cazar. Sujeto: el dios "suzko gezijak/jaurti"

3. Herida. Sujeto: el lobo, el bosque
"zeure zaurijak.../orru bat"

4. Confirmación. Sujeto: el hombre
"bai eder zala"

3. Herida. Sujeto: el hombre
"zetzan illik../ayots sotilla"

4. Confirmación. Sujeto: el dios
"!Eztari Aundi!"

Solo se ha cambiado de Sujeto, el dios por el hombre, pero las acciones, aún cuando el discurso es distinto, son paralelas, estructurándose en simetría el contenido del poema, siendo esa oposición paralela de las situaciones la estructura básica del texto.

Otro tanto sucede con "Langille Eraildu bati", poema que cambia el número de estrofas, pero no por eso su estructuración deja de funcionar:

1.Bajada
"ator pikotxa lepo-ganian"

2.Bajada y descripción del picachón
"pikotx zorrotza"

3.La huelga
"opor-otsa"

4.Los guardias civiles
"dirdir yagijek/txarkel-okerren

5.Evaluación moral de los guardias civiles
"gaizkin-itxura"

1.Bajada del monte
"mendiz bera"

2.Bajada e inutilidad del picachón
"noruntz aroe/pikotx zorrotxoi"

3.El ambiente industrial
"Nerbioi-ertzok"

4.Los guardias civiles
"Sispa luziak"

5. Evaluación moral (tranquilidad tras el asesinato)
"edango yabek/ardao onena"

La correlación existente entre las partes evidencia no sólo una técnica que Lauaxeta utiliza con medida y voluntad clásica sino que así mismo, saca a la superficie

el gusto de Lauaxeta por la ironía, el contraste, la paradoja, por todo aquello que suponga tensión, expresión de lo desequilibrado dentro de un equilibrio formal, para que de su lucha salga la sugestión, la sugerencia, la interpretación del lector.

Cada vez que un poema tiene dos estrofas (excluyendo el estribillo) -y hay otros dos ejemplos en el texto- se produce este juego de contrarios.

"Goxaldeko otoya" (AB,39) es un pequeño poema profano, donde los abundantes paralelismos entre las dos estrofas se rompen por una progresión semántica que pone en claro la ironía del autor. La estructura del poema podía descubrirse así:

1) Visión
2) Visión
3) Pregunta
4) Visión
5) Visión
6) Respuesta

El quinto verso (Pregunta:"¿Nun don goiz argi?") sirve de eje paralelístico para romper con la progresión en 6) landan / irriparran. Lo cierto es que la progresión no sirve para cambiar el primer objetivo del autor: un poemilla musical.

El otro poema "Ardua ta atsua" (AB,63) sigue las mismas pautas del último poema. Paralelización que, sobre todo, subraya el sentido musical del texto.

4.1.1.5) Estribillo

El estribillo parece ser uno de los elementos técnicos usados por el autor al que más atención se ha prestado por parte de los comentaristas, por su función polivalente.

Nombrada ya en el apartado de poesía oral, pensamos que era mejor tratarla en una sección propia que en un estudio en profundidad expusiera cuál es su valor dentro del contexto de Arrats Beran.

Su función musical o estructural está a la vista pero su polivalencia consiste precisamente en abarcar los tres niveles, en partir desde la forma para llegar a la significación, en constituirse parte integrante de un símbolo.

Por ello nos ha parecido conveniente dividir el estudio en tres partes.Un acercamiento teórico que recogiera lo ya dicho sobre el estribillo y desarrollara un poco más lo no observado sobre la teoría del símbolo. Una segunda que analizara la práctica del estribillo en los textos. Y una tercera que recogiera nuevamente la significación del símbolo.

a) Acercamiento teórico.

Ya el primer comentador del libro, el certero E., hacia referencia a este elemento:

> "Pero de ordinario se distingue de ellas (de las baladas) también por cierta fineza y esmero de corte parnasiano, por algo de lo que convierte en suyo los romances, por su distribución en cuadros que enmarca la réplica en ritornello y, sobre todo, por su más complejo lirismo" (24)

Aún cuando la utilización será censurada por el P. Aróstegi:

> "Elbide artean birresana darabil sarri Arrats Beran bilduman. Adibidez, Burtzaña olerkian lau bider berripinten dau apaldi bat beste iru bider neurtitz bardiñak (115. or.)... Olerkia in dargetu ta bere ibilkera oztundu egiten dauan elbide urria". (25)

El juicio de valor ("elbide urria") que L. Arostegi lanza en su comentario ha sido respondido por G. Gárate:

> "Errefraua sarriegi erabiltzen duela ere salatu dute batzuek. Jakobson edo Levinek ez lukete holako salaketarik egingo. Errepikatzearen funtzioa poesiaren mami-mamian dagoelako ez ezik, errefrauak maiz poesiaren simbolismoa area gotzen duelako era bai. Bestalde, poesía aurreratu hala -Lotmanek zorrotz aztertu du alderdi hau- errefraua mamiz eta esanahiez osatu egiten da". (26)

Por tanto, para G. Gárate la función que cumple el estribillo es doble refuerzo del paralelismo y creación de símbolos. (27) Pero, aunque nos parece correcta la conclusión, no estamos de acuerdo con el razonamiento, al menos pensamos debe matizarse. La existencia del paralelismo no es tal como pretende el autor, evaluable por sí misma como positiva, sin tener en cuenta la significación del poema y la función del paralelismo con respecto al sentido. Bastaría con llevar su pensamiento ad absurdum para darnos cuenta que la idea, aunque es cierto, no está bien definida: el poema ideal sería un texto paralelo, aunque no significase nada.La utilización del estribillo, o de modo más general, de un paralelismo o de un "coupling" (28) no conlleva mecánicamente el valor estético, tal como la ausencia de precisión en el artículo de G. Gárate conllevaría. Y hay

que concluir, por tanto, que la utilización pueda tener o no tener dicho valor. Pero, no hay que dudarlo, en Lauaxeta el estribillo está utilizado con significación. En principio, Lauaxeta busca mediante el estribillo recomponer una música, una melodía de la poesía que mediante la repetición recuerde el funcionamiento circular de la memoria. Como ya se ha visto, el poema es para Mallarmé una sinfonía, cuyo sentido musical debe recomponerse mediante las sugerencias del poema y sus estructuras: la musicalidad del poema debe recordar a una sinfonía con sus silencios (líneas en blanco) sus ritornellos (estribillo), ya recordados en el artículo de E. en 1935, y con sus cambios de tono.

En este sentido parece que debe entenderse lo que G.Gárate llama función simbólica: las repeticiones crean una musicalidad, una sugerencia que nos lleva más allá en la significación de la poesía.

Por nuestra parte creemos que además de la función estilística, o paralelística, el estribillo posee otras dos funciones que, si bien difícilmente pueden encontrarse en la poesía oral, muestran a su vez el grado de creación del poeta vasco; la estructural y la simbólica.

a) Función estructural: Un estribillo separa estrofas, como es evidente, y en ese mismo sentido, organiza el poema, marca cuáles son las "partes" en que puede dividirse el poema. Dicho con otras palabras, Lauaxeta acumula sobre la estructura musical del poema la estructura formal, creando así la superposición de dos estructuras poéticas.

b) Función simbólica: Lauaxeta utiliza dos tipos de estribillos: los invariables y los variables; aquellos que permanecen idénticos durante todo el poema y los que progresan semánticamente. Lo que vamos a exponer vale especialmente para los primeros, y para los segundos necesita una pequeña adecuación.

Algunos de los poemas de Arrats Beran comienzan y terminan con el estribillo. Por tanto, y dando un paso con la imaginación, diríamos que el comienzo y el final es una misma cosa: el final es el principio, el punto donde un círculo completa una vuelta y vuelve a comenzar su andadura. Parece, por tanto, que Lauaxeta invita al lector a volver a comenzar a leer su poema circular. Y la invitación es a veces necesaria, puesto que, dado que sitúa las claves del estilo del poema al final por su tendencia a construir poemas con suspense, el lector se ve obligado a avanzar a ciegas por la significación hasta que al final encuentra la luz, la clave.

Por ello no sobra la invitación a una segunda lectura que, una vez comprendida con las significaciones básicas, será más rica. El lector posee junto a la invitación de la segunda lectura, la promesa de que a la segunda, las aportaciones serán más abundantes. Lauaxeta mismo era consciente de ello:

> "Izkiño oneik ulertu gura dauzanak bein baño geyagotan irakurri begiz. Oraingo tankeran egiñak dira, itzetan diñuena baño zerbait geyago atzaldu nayez". (29)

El estribillo parece servir como cierre a la circularidad del poema (30).

Aún si el caso de los estribillos variables de significación progresiva es distinto, sólo lo es superficialmente. En ellos también las claves se encuentran al terminar la narratividad del poema, pero con la particularidad de que a menudo el estribillo ha construido dentro de sí una micro-narración del texto. No se trata en este caso a lo que apunta G. Gárate:

> "Bestalde poesía aurreratu hala -Lotmanek zorrotz aztertu du alderdi hau- errefraua mamiz eta esannahiez osatu egiten da" (31).

sino que se trata de una progresión narrativa, resultando a veces (y "Artzain baten erijotzean" sería un buen ejemplo) que la clave del poema se encuetra en la última variación, en la información prestada por la última aparición del estribillo.

En estos casos el lector se ve sorpendido por la aparición de la clave del poema en el ultimísimo momento. Aquí el final es distinto -formalmente- al principio del poema. Pero, semánticamente, sucede que esa última información funciona como causa del poema (32), estableciendo el por qué de toda la narración, sin olvidar tampoco que además de conceder sentido al texto, Lauaxeta ha roto la ordenación cronológicamente, si miramos al tiempo, y lógicamente, si atendemos a la causalidad, debemos situar en una secuencia anterior, por lo que, aunque sea imaginativamente, debemos volver hacia atrás.

Cabe aún una tercera posibilidad, que semánticamente la última variación del estribillo aclare, especifique, el sentido, más general de la frase variable situada en el primer estribillo , al cual remite.

Ejemplifiquemos ésto que decimos. En "Zelayetakua", la última información: "urrentxindor bi kantetan" (AB,19), es el correlato semántico de la primera versión del estribillo: "mattasun kanta-kantetan" (AB,18) al cual, dada la correlación urretxindor/kanta, remite. Otro tanto, sucede en "Begijen omenez" (AB,96), donde la última referencia "baratz osua dago usaintsu" (AB,97) remite al primer estribillo "mertxikondua dago loretsu", por acumulación de sentidos: "lore/usain".

b) La práctica del estribillo.

Formalmente, Lauaxeta utiliza dos formas distintas de estribillo: invariable y progresivo (33). Todos marcan la frontera de los núcleos narrativos en los que se compone el poema. Cumplen así su función estructural.

Llamamos estribillo invariable a aquel grupo de versos que permanece sin cambios en todo el poema.

Tal caso se produce en estos poemas:

1. Estribillo entre dos estrofas: "Goxaldeko otoya" (AB,39).
2. Estribillos entre tres estrofas: "Burtzaña" (AB,27) "Mutxurdiña" (AB,54). "Itxasondokoena" (AB,61), "Mayatzeko gurutza" (AB,70), "Iru zaldunak" (AB,75).
3. Estribillos entre cuatro estrofas: "Narkis" (AB,37), "Artzañena" (AB,44), "Udabarriko autorkuntza"(AB,65), "Mayatzeko kantea" (AB,88)

4. Además al principio y final de poema, al menos, sin independencia de la estrofa, se encuentran estribillos invariables en "Langille eraildu bati" (AB,79) y "Abeslari bati" (AB, 47).

Por último deben tenerse en cuenta unos poemas que utilizan una repetición de versos, un embrión de estribillo en el grupo de versos repitiendo alguno de los versos del grupo sin repetir todos. Puede comprobarse el fenómeno en los poemas: "Neskatxu gorriska bati" (AB,17), "Itxastar gaste bati" (AB,36) y "Txo moskortuba" (AB,91).

Por ejemplo, en "Itxastar gaste bati" el grupo:

"A itxastar lerdena
jun yakun ipar edurretara"

aparece sólo el principio (intercalándose entre ellos otro verso) y al final. Pero el primer verso de los citados, aparece dos veces más sin que le siga el segundo verso.

Llamamos estribillo progresivo a aquel grupo de versos que contengan uno o varios variables de forma que éstos tengan una progresión semántica o incluyan un nuevo relato.

Por ejemplo en "Etxe ori" (AB,25), el estribillo, tres veces citado, progresa de la siguiente forma:

"!Etxeñoi, goxaldeko bakian..."
"!Etxeñoi, egurdiko bakian..."
"!Etxeñoi, gabaro argitsuban"

La progresión semántica

goxaldeko - egurdiko - gabaro

describe un día completo en la vida de esa casa.

Los casos de estribillo variable en el texto son los siguientes:

1. Entre dos estrofas: "Ardua ta atsua" (AB,63)
2. Entre tres estrofas: "Zelayetakua" (AB,18), "Ezkontza-goxa" (AB,22), "Etxe ori" (AB,25), "Bolutxu zurija" (AB,77), "Begijen omenez" (AB,96).
3. Con un estribillo no independiente de la estrofa podemos citar a "Artzain baten erijotzean" (AB,82).

Desde el punto de vista técnico, el estribillo resulta ser un primoroso ejemplo de dominio de los recursos. A menudo el poeta recoge en él la idea central del poema, la primera intuición, el resumen expresivo de su contenido. Por ello, los estribillos son miniaturas exquisitamente labradas. Recordemos aquel recuerdo de refrán:

"!Itxas-ertzeko matte-miñak
zenbat itxaro-orduz egiñak!" (AB,61)

Se apoyan en la aliteración, en el paralelismo, pero siempre contiene una figura brillante que hiera los sentidos del lector, ya apelando a su sentido visual:

"Galai-galaitxu
-mertxikondua dago loretsu-" (AB,96)

y al auditivo:

"Din-dan, balendan,
elixako atetan
gixon bat dilindan" (AB,65)

"Bolu-bolutxu zurija,
-zamarijen txilin-otsa-
Bolutxuko goiz argija
!errotarijen dunbotsa!" (AB,77)

Lauaxeta, para buscar estos efectos, acude a la técnica de la kopla zaharra, técnica tradicional pero que crea relaciones ilógicas expresivas modernas.

c) Estribillo y símbolo.

Merece la pena reseñar una curiosa coincidencia: de qué manera se unen en los poemas estribillo y dinamismo. Tenía que ocurrir, si los estribillos progresivos relatan micro-narraciones, en éstas tenía que estar presente el tiempo y el tiempo es dinámico. Pero el problema no termina aquí, porque el estribillo se une con un concepto del tiempo, del tiempo progresivo, del paso del tiempo, no con un tiempo de relato únicamente.

De forma que como hipótesis podremos lanzar ahora esta idea: estribillo y tiempo van unidos. Las páginas que siguen podrán matizar la afirmación.

Si partimos de los estribillos progresivos, podremos darnos cuenta de qué forma la progresión semántica se refiere a una progresión temporal. Esto es claro en "Etxe ori" (AB,25) y en "Bolutxu zurija" (AB,77), poemas en que el estribillo señala claramente la progresión temporal

1. goxaldeko --- egurdiko --- gabaro
2. goiz argija --- goiz erdija --- iluntz argija--
   gau argija

Pueden, desde luego, encontrarse referencias temporales en "Ezkontza-goxa" (AB,22) donde las frases cambiantes del estribillo

"-urkijak dardari-
iñor dator larri.
galdu dira urruti
!iñor ezta agiri!

quedan explicitadas por esta referencia inequívoca:

"Arin dabiltz liparrak,
gordez duaz ixarrak"

Es decir, la muchacha necesita casarse para romper el embrujo de un tiempo que "se escapa ligero y las estrellas se enconden" como traduce Lauaxeta.

El embrujo no se romperá. La ausencia de amor ayuda a no poder "parar al tiempo". Es justo lo contrario que le sucede a la protagonista de "Bolutxu zurija" que en un proceso paralelo (cuadrúpedos viniendo y marchando) conseguirá unirse a su amado y fugarse a vivir su amor. El caballo en Lauaxeta (o su sustituto realista el mulo) aparece significar el movimiento incesante, el proceso continuo del tiempo, o como dirá Durand:

"El terror ante la fuga del tiempo simbolizado por el cambio y por el ruido" (34)

Por eso estos caballos que pasan son irrecupera-

bles. Unos los cogen y llegan a la felicidad, otros no y tienen un fin desgraciado.

El estribillo con su paralelismo sugiere lejanamente un ciclo repetitivo, una imagen del tiempo cíclico, en cierto sentido, de la misma forma que lo describe Eliade (35) como "terror a la historia" y pervivencia del mito del eterno retorno; un tiempo circular. Este tiempo se contrastaría con la progresión que aparece en los avances semánticos que, por otra parte, representaría al tiempo lineal.

Las referencias temporales no son tan evidentes en "Zelayetakua" (AB,18) y "Begijen omenez" (AB,96),los dos poemas en que el tema se relacionacon el amor.Pero en ambos existe también una representación de la progresión. Esto puede verse en dos puntos:

1. La abundante insistencia en el dinamismo, mediante la utilización del verbo ir.
2. El progresivo acercamiento al objetivo. El amor en el primer poema, como totalidad, y el jardín en el segundo en cuanto que el jardín:

"baratz osua dago usaintsu"

representa el total de las sensaciones citadas anteriormente: olor ("mertxikondoa dago loretsu"), color ("bitxidor ori dago argitsu") y la vida (ollar gorria dago arrotsu").

Pero,¿qué pasa con los estribillos invariables?, con los poemas en los que aparecen representar exactamente lo mismo?

Ciertamente la pregunta debe responderse con una matización separando aquellos poemas que se describen "un viaje" y los que no.

Empecemos con dos poemas paralelos: "Burtzaña" y "Artzañena". Un personaje masculino se acerca a un grupo de muchachas, pasa frente a ellas y se aleja, detrás deja una disputa sobre a quién ama. Estos dos poemas recuerdan en gran medida a los poemas comentados antes.

Sólo hay una diferencia. La progresión temporal se ha expresado mediante una progresión espacial. Pero en el fondo la diferencia no es tan grande. La disputa de las muchachas indica que ese personaje cambia su situación con respecto al tiempo. No olvidemos que en "Artzañena" las muchachas tienen una rueca en la mano:

"pozkiro dagoz gorubetan"

símbolo de la virginidad y el tiempo.

Pero en el resto de los poemas la transposición del viaje espacial en temporal es más problemática. Existe algún poema "de viaje" más. Así, "Mayatzeko gurutza" o "Mayatzeko kantea". Pero aquí las referencias a la temporalidad son mínimas.

Por ello preferimos, por ahora, reinterpretar el estribillo como un contraste técnico. Contraste entre el mensaje progresivo de las estrofas y el no progresivo del estribillo. Contraste que remarca el intento por parte del autor de la combinación dialéctica de los elementos, tensión que iremos señalando en otros campos.

En resumen, sobre las funciones musicales y estructurales, el estribillo presenta unas funciones técnicas y simbólicas de primera importancia en el texto. Por medio del contraste entre progresión y no progresión. Lauaxeta expresa la tensión entre la necesidad y la voluntad de los personajes, especialmente en los femeninos, entre el fatum y la posibilidad de otra vida mediante el amor. Pero por medio del contraste , Lauaxeta simboliza en los poemas la tensión entre tiempo histórico, progresivo y tiempo cíclico, cerrado.

Todo esto puede aparecer extraño o desbocado, pero no hay que perder de vista que éste no es más que el primer paso que habrá que relacionar con otros símbolos más adelante. Y que, por otro lado, Lauaxeta es un hombre cuyo tema central es el del contraste entre perennidad e inmortalidad.

4.1.2. Sinestesia y Naturaleza

Si unimos estos dos temas es porque en el texto están íntimamente relacionados. Por un lado, la sinestesia parte en Lauaxeta desde los fenómenos exteriores al hombre, desde la naturaleza. Por otro, la sinestesia será el camino para llegar a expresar la paz que la naturaleza produce, el puente hacia la sophrosyne. Por ello van unidos los dos elementos.

Además resulta que con la concepción de Naturaleza van unidos otra serie de recursos estilísticos que, globalmente considerados, muestran con coherencia la visión sobre la naturaleza y la práctica poética para expresarla.

Comencemos señalando que mantendremos el mismo

concepto de sinestesia expuesto ya en el estudio de recurso en el capítulo anterior y tomado de Schrader (36), y también mantenemos su forma de interpretación de manera que la sinestesia se integra en una concepción más general en una "armonía del mundo". Pensamos que de este modo la unión de los extremos puede quedar claramente justificada.

a) Sinestesia. Tratamiento técnico.

Si analizamos las sinestesias de Arrats Beran nos encontraremos con la confirmación de su modernidad. Por fin aparecen sinestesias que se corresponden al tipo de transposición-identificación, aquellas que una concepción no laxa de las sinestesias aceptaría como única aquella donde

> "las esferas sensoriales están enlazadas como si las impresiones de una pasaran a la otra" (37)

Veamos un ejemplo de color en la música:

> "Bere Agur Miren zurija
> Schubert'i ostu gura eutsan" (AB,47)

donde el adjetivo "blanca" se aplica a una composición musical. Y así en otro poema habla de una flauta verde:

> "Ta txistu eze orrek" (AB,31)

donde no debe entenderse, pensamos, una descripción del color del instrumento, sino, puede interpretarse mediante metonimia una aplicación a la impresión de la música producida por el instrumento. Si ésta última es dudosa, y debemos reinterpretarla, la siguiente es diáfana:

> "Ixarño erriko aselé oztiña!" (AB,41)

El color se aplica a una narración, a la literatura, en resumen, puede unir olor y movimiento:

"Tori usañezko egalok" (AB,88)

El siguiente ejemplo resulta también, sin duda, una sorpresa:

"-egal urdiñak dardarka airian"(AB,73)

La técnica siguiente consiste en unir una sensación con otra, pero, si bien corresponde al mismo tipo,son quizás sinestesias más gastadas. Así por ejemplo:

"Kantarik leunena kantetan" (AB,47)

"canción suave" (unión de sensación auditiva y táctil) puede representar casi una sinestesia fosilizada. Sin embargo, no es tan común hablar de:

"goiz oneik euken argi biguna" (AB,73)

La novedad en el libro consiste en que prácticamente han desaparecido de él las sinestesias que corresponden a un campo sensorial y otro extrasensorial. Y es que Arrats Beran resulta un libro donde los sentidos se llenan de resonancias y los lexemas sobre inteligencia o voluntad han casi desaparecido. Los campo semánticos más abundantes se sitúan ahora en lo concreto y en los sentimientos.

Por ello no volverá a ser extraño que las sinestesias más abundantes en el texto vuelvan a ser las del "tipo de acumulación".

Lauaxeta, un hombre de una gran sensibilidad, no puede dejar de lado a alguna de las sensaciones. Por eso las acumula, porque la realidad no es unívoca, sino plural. Y también porque la naturaleza no es sólo perceptible por un sólo sentido, sino por muchos, como en esta estrofa:

"!Odei zuri bat -itzal baltziskaz-
bedar eze-gain bai samur dabil!
Muga leunenak aurkhintzak daukaz
ta artotza an dago, ez ots, ez ixil"(AB,74)

donde se combinan sensaciones táctiles, visuales y sonoras. Descripciones de este estilo pueden encontrarse con facilidad:

"!Mayatz-axio, geldi ago!
Loraz, eder, latxin gustija,
baña gaste dan ariago.
Batan-usañez kutxan dauka,
kutxan dauka gona gorrija" (AB,70)

La acumulación de sensaciones apoya la concepción panteísta de la naturaleza, que Lauaxeta utiliza influenciado por el Idealismo.

b) Sinestesia y Naturaleza

Pero tampoco debe olvidarse que una sinestesia que sigue la técnica de la acumulación, lleva al texto a la expresión de una sensualidad, cuya interpretación es simple y llanamente erótica.

Esto cambia el sentido y la idea de mujer que Lauaxeta propugnaba en Bide Barrijak. Sigue existiendo idea

lización de la mujer, y utilización de la imagen pre-rafaelista, pero ahora la mujer está encarnada, al menos puede "besar".

La expresión del erotismo es eufemística, sin duda, pero a nosotros nos parece innegable.

"Neskatxu gorriska bati" (AB,17), es un trasunto del mito del rapto de Europa. Algunos de sus versos son claramente referenciales:

"Dardai bixiz, eure mattale,
argi ori yatorn landara"

Así como también el final del texto:

"Geure nekatxu gorriskea
galdu azanat eguzkittan".

Para entender bien la metáfora tendríamos que tener en cuenta que el sol significa en este contexto un símbolo de calor, erótico al fin.

"Zelayetakua" (AB,18) expresa una significación básica para entender ésto. La acumulación siguiente:

"ator zelaira lora-billa
lorak eta mattasuna" (AB,19)

identifica y unifica el sentido de los dos sustantivos, reforzados más tarde por la siguiente metáfora:

"Or dator mattasuna,
egadun lilija" (AB,23)

Esta identificación se ve reforzada por el tema del poema "Zelayan" (AB,68), donde los significados y la identificación flor-amor termina por aclararse.

La intención erótica queda muy marcada en el poema "Oraingo mattarijak" (AB,26) que desde los personajes -Romeo y Julieta- subraya su carga erótica, desatada en una metáfora ambigua:

"ostu yuaguk, ba, gabaren altxorra" (AB,26)

ambigua por su significación metáforica y también por su sentido, puesto que puede referirse tanto al sujeto hombre, que acaba de abandonar a Julieta, como al sujeto caballo que en el transcurso del poema ha bebido de un lago la imagen de la luna. Sea cual sea su sentido, es igual, pues la luna y mujer están simbólicamente identificados (al menos en nuestra cultura):

> "La luna está unida indisolublemente a la muerte y a la feminidad, y es por la feminidad por la que se vincula al simbolismo acuático" (38)

No terminan aquí los significantes sensuales de este poema. El jardín descrito en él es un jardín galante con todos los símbolos que tal ambiente significa:

> "Al final del siglo pasado varias circunstancias concurrieron a hacer de los jardines un topos literario y artístico de fuertes matices eróticos... El erotismo de los jardines fue posible gracias al sentido que a la naturaleza dió el fin de siglo, permitiendo que la trastasen con propósitos no meramente descriptivos, sino interpretados de manera personal" (39)

Ciertamente, aquí debemos recordar que Lauaxeta en sus textos ha sustituido el símbolo de jardín -pocas veces utilizado- por un símbolo más amplio: el bosque en Bide Barrijak y en Arrats Beran por una amplia naturaleza circundante, el prado: "landa".

Comentaremos dos últimos símbolos eróticos en el texto de nuestro autor.

Sabemos ya que el libro se llama Arrats Beran, pero que el título correspondió antes a un poema, al que ahora se llama "Burtzana" (AB,27). Es fácil adivinar por qué ese texto le gustaba al autor, era un ejemplo de su poética: naturaleza que produce paz y sensaciones claras.

El crepúsculo y la caída de la tarde, tiempo que también se utiliza en un poema paralelo: "Artzañena" (AB, 44) son los símbolos del momento en que el sol cae y a la vez se representa en un mayor esplendor.No sólo es el momento de la nostalgia y la indefinición, también lo es de la claridad. Litvak interpreta así el símbolo en Juan Ramón:

> ""El crepúsculo tiene en su significado erótico un carácter último y paroxístico, la culminación coincide con la desaparición. Triunfo de la carne, derrota de la castidad. Pero es en el ocaso cuando la castidad se manifiesta con más esplendor" (40)

Por eso ambigüedad y doble significación atraía a Lauaxeta, quien no le concederá significados tan extremos. Para Lauaxeta es el momento de la sinceridad, en el que cada muchacha afirma estar enamorada del personaje masculino. Y entonces se produce la nostalgia:

"Kirrinkaz ba-darozu
neskatxen mattasuna" (AB,28)

o el dolor:

"Bidetako arrats garbijan
bijotzak dagoz min bixijan" (AB,46)

El otro símbolo erótico se basa en el mes de mayo, mes de la iniciación en el amor. "Mayatzeko gurutza" (AB,70), con esa delicada y estilizada descripción de una romería, Lauaxeta indica el primer paso hacia el encuentro de los amantes. El carácter primerizo, iniciático, está basado en el adjetivo "barri" aplicado a la niña:

"alai abilñan neska-barri"

El juego de los colores rojo-blanco, refuerza también la ambigüedad pasión-pureza en la que se encuentra la muchacha, quien debe pasar inciciáticamente en camino, primero no determinado:

"soloz-solo apeza ibilki..."

Pero ya en la siguiente estrofa se habla de

"Baseleiz-gorako bidiak"

> "El amante tiene, así, un recorrido ejemplar, iniciático, y la estructura laberíntica del jardín primaveral servirá para orientar su avance amoroso... el trayecto amoroso encontrará su meta" (41)

Efectivamente, el poeta anima a llegar a ese centro:

"!Senargayok, arin mendira!
Mayatzeko Gurutz deunetan
gustijak matte-mintzen dira".

No sé si esta interpretación puede ser sorpresiva tras comentar antes "Maitale kutuna", pero ciertamente, su coherencia se mantiene porque, de hecho, lo importante no es el erotismo que los poemas de Lauaxeta expresan, sino que tal erotismo es reflejo de dos cosas, de "una visión ontológica":

> "Los escritores recorren una ruta personal en ese ambiente centrado en el eros. Juan Ramón Jiménez se adentra en él por medio de elementos heredados del simbolismo. El mensaje fundamental que presenta... es la visión del hombre desgarrado por dos postulaciones: la carne y el espíritu... Eros es, para Juan Ramón, un intento de exploración en el mundo del Absoluto". (42)

Así lo es también para Lauaxeta. Una tensión, una iniciación hacia el más allá, una forma de tensión real entre la realidad y el ideal.

La segunda conclusión tiene que ver con lo que tratamos. El erotismo supone una lectura de la naturaleza, descubrir que está viva, "ver en el paisaje significaciones más profundas" (43), es decir la naturaleza es medio para la expresión del artista. Para un artista que ha madurado desde su primer libro, donde un ideal impetuoso, pero sin fuerza, le impidió ver lo que aquí expresa: que la naturaleza, como el hombre, era ambigua y contradictoria. Como hemos señalado, éste es uno de los aciertos de Arrats Beran, expresar la tensión de la contradicción humana.

c) Naturaleza

La visión de la naturaleza en este libro es una visión idealista. Es decir, la naturaleza está viva (ya lo hemos visto en el apartado anterior), es tanto como el hombre, puede ver, sentir, e incluso predecir -en este libro- el futuro de los personajes.

Pero no sólo se identifica con el hombre, la naturaleza es también un modo de llegar a Dios, de llegar a la identificación idealista entre Hombre, Naturaleza, Dios, querida por Fichte.

Partamos de estos versos de "Ziñiste-bakuarena" (AB,73), esa oración de un hombre sin fe, nuevamente la paradoja esencial.

"Gauz orok dauke Jainko betia;
arnas deunak muin dautse niñijan"

Los versos describen el acto de la creación. Pero en la Biblia, éste es el mito de la creación del hombre. Dios creó la naturaleza con las manos y al hombre le dió el alma "soplándole". Lauaxeta ha variado el mito, de forma que el aliento divino da forma a la Naturaleza.

Este cambio muestra ya suficientemente la concepción que sobre la identificación naturaleza-hombre posee el poeta.

No es por ello extraño que el principal recurso utilizado sea la personificación, única forma de situar ambas categorías en un mismo nivel.

Lauaxeta personifica absolutamente todo elemento natural: prados, montes, bosques, árboles, flores, lobos, barcos, corazón, noche, sueño, luz, tarde, muerte, alma, viento, pino, álamo, caballo, perro, estrella..

Esto conlleva una increíble vivificación de los elementos naturales; y a la vivificación una simbolización.

Los dos procedimientos básicos para la personificación consisten en la apelación (recurso del que volveremos a tratar en la dinamización):

"!Arin zuaze ler-barna
pagoen itxal baltzera!
!Ixarrok, bedartzak barna!
!Artzañorak, lasts-artera!" (AB,83)

Y en la "sentimentalización" de la naturaleza.Se trata de que la naturaleza quiere y siente nostalgia de algo, como se muestra clarametne en estas dos estrofas:

"Ixarren zain dagoen basuak
abarretan nai dauz usuak
ta begijetan muin-dagitse.
!Urretan datzan itxasuak
ega-bako egadun axez
zugatzai murmur-daragitse!"(AB,45)

"!Itxasua dan urdin
makalak egon-ezin!" (AB,23)

donde los chopos más que "están inquietos", como traduce el autor, intentan "ser lo que no son", moverse, cuando lo suyo es estar fijos en la tierra, responder más a la llamada azul de las ramas que a la necesaria realidad de sus

raíces.

Esto está relacionado con la visión, pero también con la simbolización de la naturaleza. Dado que leer ésta puede significar interpretar el libro, lo dejaremos para después conformándonos ahora con explicar el símbolo de la predestinación en la naturaleza.

La coincidencia de situación de silencio es de alta operatividad en los textos de Lauaxeta, de manera que, si en principio existe una situación de grito, de ruido individualizado y a continuación silencio, el poeta señala que se va a producir una muerte.

Tanto el ruido individualizado como el silencio, resultan transgresiones del ruido del bosque, uno como exageración, otro por falta, del ruido del bosque que es colectivo y de tono neutro: "ta artotza au dago, ez ots, ez ixil" (AB,74).

Así la muerte en "Eiztari aundija" (AB,20) viene precedida de un sonido duro:

"¡Orru bat baño etzan basua!"

un sonido individualizado

"¿Norena ixan zan ayots sotilla?"

y el reconocimiento especial de que algo grave ha sucedido:

"...¡Mendiko ixilla!"

También es observable lo mismo en "Artzain baten erijotzean" (AB,82), donde el precursor de la muerte, el

indicador de la muerte, no es el caballo -símbolo de la sucesión del tiempo, de su paso imparable-, sino el suspiro que lanzan los pinos:

"Espa urten yaken lerdijai,
!a zan espa gau baltzean!"

Igualmente en "Mendigoxaliarena" (AB,51) antes y tras la muerte se produce el silencio del bosque:

"Eta ixil dago arratsa...
Ikaraz duaz usuak
mendija dago ixillean"

Así también el ruido no natural acompaña a la muerte del minero:

"Baña olaen zarata-artian
aren ayotsik aditu ezin!" (AB,81)

De la misma forma que la risa desencajada acompaña la caída al mar del grumete borracho:

"!Itxastarren barre-zantsuak
txo arek edan baitaruak!" (AB,91)

El grito sirve de marco para la muerte de los borrachos que pretenden a la hija del tabernero:

"!Zenbat neke-ots, zenbat oyu!" (AB,95)

Y los cañonazos anuncian la muerte de los sitiados en Amayur (AB,98).

"Goiko aldetik asten dira,
asten dira subaga-otsez"

De forma que si el silencio supone tensión, el poeta cuando la situación es normal pide a los pájaros que lo llenen del ruido equilibrador:

"Lotan zagozen egal zurijok
otsez bete egixubez lerdijok" (AB,25)

Y el ruido es maléfico porque rompe la armonía de la naturaleza. Una naturaleza que es sophrosyne, es paz. Es, por decirlo de alguna forma, el espejo de Dios, lo que nos permite suponer cómo es Dios.

Esa paz que se siente ante la naturaleza, ese equilibrio entre el objeto contemplado y el hombre que lo contempla es una de las bases de la poesía de nuestro autor. Ya en Bide Barrijak aparecía una naturaleza descrita en sus estados más tranquilos, y limpios. Y eso debe ser así porque la naturaleza es un trasunto de la pureza y de la inocencia que le falta al hombre, como vimos ya en el examen del primer libro al tratar de la simbología de la nieve.

Así Lauaxeta se complace en describir estados puros de la naturaleza. De esta forma comienza "Burtzana", tan querido al autor por esta razón, con la exposición pura de la naturaleza:

"Bedar ezez burdija,
-!arrats onen usaña!-
Ain samur abestija,
¿norantz zuaz burtzaña?" (AB,27)

Una estrofa que combina sensaciones visuales, auditivas, olfativas y táctiles. Igualmente comienza "Ziniste-bakuarena" (AB,73), el poema de la comtemplación de la naturaleza:

"Igande goiz au landa-gain dager
-egal urdiñak dardarka airian.
Zugasti itxartu barri, bai eder!
Kanpai-otsa zein karden axian"

una estrofa que combina idénticas sensaciones que la anterior.

Pero, tanto el primer poema como el segundo, no hay que olvidarlo, enmarcan situaciones de dolor en los personajes.

Y en este punto vuelve a aparecer el Lauaxeta que comienza a dominar las técnicas poéticas que necesita y que le sirven para expresar la tensión de los hombres.

Esa naturaleza en paz, no es una naturaleza estática, es dinámica, como vimos, pero su dinamismo no nace sólo de su complementación con el ser humano cuando éste muere; surge también del contraste entre la naturaleza y el hombre cuando éste sufre.

Así, en "Burtzaña" esa naturaleza equilibrada contrasta con la nostalgia de las mujeres; en "Ziñiste-bakuarena" con la tensión interior de ese hombre que busba creer y le falta la fe.

La tensión de los personajes se paraleliza así a nivel técnico con el desequilibrio, la tensión entre naturaleza y hombre. Lauaxeta lo había mostrado con creces cuan

do comentaba con Orixe que éstos eran malos tiempos para los clásicos y que a un tiempo desequilibrado debía corresponder una literatura en el mismo tono:

> "El amaneramiento es naturaleza en ellos. Y buscar la sencillez sería un amaneramiento inverso" (44)

por ello era clásico:

> "Gaur klasikoen eta idazlari onena izango jatzu, oraingoa ondoen bere olerkietan eta idaztietan azalduten dauana" (45)

La tragedia empieza a aparecer por el resquicio abierto en ese contraste entre la naturaleza y el hombre. Lo cual demuestra, sin duda, el avance que se produce en Lauaxeta desde su primer libro. Allí la naturaleza era casi una descripción innecesaria. En el segundo libro, profundizando en la visión idealista, la naturaleza es mundo de interpretación de la ambigüedad, contradicción y tensión humanas.

4.1.3. Adjetivización

La adjetivización en este segundo libro se ha enriquecido de manera notable. No sólo se trata de una mayor frecuencia de adjetivización no procedente, o de una abundancia de recursos que maticen el núcleo del sintagma nominal mediante una variada forma de modificadores indirectos, sino que también es reseñable la combinación de la adjetivización con otros recursos estilísticos.

a) Criterios semánticos.

Quizas donde menos se nota el cambio en la

adjetivización sea en el significado de los adjetivos. Como en Bide Barrijak, Lauaxeta va a mantenerse dentro de tres o cuatro campos semánticos, excluyendo el color del que más tarde hablaremos:

1.- Adjetivización subjetiva. Como expusimos, anteriormente, se trata de aquellos adjetivos que denotan la impresión subjetiva que el autor siente ante un objeto dado. Es la clase de adjetivos que matizan sensaciones sinestésicas y cenestésicas, por ejemplo:

"mosu leun" (AB,75)

"txirula alai" (AB,86)

2.- Adjetivización denotativa. Incluimos en este apartado adjetivos que describen objetivamente los objetos de que tratan los poemas:

"Eiztari Aundi" (AB,21)
"abade gaste" (AB,31)

3.- Adjetivos del campo semántico de la totalidad. Posiblemente sean éstos por su incidencia y novedad los adjetivos a los cuales cabe prestarles mayor atención.

Se trata de los adjetivos que, sobre todo, subrayan la idea de totalidad, de idealidad de los objetos, al enumerar la calidad casi hiperbólica en ellos.

Estos adjetivos subrayan lo ilimitado del objeto, ya sea refiriéndose a su inmensidad:

"itxas zabala" (AB,33)

ya sea insistiendo sobre su carácter total, lleno, absoluto:

"zidar utzezko" (AB,32)

"argi utsa" (AB,17)

"goiz betea" (AB,17)

"ortzi gustijak" (AB,21)

"gentz osua" (AB,27)

que a veces se expresa mediante los superlativos:

"soñoi argijegia" (AB,38)

"lorarik ederrena (AB,38)

El objetivo de estos adjetivos consiste en señalar la adecuación del objeto a la idealización, en trasponer el objeto concreto a un mundo de excelencia y pureza. Esta idea se ve subrayada por la constante utilización del adjetivo "eder".

b) Adjetivo y recurso literario.

Ciertamente, al utilizarse más formas sintácticas para unir el sustantivo y el adjetivo, al tenderse hacia la utilización de modificadores indirectos, ello ha propiciado el hecho de que los adjetivos se combinen con otros recursos literarios, enriqueciéndose así su significación. Ya no se trata pues, de comunicar directamente el mensaje; ahora Lauaxeta posee unos criterior de selección que consisten, sobre todo,en combinar los adjetivos y sus

tantivos mediante unos criterios que priman su literatunidad, antes que su denotatividad.

Una de las claves para la selección de un adjetivo es que éste sea fonéticamente aliterativo con respecto al sustantivo. Por ello son abundantes los sonidos semejantes en los sintagmas nominales:

"otsoko potoko" (AB,58)
"berein zapi zuri" (AB,62)
"pikotx zorrotza" (AB,79)
"sispa luziak"(AB,80)
"gaba baltz, zaldi zuri" (AB,82)
"txakur txarrak" (AB,99)

El autor no ha cambiado, de todas formas, su estilo de adjetivización y, por ello, son extraños los sustantivos acompañados de dos adjetivos. Aunque ello no sea una sustitución, son abundantes la paralelización de los sustantivos acompañados de adjetivos.

"Ardo zuri,
ardo gorri" (AB,54)

"bildots zurijak yagozak
bedar ezian dantzari" (AB,57)

"pagua eder
tayua lerden" (AB,58)

Tal paralelización, sin duda, refuerza el valor literario de la adjetivización. Lauaxeta la utiliza de dos formas. La simple consistiría en la paralelización de dos adjetivos pertenecientes al mismo campo semántico, como en los ejemplos apuntados, o la compleja aquella que mantiene

el paralelismo sintáctico, pero un adjetivo pertenece al campo semántico de la descripción física y el otro al de la descripción moral:

"marpilla zuri
txindor urduri" (AB,47)

"Itzal balzdun
ordi mindubak" (AB,94)

c) El color.

La utilización del color en el texto enriquece también su significación estilística. La técnica del color se basa en Arrats Beran en dos claves básicas: la sinonimia, utilizada para los colores, y la simbolización de los colores.

La designación sinónimica de los colores puede observarse en el siguiente cuadro:

	gorriskea
gorri	
	gorri
	urdin
urdin	
	oztin
	zuri
zuri	
	zidar
	baltz
baltz	
	nabára
ori	urre

musker
berde
berde
eze

Respecto a esta utilización, hay que señalar la viveza y pureza de estos colores, son colores vivos que enriquecen la técnica pictórica del texto. Si se observa el cuadro puede verse un doble nivel en la selección de los colores:

nivel norma	:	urdin, zuri, berde
nivel intensificado	:	oztin, zidar, urre, musker

Intensificación que además de reforzar el carácter pictórico del texto, utiliza la métadora tradicional y modernista para reforzar el sentido de color.

La utilización de estos colores tiene una doble función. Por un lado, una función general de embellecimiento de la naturaleza mediante la utilización de los colores puros. Por otro, los colores se muestran a veces contrastados para destacar así su fuerza. El ejemplo ha sido numerosamente citado:

"Lapur-gaba baltz onetan,
zaldi zurixka arin au" (AB,82)

donde el color blanco destaca por su contraste con el negro.

En último lugar debemos señalar la conexión sinestésica que ciertos colores han llevado a cabo. Recordemos aquellos

"asele oztiña (AB,41)
"Agur Miren zurija" (AB,47)

Para completar esta enumeración puede citarse que, si bien en los colores Lauaxeta sigue utilizando epítetos, es decir, aplicando a un sustantivo su color propio:

"marpil zuria" (AB,47)
"mendi ezea" (AB,51)

en un caso se permite un caso de subjetivización muy moderna en el uso de un color:

"mendi oztiña" (AB,40)

Sin embargo, la esencia de los colores, la vivificación que ellos aportan al texto, no proviene de los colores o de las técnicas utilizadas con ellos. Su sentido proviene de la simbolización, es decir, de la capacidad de cada color en significar algo más que una descripción objetiva.

Preferimos el siguiente concepto y definición de símbolo:

> "el símbolo es "lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica"... hay símbolo cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado. En rigor no es la palabra "árbol" lo que es el simbolo,sino su significado" (46)

Con respecto a la simbolización, merece hacerse un pequeño inciso: No nos referimos, sensu stricto, a la utilización de los colores realizados en "Iru zaldunak"

(AB,75), donde los colores utilizados componen la bandera vasca. Cuando hablamos de simbolización nos referimos al significado que obtiene cada color a través de todo el libro, a su coherencia significativa, y en este sentido también hablaremos de "Iru Zaldunak".

Desde el punto de vista simbológico, el color cuya significación es más evidente es el negro. El negro presagia muerte y en este sentido va unido al grito y al silencio.

Cuando en el libro se va a producir muerte aparece el adjetivo "baltz" o el sustantivo "gaba". En "Ezkontza-goxa" (AB,22) la novia se viste de luto por la pretendida muerte del novio que no vino. En "Kiñuba" la muerte se presagia mediante la metáfora que contiene dicho color:

"Betazal bat legez
gaba zan bilduten" (AB,43)

En "Langille eraildu bati" (AB,79) es negra la cara del minero. "Artzain baten erijotzean" (AB,82) une los presagios de color y sonido:

"Epa urten yaken lerdijai,
!A zan espa gau baltzean!"

El "Txo moskórtuba" (AB,91) tiene el cuerpo moreno (baltziskasun), y los borrachos que se matan por la hija del tabernero quedan reflejados en este verso:

"Itxal balzdun ordi mindubak"

Y, ciertametne, el castillo de Amayur no puede ser más que "Amayur gaztelu baltza" (AB,98)

El otro color con clara significación es el color rojo cuya significación no es tan unívoca. El rojo es el color de los labios y de la sangre. Por ello, metonímicamente termina siendo el color con el que se designa la pasión amorosa y la violencia y la fuerza.

Así, los amantes se verán calificados con ese color: "neskatxu gorriskea" (AB,17); "ezpan gorri" (AB,48) aparece en un poema de significación sensual, así como "abo gorri" (AB,66) cuando un personaje se refiere a un beso.

Las ropas de ese color u otros detalles indican también la pasión amorosa. El español que viene a por una mujer viene vestido de rojo: "jantzi gorri" (AB,49); de rojo se viste la muchacha que va al baile (AB,70) y la que espera casarse (AB,22). Por otro lado, tanto en "Burtzaña" (AB,27) como en "Etxeko alabea" (AB,85), hay un objeto rojo: "gorri daukez gingillak / idijon burkiyalak", y "ugel gorri", símbolos también de pasión amorosa.

No debe olvidarse que en "Iru zaldunak" el caballero rojo simbolizará al caballero amante, caballero apasionado de los besos suaves.

Significando violencia y fuerza, el color rojo aparece en estos textos: en "Langille eraildu bati" (AB,79):

"Ene Bizkaiko miatze gorri"

se califica así a las minas en las que emplea su fuerza el personaje. Y en "Amayur gaztelu baltza" (AB,98) se citan las armas rojas, en calificación metonímica:

"Izkillu gorriz, zenbat gaste"

El color blanco, expresado con el adjetivo propio "zuri" -excluímos, por tanto, el tópico "zidar"- es el adjetivo aplicado a las palomas: "egal zurijak" (AB,25) y a las prendas que visten las jóvenes, en este caso, combinándose con el rojo de otra vestimenta.

En estos dos casos parece significar la inocencia y la pureza, tanto en sentido físico como moral.

Cuando se aplica a un sustantivo que ya de por sí posee fuerza simbólica, el adjetivo "zuri" refuerza la idea de belleza del sustantivo. Así sucede con "zaldi zuri" (AB,82,85) y también cuando el adjetivo se aplica como epíteto: "odei zuri" (AB,73).

Excepcionalmente, por pedirlo así la realidad que desde fuera estructura el poema, el caballero blanco de "Iru zaldunak" es el que ama el vino.

El azul es el color de la inmensidad, de lo inabarcable, del cielo y del mar. Como sucede en el primer libro, es el color del ideal, y azules son los ojos de los que suspiran por él: "Itxastar gaste bati" (AB,36)

El color verde tiene que ver con la esperanza y, claramente, con la esperanza política. Aún cuando el color funciona como epíteto de sustantivos como "bitxidor" o "mendi". En "Eiztari aundija" (AB,20) representa la esperanza. Animo ya politizado en "Mendigoxaliarena" (AB,51), donde los personajes caminan por "mendi eze, bitxidor berde", y en "Iru zaldunak" (AB,75), donde el caballero verde ofrece su vida por la patria. (48)

4.1.4. Metáfora y Símil

Las expresiones donde un elemento, una palabra está en lugar de otra se han visto, en los últimos tiempos teorizadas hasta el máximo de forma que, desde el punto de vista técnico, quizás se ha producido una confusión de términos que cada autor aclara antes de su exposición, sin que los conceptos se unifiquen por ello. Así, por ejemplo, Dámaso Alonso define:

> "En la imagen el poeta compara algún elemento "real" con otro elemento que llamamos "irreal" porque no corresponde a la realidad en que pensamos... para que se trate de una imagen es necesario que el elemento "real" y el "irreal" estén expresamente mencionados... Llamamos metáfora a la palabra que designa el elemento "irreal" cuando el poeta no menciona más que a éste" (49).

Nosotros preferimos distinguir la metáfora impura de la metáfora pura, equivalente la primera a la "imagen" en la cita anterior, y la segunda a metáfora, reservando al término "imagen" para una concepto más general, donde puedan integrarse otro tipo de fenómenos.

Así, designaremos con nombre de metáfora:

> "una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente" (50)

Llamaremos símil a aquella que explicita verbalmente el nexo de comparación entre el término real y el irreal y, por tanto, la comparación reside no ya en la mente, sino en el nivel verbal.

Si existe un elemento retórico que moderniza la expresión literaria de nuestro autor, esto resulta ser los dos elementos retóricos que estudiamos.

a) Metáfora.

Si bien concebidas técnicamente, las metáforas de Lauaxeta no se configuran en elementos muy avanzados, y tiende a utilizar metáforas impuras, y si desde el punto de vista estadístico su frecuencia no se separa de la frecuencia de la comparación, su función y su fuerza es innegable en el texto.

Su importancia proviene de la función embellecedora que agrupa en el texto. Es decir, del intento de Lauaxeta realiza en expresar realidades bellas:

"Urre dozan artotzak
zidar dozan errekak" (AB,17)

Pero aún cuando esta función resulte básica, la metáfora de Lauaxeta resulta un apoyo de la imaginación, la confirmación de que su imaginación se ha liberado y avanza por los caminos de la modernidad.

Como decimos, Lauaxeta gusta de las metáforas impuras

"Ollarren zidarrezko turutak" (AB,25)

"!Altza-peko iturri gardenak,
bere txirulak yotzen jozak!" (AB,37)

Pero en esta técnica la aposición le brindará gran ayuda. Los dos términos de la comparación mental apa-

recen juntos pero cada uno de ellos representa un polo de la oposición real-irreal, de forma que la metáfora cae del lado del ideal y representa así ese mundo en la mente del poeta.

"odeyak, goi-txakurdija" (AB,21)

"mattasuna, egadun lilija!" (AB,23)

"ate bat, odol-lits" (AB,41)

"euzkotarño, usotxu bat don ortzian" (AB,49)

Quizás merezca la pena reseñar aparte la metáfora futurista:

"Nerbion-ertzok, -tranbi-dardara-" (AB,80)

La imaginación hará que las metáforas se combinen con otro tipo de recursos y elementos retóricos, así, por ejemplo, con los elementos tradicionales:

"sugarrak dira basuak,
sugarra basuak eta
zidar argija itxasuak" (AB,52)

Semánticamente, nos parece importante reseñar dos metáforas:

"mattasuna, egadun lilija" (AB,23)
"gastaro, eder dan lorea" (AB,71)

puesto que muestran identificaciones semánticas de gran operatividad en el nivel semiológico.

Cabría reseñar, por último, un rasgo en el estilo de nuestro autor que con cierta abundancia se sirve de

metáforas fosilizadas en castellano, pero que en euskara resulta de cierta expresividad. Nos referimos, por ejemplo, a la metáfora mirada-puñal:

"Begi baltz orreik sastakai dozak
baña zatittu ezin esija" (AB,80)

o expresada como comparación

"giriñak dauken aizto-itxura" (AB,93)

basadas en la expresión castellana de "miradas matadoras" (51).

b) Símil

El papel de la símil en Arrats Beran no es estadísticamente inferior al de la metáfora. Paradójicamente, Lauaxeta se muestra precavido frente a la comparación:

> "Mallarmék esan zigun "como" edo "antzeko" itza ludiko iztegietatik baztertu bear zala. "Bezelako" asko erabiltzen dituztenak, olerkari txarrak". (52)

Por ello utiliza variada partículas de comparación: antzo, irudi, dirudi, baxen, legez, antzera, balitz, itxura.

En las comparaciones Lauaxeta se muestra exótico en los términos de comparación:

"!Itxaso orren narru nabarra
pantera batena dirudi! (AB,29)

"Ixai zauritu bat yirudik" (AB,91)

"atzak marpilla baxen zuri" (AB,47)

Pero, ciertamente, el objetivo de la comparación reside en resaltar la dinamicidad del elemento que se trate, por ello, los términos de comparación son animales o vegetales. Por otro lado, a veces, Lauaxeta, reforzando la dinamicidad, compara el mismo movimiento:

"millazkaen antzo dantzan" (AB,18)

"Agur baten uso-dardara,
euren gora-berak iduri" (AB,62)

4.1.5. Dinamización.

En las secciones que hemos llamado letrillas y romances, Lauaxeta incluye sus textos dentro de lo que podemos llamarnarración dramatizada. Los poemas aparecen desarrollados acerca de un hilo narrativo, mientras que el narrador utiliza la segunda persona. Tanto por la narración como por la apelación, los textos resultan dinámicos para el lector. Es decir, a éste no se le ofrece el material, el mensaje, de una vez, sino que el lector debe reconstruirlo a su manera, creando así el poeta las condiciones de la sugerencia que quería para su texto.

Este concepto de montaje, que llamamos "dinamización", puede ser observado desde dos puntos de vista:

1) Desde el análisis de los comienzos del pcema.
2) Desde las técnicas de los cambios de plano narrativo.

1) Los comienzos del poema

Lauaxeta pretende captar desde el principio la atención del lector por lo que los comienzos del poema en sus formas variadas buscan recoger esa atención.

Fundamentalmente, son cuatro las técnicas utilizadas para comenzar un poema:

a) El comienzo in medias res. Para cuando comienza el texto, algo de la narración que no se cuenta ha sucedido ya. El comienzo in medias res supone técnicamente una supresión en la cronología, que el lector debe quizás esperar a representar:

> "El comienzo del poema tiene por base una situación previa inexpresa. El vacío del verso que falta arrebata al lector (o al oyente) y exige de él esa participación inmediata y esa viva atención" (53)

Puede encontrarse este comienzo en:

"jun yakun ipar-edurretara" (AB,36)

"itxastarren barren zantzuak" (AB,91)

b) Siguiendo el ejemplo de las baladas populares Lauaxeta comienza con un "principio de tensión", es decir, al comienzo se coloca un contraste entre una situación agradable, rota inmediatamente por un acontecimiento no esperado que abre la acción:

> "Kontraste hori beti berdin agertzen da eta honetan datza teknika: Poema hasi, ekintza neu

> tro batez hasten da beti, informazioa (nor non dagoen) ematen duen ekintza batez... horren ostean, bigarren ekintza desorekatzaile, sosegugabeko, emotiboa datorkigu, trankiltasuna apurtu,eta tragediari hasiera ematen dion ekintza bat" (54)

Este comienzo puede observarse en los poemas que comienzan con una apelación o con un contraste claro:

"Oraingo mattarijak" "Bide luzez lagun... baña baratzan kiñurik etxajok" (AB,26)

"Burtzaña" "Ain samur abestija / norantz zuaz burtzaña" (AB,27)

c) La tercera y más utilizada forma de comenzar un poema consiste en empezar con una imagen que desde la metáfora o comparación marca un principio "mágico" del poema que alegra los sentidos del lector:

"Itxaso orren narru nabarra" (AB,29)

"!Goiz utsaren zubi zabalaz
iru zaldun argittan duaz! (AB,75)

"!Arrats-autsak daukoz bidiak!" (AB,85)

Una variante de este comienzo consiste en reforzarlo expresivametne mediante una ponderación que exprese la admiración por la belleza del personaje o del paisaje y su calidad frente al lector:

"Bai eder urten zala basora" (AB,20)

"Izlapurren nagosi jaunak" (AB,32)

"A itxastar lerdena" (AB,36)

"Eta arrats a baxen samurrik" (AB,47)

"Ibai ori dokan zabala" (AB,51)

"Txiribogin-alaba ori,
bai eder" (AB,93)

En estos casos el autor utiliza con profusión la admiración, el demostrativo concretizador, el adjetivo cualificador subrayado tonal o semánticamente.

2) Cambios en los planos narrativos.

Una vez que el comienzo del poema haya fijado la atención del lector, comienza la narración que pocas veces resulta lineal sino que quebrada debe restituirse en el nivel argumental, en el temporal-espacial y en las diversas elipsis que el autor propone.

a) Técnica del suspense.

Lauaxeta a veces no ofrece al lector la clave que le permita entender el poema hasta el final, recibiéndose en esa posición la información clave que permite recomponer el mensaje del poema. A la técnica de dilación en ofrecer la clave del poema llamamos técnica de suspense.

El ejemplo más claro puede encontrarse en "Artzain baten erijotzean", donde si bien la metáfora

"sastakai" = zure itzak

se expresa al comienzo, la causa de la muerte del pastor se expresa al final:

"!zidarrezko bost sastakai
sakon eukozan ariman! (AB,84)

El lector deberá esperar, pues, hasta que el discurso narrativo termine para completar el ciclo narrativo.

b) Cambio de planos.

Los cambios espaciales y temporales se producen en este texto con una elipsis, con un cambio brusco, que obliga al lector a una nueva situación o composición de lugar.

Así, por ejemplo, en "Izlapurra" (AB,32) en cada cambio de parte del poema, el narrador cambia bruscamente la situación de forma que, si en la sección I se da la siguiente situación:

Espacio : barco, Tiempo : anterior, Personaje: pirata

en la sección II el panorama ha cambiado:

Espacio : puerto, Tiempo : posteiror, Personaje : mujer

En "Artzain baten erijotzean" (AB,82) el narrador cambia de perspectiva con el cambio de sección. En la I vería irse al personaje, en la II esperaba encontrarlo "viniendo".

Ciertamente, las elipsis de espacio y tiempo son relativamente normales en las formas narrativas orales, pero además, Lauaxeta ha desarrollado otros cambios de perspectiva que no atañen al ya común del tiempo y el espacio.

Así debemos tener en cuenta los cambios de focalización y los cambios de la narración a la apelación.

Llamamos cambio de focalización al subrayado que el poeta realiza de ciertos detalles lo que conlleva un salto no sólo espacial, sino también de la dinámica del relato. Posiblemente son los más abundantes dentro del texto y pensamos que conllevan una cercanía a la técnica tradicional de las kopla zaharrak, donde también hay un cambio no justificaso a nivel lógico.

Podríamos definir el cambio como un salto desde la acción a la contemplación reflexiva y admirada del fenómeno que se trate. Observemos esta cita:

"!Gorri daukez gingillak
idijon burkoyalak!
!Landan zabalen jaunoi,
-gentzaz burdi aztuna-
kirrinkaz ba-darozu
neskatxen mattasuna! (AB,28)

La acción se ha visto dos veces desviada para reflejar un contexto en el cuarto verso: "gentzaz burdi aztuna" y para herir mediante el color la imaginación en el primero. Otros ejemplos pueden ser:

"!Neure mattaren oñotsak
-urretxindor ori ago ixillik-
bide argijetaz yatorzak!" (AB,29)

"Zortzi arraulari barruban
-zidar utzezko arraun miak-" (AB,32)

En este segundo ejemplo puede observarse cómo el autor mediante esa pequeña intervención destaca la calidad de los remos: -"zidar utzezko".

Por último caben citarse los saltos de la narración a la apelación, recurso que necesita a veces de la personificación, puesto que Lauaxeta utiliza a menudo los objetos como interlocutores.

Veamos algún ejemplo:

"Opor-otsa dok txaide zabalan,
-ukabil sendo, soñanzki urdin-
Jaubiak, barriz, nasai etzunda,
laguntzat auke, i, urrutizkin" (AB,79)

La narración consistía en contar la huelga minera, de la cual se ha saltado a una focalización, a un primer plano que estilizadamente señala la huelga. Pero de ahí Lauaxeta cambia el espacio y también el discurso, ya no es ni una narración, ni una descripción (aunque en el tercer verso citado pueda parecer lo contrario). Se trata de una apelación a un teléfono, como queda claro tras el vocativo: "i, urrutizkin". Para conseguir la apelación ha tenido lugar una personificación.

Puede, sin duda, citarse otros ejemplos:

"Bolu-bolutxu zer duzu?
Egaz dabil arranua.
Makal-arteko bidexkaz
zerran igesi bikua" (AB,78)

"!Arin zuaze ler-barna
pagoen itzal baltzera!
!Itxarrok, bedartzak barna!
!Artzañorak, lats-artera!" (AB,83)

"Etxeko alaba liraña
itxi eijozu dantzeari" (AB,86)

"Ez, ezegik edan pattarrik
!gorputz baltziskadun umia! (AB,91)

Ciertamente esta técnica de la apelación está muy unida a la utilización formal de la segunda persona familiar "/hi/".

Lauaxeta tiende a llamar en las apelaciónes a las cosas con el tratamiento familiar "hi", lo que supone, sin duda, un acercamiento afectivo, y una apelación que ayuda desde la forma al importante contenido dramático del texto.

Todo lo que hasta ahora hemos notado no llega a ser sino una constatación de datos formales que debemos interpretar.

Pensamos que el conjunto de los fenómenos que llamamos dinamización tienen por objeto quebrar la unidad del texto de forma que llegue fraccionado al lector.

Este se encuentra ante un texto que el autor pretende y quiere abierto, para que resulte sugerente al lector y éste no se sitúe ante la obra como un espectador pasivo, sino como un creador, que utilice los mensajes lanzados por el autor.

Pero, además, el texto fragmentado nos parece el trasunto formal del desequilibrio, de la forma no-equilibrada, que el autor pretende, en consonancia, en paralelo con la situación trágica que viven los personajes.

Por todo esto, la dinamización del poema pretende la riqueza en la sugerencia al lector y el apoyo a la tragedia que se desarrolla en el argumento.

4.1. Isotopías semiológicas

Como señalamos en el apartado correspondiente del estudio de Bide Barrijak, trataremos aquí de la isotopías semiológicas, de aquéllas que aseguran una lectura en el libeo llamado Arrats Beran.

Arrats Beran es un libro más complejo que Bide Barrijak. Ahora Lauaxeta pretende expresar al hombre contradictorio, no la pureza teórica, ideal de Bide Barrijak. Es posible, como luego veremos, que la ambigüedad sólo se exprese con símbolos contrarios, que afirman y niegan a la vez, volviéndose así contrapuestos.

Y es que si Arrats Beran vuelve a situarse ante el problema del tiempo, ante la invariabilidad de la muerte y el deseo de inmortalidad, no debe olvidarse que la dualidad Cronos-Thanatos, principalemente utilizada en el primer libro del autor, se combina con la aparición de Eros. (55).

En la obra aparecen dos insatisfacciones: la amorosa y la del tiempo, dos problemas que analizaremos primero porque Lauaxeta da después respuesta a ambas insatisfacciones: puede existir la huida, el descenso; o existe el

compromiso, la lucha, el impulso hacia el ideal.

Por esta razón vamos a estudiar estos elementos en la obra: la insatisfacción, que llamaremos tragedia y que en primer lugar situaremos en el plano del amor; el tiempo, que sitúa la insatisfacción en el plano inmortal; el ala como forma de dominio del horror al tiempo y el descenso, el vaso como forma de Eros.

4.2.1. La tragedia

La insatisfacción será la gran tragedia del hombre que Lauaxeta retrata en Arrats Beran. Un hombre que quiere y no puede, un hombre desequilibrado y a la vez moderno. Esta es la hipótesis general que intentaremos demostrar en este apartado.

Esa insatisfacción, el querer y no poder, aparece de dos formas en este texto, en cuanto al objeto amoroso y en cuanto al tiempo. Ahora sólo trataremos del primero, que es el que nos interesa.

Debemos señalar también que en el libro aparece una clara diferenciación temática entre las letrillas y romances (incluidos también los cuatro poemas-puente) y los poemas simbolistas.

Tomemos dos ejemplos y comparémoslos. En "Sévres' ko murkua" (AB,31) y en "Txiribogiñaren alabea" (AB,93) se utiliza el mismo tema y tópico literario: el beso de la dama calma la sed del amante en la espera.

En"Sévres'ko murkua" (AB,31) el poeta pide a la dama que satisfaga el deseo:

"OrdezIxuri eizu irrijoin altxorra.
Eta ederkun osoz bete bemostazu:
edari zerutar bat bai'litzan edanaz
ezpan oneik daukentzat ozko betikorra" (AB,31)

El poema no aclara si el deseo se verá cumplido o no, pero todo parece indicar que el poeta verá cumplidos sus deseos, en cuanto que él hace un regalo y pide a cambio una sonrisa. El tono galante del poema no lo dificulta, y si no se afirma que se alcanza el deseo, por lo menos, tampoco se niega.

En el segundo poema, en cambio, una vez afirmado el tópico:

"!Ura ba'litz zeure ederkuna
inor, be, egarri elitzake!" (AB,93)

se niega por parte de la protagonista:

"Ta tinko ditxaro bakotxak
irri orrein jaube-ixan nayez.
Baña napar-ardua baño
tabernereak eztau saltzen.
Mozkorti ezta iñoiz egoten
berak barnean daukon matteño" (AB,94)

Ella lo reserva para un amante no declarado, mientras los pretendientes se matan por ella.

Entre los dos poemas ha sucedido un cambio, un cambio muy importante a nivel teórico, con la introducción de las posibilidades de la tragedia.

Es éste el concepto que ha dado pié a la evolución de nuestro autor, que le ha hecho capaz de asimilar el tema del dolor humano y de su complejidad.

Desde el punto de vista argumental es fácil definir la tragedia. Basta con incluir en la exposición el concepto de fatum, el de la ausencia de causalidad. Las cosas suceden así, porque tenían que suceder.

De todas formas habría que incluir en el análisis una división de gran importancia: la de la insatisfacción y la de tragedia.

En algunos de los poemas de Lauaxeta, fundamentalmente en las letrillas, se da insatisfacción sin muerte, conflicto entre el querer y el poder que implica violencia, pero no muerte.

Recordemos "Burtzaña" (AB,27) donde el conflicto proviene de no llegar al objeto amoroso. Igual conflicto planteado en "Artzañena" (AB,44), o la negativa de la amada en "Españartxu batena" (AB,49), o la casada a la fuerza en "Etxeko alabea" (AB,85) que lleva a su padre al alcoholismo, o la dualidad imposible de unir de "Itxastar gaste bati" dividido entre su huerto y su amor al mar.

Por otro lado tenemos las tragedias,aquellas in-

satisfacciones y frustraciones que desembocan en una muerte: "Langille eraildu bati", "Artzain baten erijotzean", "Txo moskortuba".

La insatisfacción, la frustración, la muerte concede a estos poemas una fuerza que estaba ausente en Bide Barrijak porque Lauaxeta, digámoslo una vez más, ha bajado del planteamiento teórico del problema a una historia y lo ha hecho desde la cercanía misma del tema de la muerte, aún cuando sólo sea literaria, presente, desde el cogollo mismo del problema de la temporalidad.

La novedad, sin embargo, reside también en los elementos técnicos utilizados para ello.

Por un lado la relación total entre los elementos. Una muerte no atañe sólo al hombre sino que relaciona a todo el mundo. Así cuando muere el pastor de "Artzain baten erijotzean" (AB,82) le llorará toda la naturaleza; cuando el padre casa a su hija en un matrimonio de interés debe acudir a la taberna para olvidar ("Etxeko alabea" (AB,85); y cuando en "Bolutxu zurija" (AB,77) huye con su amante del molino, el agua que lo movía, en un simbolismo que sobrepasa la coincidencia, empieza a terminarse:

"¡Zidar-litsa zein ñimiño,
boluba gelditzen dua!" (AB,78)

La segunda técnica, que concuerda con el desequilibrio aparece casi subliminalmente en la estructura dialéctica utilizada por Lauaxeta, sobre todo en los poemas con tres partes o tres estrofas.

Llamamos estructura dialéctica a aquel desarrollo argumental que se desarrolla en tres partes: un planteamiento, su contrario, para llegar a un encuentro de fuerzas. Dicho con palabras más certeras, que consiste de Tesis, Antítesis y Síntesis.

Esto abre nuevos cauces de interpretación en la obra de Lauaxeta porque esa estructura toma forma de contraste entre sentimientos, coincide con el sentimiento de desequilibrio que va bien con una tragedia y contrasta con la estructura formal equilibrada.

Pero primero veamos los ejemplo:

-"Burtzaña": (A) venida del boyero,
(B) encuentro con las muchachas
(C) alejamiento con el amor de las muchachas. Este tercer elemento surge de la suma de los dos primeros.

-"Izlapurra": (A) situación de los marineros
(B) contraste con la situación de su enamorada
(C) situación de encuentro: pirata y enamorada marchan juntos.

-"Itxas-ondokoena": (A) situación de los marineros
(B) situación de los que se quedan en casa
(C) unión por medio del recuerdo: "oneik ur, areik lurr-begira"

-"Zelayan" : (A) descripción exterior de la muchacha
(B) descripción de su interior
(C) descripción combinada

-"Artzain baten erijotzean": (A) movimiento hacia su casa
(B) movimiento hacia el cadáver
(C) pasividad, muerte

En todos los ejemplos pudiera quizá pensarse que lo que se trata es de una estructura narrativa clásica con planteamiento, nudo y desenlace. En cambio, pensamos que el contraste enriquece el planteamiento narrativo, pues la tensión producida, tanto por la dramatización como por el contraste, pertenecen más a otro campo distinto de la narratividad: Al nivel de la unión entre el tema trágico y estructura en tensión.

Debe tenerse en cuenta, además, que esta estructura en tensión y desequilibrada se incluye detro de una estructura métrica y formal ordenada y clásica. Con lo que tendríamos una nueva técnica de no coincidencia, de desadecuación que enfrente a la estructura formal ordenada y tensa estructura dialéctica, que contraste a la estructura métrica en reposo y a la estructura dinámica.

Pero si volvemos la vista nuevamente al tema, podremos darnos cuenta que la tragedia en Lauaxeta depende del tema amoroso, de insatisfacciones amorosas.

Si quisiéramos buscar una explicación a esta polarización del poeta, tendríamos que lanzar una hipótesis que luego en el análisis de los símbolos probaremos: el amor es el medio de superar el miedo al tiempo.

Esto puede contrastarse en los poemas de "final feliz", en aquellos en que los personajes no terminan insatisfechos: en "Neskatxu gorriska bati" (AB,17), por ejemplo, y más claramente quizás en "Bolutxu zurija" (AB,77), donde una vez conseguido el amor se detiene el tiempo, se detiene el río.

> "El agua que corre es figura de lo irrevocable...
> El agua es epifanía de la desgracia del tiempo...
> Este devenir está cargado de terror, es la expresión misma del terror" (56)

nos dirá Durand. Y en "Bolutxu zurija" el amor detiene al tiempo, mientas que en "Ezkontza-goxa" el amor que no llega hace que:

> "Arin dabiltz liparrak,
> gordez duaz ixarrak" (AB,23)

Ciertamente, en Lauaxeta existe un desprecio por el erotismo puro, como veremos. Pero el amor que vence al tiempo es a la vez ideal y erótico.

4.2.2. El Tiempo.

Al analizar el estribillo, comentamos allí la importancia de la isotopía tiempo en los estribillos progresivos. Ahora nos toca realizar la inclusión de ese dato en un contexto más amplio señalando que no se trata de un dato aislado, sino de un sistema donde la preocupación por el tiempo está presente aunque no sea tan transparente como en Bide Barrijak.

El poema clave para interpretar el estado de ánimo de Lauaxeta sobre el tema del paso del tiempo se encuentra en el poema "Ondarrtza"(AB, 60).

Desde la cita con que se abre:

"Bixitza onek itxasua iduri"

el poema está hablando de la perennidad de la vida y de la muerte, que, curiosamente, le llevará hasta la paz que se encuentra "arriba".

"gentza yagok ba, itxas-ganian,
!Natzan lotan zabal neurrgian
erijotz-uin otzak naruan! (AB, 60)

desde una fuerza (uberaldi) que tira hacia abajo del alma del poeta.

El poema parece representar la doble sensación de temor y amor al misterio (zadorra)en el que nada el poeta. Conceptualmente, el poeta se mueve en la duda:

"!Galdu naz, galdu, neure battan!"

situándose en la doble función del que es a la vez inmenso y limitado:

> "!Zabal au begitzez ezin bil
> ta nerau naz aren bakura!"

hasta que el poeta decide dejarse llevar por la muerte que le llevará a la superficie, a la realidad.

Bachelard se pregunta:

> "¿Dónde está lo real: en el cielo o en el fondo de las aguas? En nuestros sueños, el infinito es tan profundo en el firmamento como bajo las aguas." (57)

Es la misma duda que presenta Lauaxeta y la respuesta pudo haber sido igual, pero Lauaxeta ha optado por "subir", por escoger el cielo como forma de salida de la vida, de romper el maleficio del tiempo y ser inmortal.

El paso del tiempo en el resto del libro aparece de dos formas: una ya apuntada, mediante la progresión semántica en el estribillo que subraya, sobre todo, el tiempo en movimiento, y mediante los símbolos unidos a tal progresión. Nos referimos sobre todo al símbolo del caballo:

> "Su vector esencial es el esquema de la animación. Caballo y toro no son más que símbolos, culturalmente sorprendentes que remiten a la alerta y a la fuga del animal humano ante lo animado en general". (58).

simbología constatable en "Ezkontza-goxa" (AB, 22) y en "Artzain baten erijotzean" (AB, 82), y al símbolo del agua: "Bolutxu zurija" (AB, 77).

La otra forma consiste en representar el tiempo mediante lo animado que pasa por un espacio. Nos referimos a los personajes que pasan por delante de otros, que hacen un viaje: "Burtzaña", "Artzañena", "Mayatzeko gurutza".

Y es que en la poesía de Lauaxeta la identificación espacio-tiempo se da con frecuencia, por ello estos personajes animados discurren tanto por el espacio como por el tiempo.

Veamos estos ejemplos:

"Ollarren zidarrezko turutak
goxaren bidietaz yatorzak"(AB, 25)

"!Artaldiak be-beka duaz
arrats leun onen bidietaz!" (AB, 44)

"Aprilleko goiz argijan
azkar etorran Rui-Albar" (AB, 49)

"!Goiz utsaren zubi zabalaz
iru zaldun argittan duaz!" (AB, 75)

"Arrats-autsak daukoz bidiak" (AB, 85)

En todos ellos se confirma que la llegada se realiza no por un espacio, sino por un tiempo, y los caminos son caminos en el tiempo (goiz utsaren zubi zabalaz). Con esta identificación, parece mostrarse que Lauaxeta está preocupado por la durabilidad, por el paso del tiempo y in absentia por la inmortalidad.

De ahí, y el detalle es importante, su preocupación por el tema de la juventud en su obra (59), que Arostegi sitúa antes del tema del paso del tiempo; dos temas que son como las caras de una misma moneda.

Por ello nos parecen tan importantes esos poemas donde el autor representa un momento, el momento de paso de un personaje ante otro. Representan el momento y no llegar a poseerlo, no aprovechar la oportunidad significa pederlo para siempre. Por éso lleva el boyero el amor de las muchachas; por éso se enfadan éstas tras el paso del pastor. Retener el momento, vivirlo con plenitud, como lo hace la molinera, o la muchacha rubia significan la felicidad.

Planteado el problema así, desde la imposibilidad de agrupar en un hombre lo que puede y lo que desea, Lauaxeta ha situado al hombre en la frustración ya amorosa, ya temporal,centrando el problema en

> "un régimen multiforme de la angustia del tiempo" (60)

Unificando así la insatisfacción amorosa con la temporal, examinemos los símbolos que Lauaxeta propone como solución: el ala y el vaso.

4.2.3. El ala y la copa. Formas de dominio del horror al tiempo.

En este intento de llegar a leer el último libro de poemas de Esteban Urkiaga, Lauaxeta, nos situaremos posiblemente cerca del núcleo central de su interpretación. Hasta ahora nos habíamos movido a nivel semiológico, es decir, en el examen nuclear del texto, pero en este momento estamos superando quizás el análisis semiológico y entrando en el mundo del símbolo.

A.J. Greimas tiene muy en cuenta la distinción

entre símbolo y nivel semiológico:

> "Hasta aquí nos hemos esforzado por mostrar que el simbolismo, bajo cualquier forma que aparezca, no se distinguía, por su propia naturaleza, de las demás manifestaciones de la significación. Ahora de lo que se trata es de precisar que nos engañaríamos, por el contrario, asimilándolo sin más al modo de existencia de las estructuras semiológicas, por más que se acerque a él en ciertos aspectos. Si para funcionar como tal, el simbolismo debe apoyarse en el nivel semiológico, es siempre sin embargo una referencia a otra cosa, a un nivel de lenguaje distinto del nivel semiológico.
>
> Podríamos decir que el nivel semiológico constituye una especie de significante que, si nos hacemos cargo de él en un escalón analógico cualquiera, articula el significado simbólico" (61).

Ciertamente nuestro trabajo se estaba situando en la búsqueda de sentido al discurso de Lauaxeta. Por ello, la frustración que explicamos en el apartado anterior, se explicará en su desarrollo lógico por medio de símbolos. Es decir, el poeta transmitirá un mensaje que explique a su vez la salida de ese "horror al tiempo" la solución a la eterna frustración ante el tiempo.

Si bien Greimas y Courtés no apoyan el uso de concepto "símbolo" ("En semiótica provisionalmente debe evitarse el empleo de este término sincrético y ambiguo" (62), en nuestra interpretación vamos a dar un paso adelante, aceptando la definición que del concepto símbolo hace G. Durand, quien tras afirmar que:

> "l'object absent est représenté à la conscience par une image au sens très large de ce terme" (63).

y situarla por ello dentro de la categoría de signo, lo define:

> "Le symbole est donc une représentation qui fait apparaitre un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère" (64).

De esta forma, tal como se define en la obra que seguimos Las estructuras antropológicas de lo imaginario, el ala y la copa, no son sino símbolos de las respuestas dadas por nuestro autor al "horror al tiempo" bien entendido que son las respuestas ofrecidas en Arrats Beran.

Tal como S. Vierne resume, Durand en sus "Estructuras" comienza, tal como nosotros, siguiéndole lo hicimos, señalando los símbolos del "horror al tiempo". En teoría hay tres formas de salir de la situación mortal y finita en la que se encuentra el hombre:

1. La salida llamada heroíca o esquizomorfa. El héroe lucha, se opone y encuentra como salida la referencia a un Dios superior.

2. La salida mística. Adhesión directa a las cosas.

3. La tercera intentaría reunir las dos en una actitud que sería la iniciática, es decir, el tiempo se vería "vencido" por la circularidad de los actos humanos y el progreso sintetizados.

Pero dejemos que sea la misma S. Vierne quien nos ofrezca el resumen:

> "Il est en particulier très intéressant d'étudier le régime, autrement dit la dynamique particulière des images que l'on rencontre, sous forme de rituels et de symboles, dans les initiations. G. Durand distingue dans l'imagination deux structures antagonistes, la struc-

> héroïque et la structure mystique; dans la première, l'imagination dominée par des images en rapport avec la lumière et le glaive, est schizomorphe; elle sépare, elle tranche, elle oppose. Ainsi, le "Héros" est il un "être à part" amene a lutter avec l'épée étincelante -d'où le nom donné à la structure. Dans le régime contraire, les images sont sous le régime de la nuit, qui fond et à la limite anéantit: "la descente et la coupe" pour reprendre les exemples typiques de M. Durand, l'intimité, le retour à la mère invitent l'imagination à adhérer aux choses, à leur intimité, à s'immerger en refusant toute séparation, toute antithèse, toute lutte. D'où le nom de mystique, dans le sens de l'adhésion directe et totale avec une "autre realité". Enfin il existe une troisième "attitude" imaginaire, où le rêveur concilie les deux polarités dans une sorte de dramaturgie cyclique, une dialectique qui essaye d'attendre "ce point où les contraires s'abolissent".. Les symboles de la Passions de Fils, des mythes agraires, de la résurrection initiatique enfin, en font partie" (65).

Ciertamente cada régimen no es sólo -aunque también:

> "dinamismo organizador, y este dinamismo organizador es factor de homogeneidad en la representación" (66).

sino que cada representación imaginaria está unida a una concepción del tiempo. Así puede resultar clave que el Pr. Durand comience por oponer:

> "a los rostros imaginarios del tiempo (...) el simbolismo simétrico de la huída ante el tiempo o de la victoria sobre el destino y sobre la muerte" (67).

misión que corresponde a los símbolos esquizomorfos, o insista al hablar de los símbolos místicos en que:

> "El antídoto del tiempo ya no se seguirá buscando al nivel sobrehumano de la transcendencia y de la pureza de las esencias, sino al de la tranquilizante y cálida intimidad de la sustancia" (68)

tarea que se concede a los símbolos místicos.

Por todo ello, el ala y la copa se muestran como símbolos de la concepción temporal de nuestro autor.

a) El ala.

Hemos escogido este símbolo para nombrar a toda significación ascensional, resultando por ello una metonimia de todo el régimen de imágenes.

Ciertamente,

> "El esquema de la elevación y los símbolos verticalizantes... son medios para alcanzar el cielo" (69)

Nos situamos, pues, en una semiología que tiende a la altura, a la sublimación, a la "purificación racional" (70).

Pasando, quizás, a un plano más concreto, podemos encontrar tal metáfora repetidamente en Arrats Beran. El impulso ascensional -hacia arriba- es evidente en una metáfora clave de nuestro autor. Si en Bide Barrijak el pensamiento era flecha, ahora el pensamiento del autor es ala, ave:

> "Baña gogai au ezin-egon...
> Tori usañezko egalok" (AB, 88)

Pensamiento alado que como recita el poema, puede volar más lejos y más alto. Ya en este poema se entrevé la interpretación que del vuelo ofrece Bachelard:

> "Porque vivimos con la imaginación un vuelo feliz, un vuelo que nos da una impresión de juventud, porque el vuelo onírico es con frecuencia una voluptuosidad de lo puro, prestamos tantas cualidades morales al pájaro". (71)

No es el único ejemplo en el libro. Como vimos en "Ondartza" (AB, 60), se supone que

> "gentza yagok ba, itxas ganian" (AB, 60)

la paz se encuentra en la altura, y para llegar a ella, Lauaxeta propugna una purificación, un alejamiento -en principio, pues, como luego veremos, debe matizarse- de la materialidad, estado que el ala simboliza.

El ala es, pues, el instrumento de acercamiento a la realidad.

Esta representación, apresurámonos a advertirlo, no encuentra en Arrats Beran la rotundidad del primer libro. En este caso, el ascenso se ve acompañado de descenso. En "Ondartza" hará falta descender para subir y en "Mayatzeko kantea" (AB, 88) de donde procede la metáfora del "alma como ave" habrá también un descenso.

La metáfora ascensional, sin embargo, ocupa claramente tres campos básicos:

- los poemas patrióticos
- los ambientes
- los poemas de final feliz

En el libro Arrats Beran podemos encontrar tres textos que retoman el tema patriótico: "Espetxekuarena" (AB, 29), poema que no podemos analizar porque el deseo del protagonista se ve frustrado por el antagonista, "Mendigoxaliarena" (AB, 51) e "Iru zaldunak" (AB, 75).

El segundo ofrece un claro ejemplo de elevación. Los protagonistas se purifican mediante una ascensión a la montaña:

"Mendi-bitxidorr berdiok,
arin or duaz kantari"

donde tendrá lugar la muerte, proveniente de manos anónimas. Los pájaros huyen y alguien canta; retomada la misma canción que cantaban los protagonistas. Es decir, utiliza un elemento aéreo: la voz, para indicar la elevación.

"Iru zaldunak" -poema sobre el que deberemos volver- es un texto simbólicamente ambiguo. Tres caballeros hacen tres opciones en su vida: uno por el vino, el segundo por la mujer y sólo el tercero opta por la patria. Cuando este último desciende, es decir, muere:

"Eta goiz-zubittik jaustian
aintzat muin-eutsan bekokiyan!"

la gloria le besa en la frente.

La doble oposición:

inmaterial (gloria)	vs. material
frente	vs. labio

cuyos componentes de la izquierda corresponden al tercer caballero, el de la derecha a los dos primeros, indica con claridad el clasema elevación y por ello purificación.

Sobre la limpieza de la naturaleza hemos hablado ya. Simplemente nos queda, por tanto, subrayar dos datos: la importancia del viento, brisa /haize/, no violento en los poemas, y la pertinencia en este lugar, de otros símbolos que se agrupan alrededor del ala, de la ascensión.

Los poemas de Lauaxeta se ven impregnados siempre de algo etéreo, de un aire, (viento no violento, suave) que toma parte importante en la frecuencia de los elementos utilizados en las descripciones.

El aire se convierte en símbolo de ascensión, según Bachelard quien indica que mediante las imágenes aéreas se crea:

> "Una verticalidad real se presentará en el seno mismo de los fenómenos físicos" (72)

porque:

> "La sublimación aérea es la más típica sublimación discursiva... Parece que el ser que vuela rebasa la misma atmósfera, que un éter se le brinda siempre para que deje a sus pies el aire; que un algo absoluto perfecciona la conciencia de nuestra libertad" (73)

En parecidos términos se expresa Durand, quien, por otro lado, identifica aire con aliento; sitúa en:

> "El aire respiratorio la parte privilegiada y purificada de la persona, el alma" (74).

Identificación que nuestro poeta ha realizado en

"Ziñiste-bakuarena" (AB, 73):

"Gauz orok dauke Jainko betia;
arnas deunak muin dautse niñijan"

Por todo esto, como ya hemos explicado, existe una naturaleza purificada, en cuanto es aliento divino y por ello se sigue la corriente idealista sobre identificación de los tres niveles: Dios, Naturaleza, Yo.

La purificación de la naturaleza se ve complementada a través de los símbolos que en el régimen están cercanos al ala, el símbolo del azul y los elementos esbeltos.

El azul es el color de la pureza:

> "Esta pureza es la del cielo azul y del astro brillante. (... el azul realiza las condiciones ópticas para el reposo y sobre todo el retiro")(75).

Bachelard, por su parte, señala que:

> "La ensoñación ante el cielo azul -únicamente azul- plantea en cierto modo una fenomenalidad sin fenómenos" (76), es decir
>
> "una especie de nirvana visual que los poetas asimilan ya sea al éter, al aire "purísimo". ... o con Claudel, al vestido de la purísima" (77)

Respecto a las formas esbeltas, debemos recordar todos los objetos que en el libro de poemas poseen tal forma, sobre todo las varíadas clases de árboles, como esos chopos complemento de un mar azul:

"!Itxasua dan urdin,
makalak egon-ezin!" (AB, 23)

Sabemos que el árbol posee una doble lectura; una marginal propugnada por Bachelard para quien:

> "El árbol sostiene firmemente, para la imaginación dinámica, la constancia vertical". (78)

y correspondería por ello al símbolo de la esbelted:

> "Toda forma esbelta tiende hacia la altura, hacia la luz. La forma esbelta es un impulso formado que se despliega en el aire" (79)

formándose así un paralelismo entre los árboles y los hombres; aquellos son humanizados por su verticalidad.

Gilbert Durand, sin embargo, sitúa en el árbol un símbolo central: el del tótem, el del símbolo de "resumen cósmico y de cosmos verticalizado" (80), es decir, del tiempo circular y progresivo.

Pero, para ello creemos que el árbol debe poseer una posición central en el poema, ya sea espacialmente (en medio de un laberinto, por ejemplo), ya semánticamente.

Creemos que en Lauaxeta no se trata del símbolo del árbol sino de árboles que simbolizan la verticalidad, y la cercanía al hombre. No debe olvidarse al respecto que Lauaxeta adjetiva muchas veces como "lerden" a los personajes de sus poemas, adjetivo que es también válido para los vegetales. Por todo esto, pensamos en que basta interpretar la verticalidad del árbol en Lauaxeta sin llegar más allá.

Quizás, la ascensicnalidad resulta más evidente en los poemas con "final feliz", en aquellos en que el protagonista cumple sus deseos.

Estamos pensando en dos ejemplos básicos: "Nexkatxu gorriska bati" (AB, 17) y "Bolutxu zurija" (AB, 77), aún cuando pueden encontrarse otros poemas con las mismas características: "Mayatzeko gurutza" por ejemplo.

En "Neskatxu gorriska bati", el son enamorado de una joven la rapta. El poema se convierte en una versión del rapto de Europa. Pero lo que nos interesa desarrollar es que desde el punto de vista de la muchacha, ésta ha sufrido un proceso de iniciación cuya ascensionalidad es evidente, a la par que su purificación:

"¡Geure neskatxu gorriskea
galdu azanat eguzkittan!"(AB, 17)

En "Bolutxu zurija", la ascensión no queda expresada a nivel narrativo, sino simbólico. En el momento en que la molinera decide fugarse con su amante, el poeta cita una imagen:

"Egaz dabil arranua"

que sólo puede explicarse con un apoyo al contenido simbólico del texto, como una metáfora, en fin, de la protagonista.

Desde el punto de vista del resultado podemos llegar a la conclusión que estos poemas que describen satisfacciones amorosas son correlatos a los poemas patrióticos.

En resumen, el símbolo de la ascensión, de la ascensionalidad y de la purificación, permanecen con gran arraigo en el texto Arrats Beran.

Apremiado el poeta por el horror del tiempo, propone en el libro, tal como lo hizo en Bide Barrijak una huida, una ascensión al ideal. Aunque ya no es lo mismo, como veremos pronto, a la ascensión se le une también el descenso.

A pesar de todo, la ascensionalidad, el idealismo tiñe de pureza muchos y muchos de los textos de Lauaxeta. El ala, el vuelo le sirven aún para romper la cadena del tiempo, mediante el "platonismo", la ascensionalidad. Recogemos, para terminar, la conclusión que sobre este régimen imaginario ofrece el Pr. Durand:

> "Los símbolos ascensionales nos parecen marcados por la preocupación de la reconquista de poder perdido, de un tono degradado por la caída. Esta reconquista puede manifestarse de tres formas muy próximas, y unidas por numerosos símbolos ambiguos e intermediarios: puede ser asociación o erección hacia un más allá del tiempo, hacia un espacio metafísico cuyo símbolo más corriente es la verticalidad de la escala, de los betilos y de la montaña sagrada. Se podría decir que en este estadio hay conquista de una seguridad metafísica y olímpica. Puede manifestarse ésta, por otra parte, en imágenes más fulgurantes, sostenidas por los símbolos del ala y de la flecha y la imaginación se colorea entonces de un matiz ascético que hace del esquema del vuelo rápido el prototipo de una meditación de la pureza". (81)

b) La copa

Pero ya no es lo que era. En Arrats Beran Lauaxeta aparece teñido de ternura. Es esquema ideal ya no le

satisface, o al menos no explica el dolor humano. Lauaxeta, como diría Durand, se ha cansado de ser platónico.

Y entonces, en el libro aparecen los símbolos de descenso, de la copa. El mito de la juventud, es decir, el mito de aprovechar el momento de impregnarse de vino y de beso de mujer.

Ya no es lo que era. Y tomamos los ejemplos claros en el texto. En "Ondartza"(AB, 60) el poeta debe descender para ascender. En "Ziñiste-bakuarena" (AB, 73) el personaje puede ver en la Naturaleza la tendencia a la ascensión, pero él no cree y se vuelve al interior. De los tres caballeros de "Iru Zaldunak" dos han optado por el vino y la mujer, y caen, descienden de ese puente tendido en la luz del día.

El paradigma sin embargo es "Mayatzeko kantea" (AB, 88), es el poema de la nueva actitud del poeta. El alma del poeta es ala que vuela, como ya analizamos en el apartado anterior. Pero en el mismo sentido, ese ala sólo se detiene ante el clavel, símbolo del amor de una mujer, colgado en un balcón. Y entonces desciende:

"!Orduban bai geratzen dala
zaurittu dan uso bat legez!"

como una paloma herida. Y de nuevo aparece el símbolo de lo cóncavo.

Para comenzar situaremos a la copa, es decir, el símbolo del descenso dentro de la significación propuesta por Durand. El descenso, la caída como régimen místico, se ve unida a una concepción del tiempo. Durand, a quien se-

guimos en estas páginas desde cerca, afirma que:

> "Paradójicamente, se desciende para remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal" (82)

señalando asimismo:

> "La duración es reintegrada, contenida por el simbolismo de la caída gracias a una especie de asimilación del devenir por el interior. La redención del devenir se hace, como en la obra de Bergson, por el interior, por la duración concreta". (83)

Se da en estos símbolos y en estos poemas una mitificación del momento. Vive el momento nos dirá el yo ficticio del poeta en dos poemas tan claros como "Bertso-zarrak" (AB, 24) y "Kanta ariña":

> "!Gastaro au galtzekuan,
> gal bedi
> edontzi baten kolkuan!" (AB, 35)

La segunda característica remarcable en el régimen imaginario de la copa es la erotización. La caída es una caída, un descenso a la concavidad. De ahí que en Lauaxeta siempre aparezcan unidos los símbolos de la copa con el de la mujer.

Estas dos marcas constituyen las bases del sentido de los símbolos copa y mujer en Arrats Beran de Lauaxeta.

Las referencias a la copa en el texto son abundantes. "Kanta ariña" (AB, 34) y "Bertso zarrak" (AB, 24) pueden ser las más esclarecedoras. El vino (es decir, la

copa), sirve de ayuda para vencer al tiempo:

"Moskorra
gabaren azken-altxorra,
bixitzak
ostuten daustaz jorrallak,
baña neure lagun adi." (AB, 35)

En este apartado deben incluirse también los textos irónicos concernientes a la borrachera de las viejas: "Mutxurdiña" (AB, 54) y "Ardua ta atsua" (AB, 63), poemas en los que se cuenta un matrimonio ridículo, pero matrimonio en fin, donde el vino sirve de fugaz consuelo ante la soledad:

"Artu nagik eure mattetzat
emongo aut eskonsaritzat
laztan samurra sarri" (AB, 56)

dirá una de las mujeres al vino, situándose ya cerca de la identificación alcohol-amor.

Durand afirma que una de las características, una de las estructuras que confieren realidad a la copa es su "viscosidad", su "adhesividad" (84), lo que le confiere un acercamiento a la figura de la mujer.

Un poema de Arrats Beran, "Sévres'ko murkua" (AB, 31), muestra claramente la identificación copa-mujer, a través de la adherencia y la humedad. El jarrón es ya otra forma del mismo símbolo "copa", pero en ella se derrama la sonrisa de una mujer, sonrisa metonimia del todo de la mujer y metáfora visual del agua de la que el poeta beberá "edari zerutar", es decir, un "licor más divino", una

forma de elixir que lleva al poeta a un "frescor inmortal", esto es, hacia algo que el tiempo no podrá romper.

Curiosamente, se utiliza la misma metáfora "altxorra" en este poema y en "Kanta ariña", cuya unidad de significación refuerza también la unidad entre alcohol-erotismo utilizada por el poeta. El "tesoro", ("altxorra"), es en unos casos el vino, el alcohol y en otros la mujer (o su metonimia, la sonrisa) (85).

La identificación en el símbolo "copa" de esos dos sentidos, que significan placer en un sentido amplio, viene corroborada por el dato del acercamiento temático de los dos elementos. Dicho de otra forma, por la utilización de ambos juntos en un mismo poema.

Ya vimos antes cómo se acercan las dos imágenes en los poemas irónicos, referidos a las borrachas viejas. En temas de juventud, es también evidente la identificación, ya mostrada en "Sévres'ko murkua". Veámoslo ahora en otros poemas.

En "Bertso zarrak" (AB, 24) la contigüidad de ambos procesos imaginativos es clara:

"!Kanteak,
ardau-edontziak
eta mattasun baten poza!"

suponen las tres condiciones para disfrutar de un tiempo que se irá:

"!Bixitzan
zoruntsu gadixan
biar dogunaren gauzeza!"

Lo mismo aparece en "Kanta ariña" (AB, 34):

"Etzunik
edan daidan neurri-barik.
Oindiño
soin onek mun-miña diño".

La contigüidad del placer del vino con el placer erótico aparece también claramente diseñada en "Iru zaldunak" (AB, 75), donde los dos primeros caballeros optan por el vino el primero, y por el placer erótico el segundo:

"Atsegiña dok bixitz-muina"
!Leyar landuzko ontzi mioi
malko-antza yaukok ardauak!...
"Emia dok ludiko poza"
!Bere mosu leunen ederra
urre zarra dan arrats mian!"

En este poema es observable otra de las características con las que se enriquece la imagen de la copa: "el realismo sensorial", es decir, "la vivacidad de las imágenes" (86).

De todas formas, hay un poema en el que el alcohol no se mezcla, pensamos, con el placer erótico. Se trata del poema "Etxeko alabea" (AB, 85), La historia de un matrimonio impuesto por un padre autoritario. Cuando la hija "vendida" parte para tierra extrajera, el padre se dirige a la tabernera:

"Txiribogin: ardua neuri,
edontzi au bete naparraz."

y parece que el descenso al vino es una forma de olvidar el

trato infame. (87)

Por ello, quizás signifique con más fuerza que en otros ejemplos el descenso, la caída en su sentido más estricto.

Hemos dejado en último lugar los descensos que no se simbolizan mediante la copa, los descensos al agua.

Ciertamente, estos casos tal como aparecen en Arrats Beran pueden dividirse entre caídas en aguas claras y en aguas compuestas.

Los ejemplos de la primera de las formas se representan por los poemas "Narkis" (AB, 37) y "Txo moskortuba" (AB, 91).

El descenso al agua en los dos funciona en el mismo sentido en que tan lúcidamente lo ha descrito Bachelard:

> "El agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua de la muerte elemental. El agua muere con el muerto en su sustancia. El agua es entonces una nada sustancial. No podemos llegar más lejos en la desesperación. Para ciertas almas, el agua es la materia de la desesperación." (88)

Los dos personajes a los que estamos haciendo alusión pueden definirse mediante ese sentido de la nada, a la que descienden por medio del agua.

En el otro caso, se trata de un desplazamiento lingüístico de un tópico castellano. Nos referimos al tópico de "báñate en tu sangre" que Lauaxeta utiliza en "Langille eraildu bati":

"igeri adi eure odolan" (AB, 81)

y en "Txiribogin alabea" (AB, 93):

"Odol-litsa datza tabernan"

En el primer caso se trata de una frase hecha que hiperboliza la cantidad de sangre. Lo que nos importa ahora no es tanto el origen, sino la contigüidad de sentido entre descenso y sangre, la suficiente como para que el protagonista pueda nadar en ella. Es decir, el descenso a las aguas profundas, a las aguas no-claras, de color oscuro, el de la sangre, y de carácter viscoso, denso. Desde donde estamos ya dispuestos a aceptar que esa identificación agua-sangre signifique la imagen de:

> "una poética de la sangre. Es una poética del drama y del dolor, ya que la sangre nunca es feliz" (89)

Con lo que llegaremos a la conclusión de que no todos los descensos llevan del placer a la felicidad, también llevan en otro vaivén de la falta de consistencia del poeta, a la muerte.

Para terminar volvamos al principio de esta sección. El alma del poeta, convertida en ala puede sobrevolar el mundo, pero como una paloma herida desciende junta a la mujer amada, se queda junto a ella:

> "!Orduban bai geratzen dala
> zaurittu dan uso bat legez!
> !Mayatzeko elai apala
> txirrika dabil zeure ederrez!" (AB, 90)

El símbolo de la copa, como símbolo del descenso y del régimen místico de la imaginación, como régimen nocturno, se opone al símbolo del ala, al régimen diurno, en cuanto que propone:

> "el reino mismo de la sustancia, de la intimidad del ser" (90)

como forma de romper el devenir.

Como hemos estudiado, el régimen nocturno es un régimen imaginario centrado alrededor de Eros que entra a romper la dura antítesis entre Cronos y Thanatos definida por el régimen esquizomorfo.

En este apartado hemos estudiado también las estructuras o las características que se organizan junto al símbolo del descenso. La viscosidad y el aspecto concreto por ser aquellos más utilizados por Lauaxeta han llamado más nuestra atención.

En conclusión, pues, el descenso y la copa se unen en un mismo sentido para, mediante el goce del momento, es decir, mediante el mito de la juventud, pretende vencer el devenir del tiempo. Algo que, por un lado, no se muestra en Lauaxeta con rotundidad.

A veces lo afirma y lo computa como positivo, otras, en cambio, como negativo, moviéndose nuevamente en su indefinición-inmaduración característica.

Lo valorable en este caso debe ser la posibilidad ofrecida de vencer al tiempo mediante el placer, rompiendo así con la alternativa idealista, o heróica de vencer al tiempo.

Por el contrario, debe sentirse como lamentable esa indefinición ya apuntada, sobre la que volveremos en en siguiente apartado.

4.2.4. Procesos iniciáticos.

En la sección anterior hemos situado a Lauaxeta entrela doble opción de la ascensión heróica y el descenso como dos formas en que el poeta se situaba como salida ante el horror al tiempo, indicando, también, que Lauaxeta permanecía entre las dos sin decidirse por ninguna de ellas, demostrando una falta de opción y de síntesis.

En teoría, y siguiendo las corrientes metodológicas del Pr. Durand, entre el régimen diurno, esquizomorfo, heróico y el régimen nocturno, místico, cabría un régimen sintético, representado por el bastón y la rueda, y por otro por el bastón y el árbol, simbologías que recogen la primera, el mito del eterno retorno y la otra el mito del progreso; ambas, pues, nuevamente instaladas ante el tiempo y el devenir histórico.

La Profesora Simone Vierne lee e interpreta, como ya sugerimos, esa síntesis como una forma de iniciación, es decir, de muerte que se convierte en resurrección y vida, aunque más tarde precisaremos tal definición. La cita siguiente muestra con gran claridad de qué manera la iniciación supone una actitud ante el tiempo:

> "Quand enfin la naissance a lieu, c'est que les antagonismes sont harmonieusement résolus si la mort initiatique est la vie, la désagrégation se fait nouvelle cohésion, la séparation devient intégration dans un monde "supérieur" -socialement ou spirituelment" (91).

Pero,¿qué es la iniciación ?
Según la definición de Chevalier, J.:

> "Jeus de télentai: faire mourir. Initier, c'est d'une certaine façon faire mourir, provoquer la mort. Mais la mort est considerée comme une sortie, le franchissement d'une porte donnat accés ailleurs. A la sortie succéde une entrée. Initier, c'est introduire" (92).

Vierne define el concepto de la siguiente manera:

> "L'initiation comporte aussi une éducation, mais qu'elle est avant tout une modification du statut ontologique du sujet à initier" (93)

Se trata pues de un proceso de enseñanza a un neófito para que, tras una "muerte" figurada o mítica, pueda introducirse en un nuevo orden superior, tras un cambio en el estatus ontológico.

Reservada en principio a religiones antiguas, o a sociedades primitivas que practican ritos de iniciación también llamada iniciación de pubertad, en la historia pueden encontrarse iniciaciones laicizadas, como la de la alquimia, por ejemplo, y después se han implantado en las sociedades secretas. (94).

La Pr. Simone Vierne en su tantas veces citado estudio Rite, Roman, Initiation, establece en toda su primera parte una "estructura de iniciación" tras cotejar los diversos ritos iniciáticos en los siguientes estamentos:

- Ritos de iniciación de pubertad en sociedades afro-asiáticas.
- Ritos de iniciación a las sociedades de danza y caza en sociedades indias, también denomina-

das con el apelativo de "primitivas",
- Ritos de iniciación religiosa, chamánica.
- Ritos de iniciación sagrada en la Antigüedad: Misterios de Eleusis, órficos, Mitra.
- Ritos de iniciación a la Alquimia.
- Ritos de iniciación a la Masonería.

Todo el estudio y su proceso le lleva a la Profesora Vierne a establecer una estructura teórica donde puede establecerse la iniciación. Esta estructura teórica, en la que además se ofrecen ejemplos reales de las iniciaciones antes mencionadas, quedan establecidas en el siguiente cuadro adjunto que trataremos de re-explicar muy brevemente.

El recorrido iniciático consta de tres etapas, una de las cuales se divide a su vez en dos:

a) Preparación.
b) Muerte iniciática, dividida en Ritos de Entrada y Viaje al más allá.
c) Renacimiento.

a) Preparación.

> "Cette phase d'attente doit méttre le novice dans une disposition d'angoisse réligieuse, prope a préparer son coeur aux révélations sacrées" (95)

La preparación incluye tres formas de preparación:

- el establecimiento de un lugar sagrado,
- la purificación del neófito mediante baños o tonsuras, por ejemplo, y
- la separación de la madre, por ejemplo, con lo

MUERTE INICIATICA

Preparación

. Establecer el lugar

casa cultural
lugar sagrado
caverna mítica

. Purificarse

baño, tonsura
entrada al templo
abstinencia
búsqueda numeral

. Separación

de la madre
lejos de los ancestros

Ritos de entrada

- rapto
- pérdida de conocimiento

Viaje al más allá

. pruebas, puesta a muerte

- tabús: silencio, alimento
- torturas:

circuncisión

. regreso al útero

- imagen del embrión
- grutas
- monstruo
- caos

. viaje al infierno o al cielo

- hacia la isla
- descenso a los infiernos
  - laberinto
  - centro del mundo
- ascenso al cielo

Renacimiento

. Salida peligrosa

- fuera del monstruo

. Salida feliz

- gesto de salida
- despertarse
- estado infantil
- nuevo nombre

que se trataría de una ruptura con el mundo anterior y profano.

b) Muerte iniciática.

Se trataría de entrar en el dominio de la muerte, marcada por dos características: la pérdida de conocimiento real o simulada o el rapto, datos que configurarían un primer rito de entrada al más allá. (96).

Este viaje al más allá supone el núcleo de recorrido iniciático y todas sus características pueden agruparse en tres rúbricas: las pruebas y la muerte, el retorno al estado embrionario y el descenso al infierno o el ascenso al cielo. Las pruebas son de muy diverso tipo: ayunos, torturas, silencio, o respeto a ciertos tabús. Esto produce una muerte iniciática que supone la vuelta un estado embrionario, es decir, un regreso al útero, segundo paso en el proceso que se concretiza mediante imágenes de embrión, grutas, o lucha con mostruos, sin que falten referencias al caos original. En un tercer momento se produciría el viaje al infierno -descenso-, o al cielo -ascenso-, concretizados en viaje a las islas, la busca de los ancestros místicos o recorrido por laberinto o llegada al centro del mundo. (97).

c) Re-nacimiento.

"tout ce qui précède était destiné à préparer cette nouvelle naissance" (98)

El renacimiento o la resurrección suponen una nueva vida. Y éste nivel, desde la perspectiva estructural, se divide en salida feliz o salida peligrosa, tras la lucha con los monstruos. La salida feliz se notifica median-

te diversas fórmulas: gesto de salida, despertar, nuevo nombre.

Este es muy abreviado el esquema del recorrido iniciático. Pero, para la mejor comprensión del método, ha de tenerse en cuenta que la iniciación tiene un sólo objeto: vencer al tiempo en cuanto que es a la vez circular y progresivo, circular puesto que los procesos pueden volver a repetirse y a un re-nacimiento seguirle una preparación; progresivo porque la iniciación supone un cambio ontológico del iniciado, del novicio, la iniciación supone la síntesis entre los regímenes esquizomorfo (correspondiente según la Profesora Vierne a la preparación) y místico (bajada a la tierra-madre, es decir, correspondiente a la segunda fase). La iniciación, por tanto, consique que:

> "le Temps est aboli.Il a perdu le caractère du temps profane, du temps que nous vivons et qui fait la misère de la condition humaine... il a un valeur particulière puis qu'il est un "temps de commencement" et qu'il y a ainsi une jeunesse éternelle, un pouvoir de rénouvellement sans cesse rénaissant" (99).

Es por ello que afecta tan íntimamente al hombre: "touche la question essentielle de la condition humaine" (100).

Pero hay, sin duda, notas que aproximan la iniciación a la literatura. Si bien pueden encontrarse procesos iniciáticos en procesos vitales en la vida moderna (S. Vierne cita la lectura y el psicoanálisis), lo cierto es que la iniciación pasa a la literatura a través del romanticismo:

> "Il est certain cependant qu'il faut attendre le romantisme pour que s'opère la grande

> révolution qui ramène au premier plan les thèmes oubliés depuis le Moyen Age dans lequel, du reste, il prétend se trouver des ancêtres. La conception que le romantisme allemand, par exemple, se fait de la poésie est nettement initiatique. La poésie devient l'expression privilégiée du Sacré. Elle est elle-même sacrée" (101).

Fue el principio. La iniciación pasó como tema subterráneo en muchas obras del siglo XIX. Como prueba puede citarse la tesis doctoral de la misma Profesora Vierne, en su estudio sobre las obras de Julio Verne, donde se puede ver llevada a la práctica la metodología sobre iniciación que hemos resumido en estas páginas (102).

Hay una tercera nota que debe ser tenida en cuenta para entender la metodología. Los rasgos de los rituales iniciáticos de la realidad están disfrazados, simbolizados en la literatura. Estos hay que descubrirlos y hacerlos aparecer en ella: "une analogie structurelle et symbolique suffisamment reconnaissable, précise et étroite" (103) que define un recorrido iniciático.

O, por citarlo en boca de M. Eliade:

> "Hoy comienza a extenderse la idea de que lo que se llama "iniciación" coexiste con la condición humana, que toda existencia está constituída por una serie ininterrumpida de "pruebas", de "muertes" y de "resurrecciones", cualesquera que sean los términos de que se sirve el lenguaje moderno para traducir estas experiencias" (104).

Al aplicar esta metodología a los poemas de Lauaxeta -a los poemas de alguna forma narrativos- se obtienen resultados importantes para valorar la obra del autor.

La primera conclusión de este análisis es que en Arrats Beran existen pocos poemas que completen un recorrido iniciático. Llamamos completar un recorrido iniciático a aquel argumento que cumpla los tres pasos señalados por la Profesora Vierne. Los protagonistas -neófitos- de los poemas llegan a veces al tercer estadio pero raramente pasan de él, por lo que hemos decidido usar el término proceso iniciático para denominar la iniciación en Lauaxeta por considerar que no se daban ejemplos iniciáticos completos.

Se dan recorridos iniciáticos completos en los poemas que hemos denominado de final feliz: "Neskatxu gorriska bati" (AB, 17) donde pueden encontrarse los procesos de preparación: llegada al lugar sagrado, rapto, subida al cielo y salida feliz en otra forma como sol, o junto al sol. En "Zelayetakua" (AB, 18) donde los procesos son separación, llegada al lugar sagrado, viaje iniciático, salida feliz. "Eiztari aundija" (AB, 20) que al constar de dos sujetos propone dos recorridos iniciáticos paralelos: separación, prueba, caza, nuevo nombre (el cazador se convierte en Rey, el celeste Dios en Gran Cazador). En "Mayatzeko gurutza" (AB, 70) donde existe una Purificación, separación como ritos de preparación, un ascenso a la montaña y un renacimiento por conquista de amor. Algo parecido ocurre en "Mayatzeko kantea" (AB, 88) donde existe una preparación, un lugar sagrado, el viaje al más allá representado por el vuelo, es decir por la ascensión al cielo, y una resurrección al conseguir llegar junto a la amada.

Para entender correctamente estos dos últimos ejemplos analizados, debe tenerse en cuenta que llegar al Tesoso, a la Princesa o al Padre, en estos casos a la Princesa, supone alcanzar un grado iniciático porque los tres símbolos se corresponden a revelaciones iniciáticas del po

der, amor y de la virilidad respectivamente. (105).

En algunos casos, el final de la iniciación, es decir, el tercer grado, el renacimiento no se completa en el texto. En estos casos Lauaxeta ha optado por terminar el relato y confiar en el poder sugerente de los finales truncos, siguiendo la conocida técnica de los romances. El ejemplo básico es "Bolutxu zurija" (AB, 77) relato en que pueden observarse una preparación, una fuga y un viaje al más allá, que supone una salida feliz que se sugiere, pero que no se afirma claramente, el lector supone que el personaje se fuga por amor, pero éso no está claramente "dicho" en el texto.

Dos poemas presentan iniciaciones y salidas a otra vida que recorren más de un ciclo iniciático. Nos referimos a "Ondartza" (AB, 60) y a "Mendigoxaliarena" (AB, 51).

En "Ondartza" el protagonista, el neófito, aparece en una "plenitud" es decir, ha nacido, se encuentra pues en la tercera fase, de donde vuelve a la prueba de puesta a muerte (una corriente que tira de él hacia abajo), es decir, sufre una prueba, tiene lugar un ascenso, y una resurrección en la superficie.

En el caso de "Mendigoxaliarena" el recorrido iniciático parte con una preparación, una ascensión que llevará a los protagonistas al lugar sagrado, existe una muerte, y una resurrección en el momento en que alguien, una voz anónima, canta la misma canción a la libertad que ellos cantaban, con lo que este personaje comienza nuevamente el recorrido iniciático.

Quizás pudiera pensarse ante el desarrollo de

pruebas que presentamos que también "Espetxekuarena" (AB, 29) supone unos ciclos iniciáticos. Y así lo es en las dos primeras partes del poema. El protagonista se encuentra en la fase segunda: en una cárcel, símbolo de gruta, es decir, está en un regreso al útero, lucha contra el carcelero, el monstruo, y por dos veces consigue una salida feliz hacia la belleza y el amor. El esquema queda roto la tercera vez, en que el monstruo vence al novicio y por ello éste queda frustrado.

El ejemplo nos puede servir para comenzar a examinar los ejemplos más característicos de Arrats Beran donde son abundantes los recorridos iniciáticos en los que el hombre, el neófito, no vence al monstruo, y, por tanto, tampoco al tiempo.

El ejemplo básico resulta en este caso "Eskontza goxa" (AB, 22) donde tras una preparación y purificación simboliza por la ropa y el nuevo vestido, blanco, existe una angustia, una puesta a muerte, y antes que se de la resurrección una vuelta al principio, simbolizada por el vestido negro; la ausencia del iniciador, la muerte del marido ha roto todo el recorrido.

La ausencia del iniciador y la victoria del caos es también perceptible en poemas como "Burtzaña" (AB, 27) y "Artzañena" (AB, 44).

Los poemas de frustración más claros resultan sin embargo aquellos en que el monstruo vence al neófito, o dicho de otra forma, aquél en que éste no puede soportar la prueba.

La victoria del carcelero en "Espetxekuarena", abre la posibilidad de contemplar desde el mismo sentido

poemas como "Langille erraildu bati" (AB, 79), "Txo moskor-tuba" (AB, 91) y "Amayur gaztelu baltza" (AB, 98).

Los tres poemas tienen en común al menos estos tres caracteres: el comienzo en un lugar cerrado, es decir, fábrica, barco, castillo, suponen el regreso al útero, la gruta. El hostigamiento del monstruo que rodea al neófito: los guardias civiles al minero, las carcajadas de los marineros al grumete y las tropas del conde de Miranda a los defensores de Amayur. Por último la caída, el descenso al infierno: el minero no vence al monstruo y cae a su propia sangre convertida en agua pesada, el grumete al mar y la caída a tierra ("gaztelu-pian") de los soldados. Es remarcable, por otro lado, la forma en que funcionan aquí la redundancia de los símbolos de descenso.

Estos poemas de la insatisfacción o de la frustración suelen tener una estructura narrativa también trunca.

Si seguimos a C. Brémond en su lógica de los posibles narrativos, podremos apreciar que una de las funciones elementales (a veces un poema consta de una sola secuencia elemental ("Ezkontza-goxa"), en otros casos la secuencia elemental se incluye en una secuencia compleja: ("Langile erraildu bati")) aparece rota. En el esquema:

		Fin logrado
	Actualización	
Virtualidad		Fin no alcanzado
	Ausencia de actualización	

los poemas se truncan en la segunda fase con una ausencia de actualización "Burtzaña", "Ezkontza-goxa") ó con un fin no alcanzado ("Amayur gaztelu baltza"), con lo que el sentido va paralelo con la estructura narrativa. (106)

La tercera característica de estos procesos iniciáticos consiste en la gran atención prestada al momento de la preparación, ya sea en la fase de purificación, donde Lauaxeta presta gran atención a los ropajes de los personajes, a la descripción física del personaje ante el momento que está a punto de producirse, ya en la fase de separación en la que la subida al monte o el alejamiento representado por ir al prado adquiere una frecuencia desusada, o también en el establecimiento del lugar sagrado, para el que, influenciado por un tipo de literatura pastoril, se sitúa siempre en un lugar alejado de la ciudad, en pleno campo, o en un monte (que en los poemas en los que se emplaza este símbolo al principio, indica establecimiento de lugar sagrado y no, pensamos, viaje al más allá) en los que sean coherentes las descripciones de la naturaleza que cumple, como sabemos, un lugar central en su poética.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que los poemas con un proceso iniciático completo coinciden con los poemas adeptos al símbolo del ala, y los truncos al símbolo del vaso. Nos situamos pues al principio de la cuestión. El amor puede romper la tragedia. Pero, aparte de esta primera conclusión evidente y teniendo en cuenta que una iniciación puede con el tiempo, que su objetivo es vencer al tiempo, mediante una síntesis, lo que parece evidente es que Lauaxeta permanece entre el tiempo esquizomorfo y el tiempo místico, que no ha sido capaz de una síntesis.

Como indica Vierne:

> "Il semble, en résumé, qu'existent, pour le psyche, deux solutions seulement pour résoudre l'angoisse née de la condition humaine, soumise au temps et à la mort: l'initiation qui abolit le temps en rénouvélant sans cesse le temps primordial, ou la croyance en un Sauveur, qui effectue pour le compte de l'homme, en un temps historique, la sortie du temps, miracle qui ne se reproduira qu'une seule fois, pour les élus, à la fin du monde" (107).

Lauaxeta en este libro, por claras influencias de la tragedia, ha querido representar también el triunfo de la muerte ante el hombre, para subrayar más claramente la angustia existencial que a éste le acomete.

Pero, en la misma medida, no ha sido capaz de sintetizar algo que parece intuir: hay dos posibilidades en su obra, o el Salvador o el goce del momento.

El, inconscientemente, juega entre las dos, sin decidirse (108) por ninguna, en un vaivén que muestra al autor como incoherente.

Las referencias al ritmo circular del estribillo, si bien son ciertas, no creemos que puedan interpretarse aquí como símbolos de ciclos temporales, pues su sentido pertenece a la periferia del sentido, a su forma. Y esta es una perspectiva desde la que puede interpretar la insistencia sobre los niveles de preparación de una iniciación: Lauaxeta proporciona la atención sobre lo que no es central en un proceso iniciático, sino sobre lo periférico. Atiende más, y en ello se muestra más personal y original, a la descripción de las sensaciones que a la conceptualización de un sistema.

NOTAS AL CAPITULO 7

(1) LAUAXETA: Azalpenak, Labayru Ikastegia. Bilbao, 1982, p. 136.

(2) LAUAXETA: "Izkiñuak" in Euzkadi, 101033. La misma idea se expresa una semana más tarde en "Izkiñuak", Euzkadi, 181033.

(3) DURAND, G.: Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Taurus. Madrid, 1981, p. 184.

(4) DURAND, G.: op. cit., p. 184.

(5) AITZOL, J. de: "El heraldo de la poesía bizkaína. Poesía impresionista". El Día, 260636.

(6) E.: "Arrats Beran de Lauaxeta", Euzkadi, 230236.

(7) ESTEFANIA, J.M.: "Bide Barrijak", Razón y Fe, nº 99, (1932), p. 268.

(8) Esta frase merece matizarse. A partir de Marzo de 1931, Lauaxeta publica un par de poemas de contenido clásico "Palankari bati", e "Igande goiz batez" en Euzkerea, nº 3, (1931), p. 56, y nº 5 (1931), p. 95. Esta línea clásica se acerca al poema "Topa baten os tean" publicado en Yakintza, III, (1935), p. 415, pero al parecer esta línea clásica producía un proyecto distinto al de Arrats Beran, por ello no se incluyen en el libro.

(9) Antes, en la sección "Gaztetxuen atala" (inaugurada el 6 de Mayo de 1932 y hasta el 7 de Junio del mismo año) había publicado unas fábulas infantiles, ninguna de las cuales figura en el segundo libro de poemas.

(10) Más tarde adquirirá título de "Arrats Beran" para perderlo definitivamente y designar con él el libro.

(11) Contamos entre ellos a "Ziñistebakuarena" (AB,73) que, si bien su estructura carece de estribillo, posee un título que lo sitúa entre los romances.

(12) No debe olvidarse que antes de la aparición del libro, los últimos poemas se publican en Marzo-Abril de 1935, lo que supone que se compusieron un poco antes. Esto, por otro lado, refuerza el testimonio de D. Ander Aran

baltza, quien nos señaló que la publicación de Arrats Beran se retrasó unos meses por culpa de un dibujante.

(13) Una última prueba sobre la identificación de las dos secciones puede hallarse en el análisis de los títulos de poemas. Algunos llevan el nombre de "Romance", por ejemplo "Artzañena" sin división estructural.

(14) Cfr. IBINAGABEITIA: "Lauaxeta" in Eman. Recogido en OLAZAR, L.M.: Ega titulurako ariketak. Bilbao, 1983, p. 188.

(15) ARANA, L.: Esteban Urkiaga. "Lauaxeta". Inédito. Beca del Gobierno Vasco, Gasteiz, 1981.

(16) Será importante subrayar que en las referencias a las estrofas no consideramos los estribillos que serán estudiados en otra sección. Cuando nos referimos a "estrofa" lo hacemos, pues, prescindiendo del estribillo. Este generalmente sigue la misma medida que la estrofa, pero sólo posee 2 ó 4 versos.

(17) COHEN, J.: Estructura del lenguaje poético. Gredos, Madrid, 1977, p. 67.

(18) COHEN, J.: op. cit., p. 62.

(19) COHEN, J.: op. cit., p. 64-5.

(20) COHEN, J.: op. cit., p. 87.

(21) BALAKIAN, A.: El simbolismo, Guadarrama, Barcelona, 1969.

(22) Lide ARANA en su trabajo distingue los siguientes niveles léxicos en Lauaxeta:
a) el vizcaínismo;
b) arcaísmo;
c) palabras provenientes de viejos textos;
d) lexemas provenientes del dialecto guipuzcoano;
e) lexemas laburdionos;
f) zuberotarras;
g) neologismos.
Posiblemente tales arcaismos provienen de AZKUE, R. M. Diccionario Vasco-Español-Francés, Euskaltzaindia, Bilbao, 1984.

(22 bis) El fenómeno no es extraño en vizcaíno antiguo, como se muestra en MICHELENA, L.: "Miscelánea Filología Vasca", Fontes Linguae Vasconum, nº 33, (1979), p. 393 y TOVAR,A, OTTE, E y MICHELENA,L: "Nuevo y más extenso texto arcaíco vasco..." Euskera, nº 26, (1981-1), p. 13.

(23) BOUSOÑO, C.: Teoría de la expresión poética. Gredos, Madrid, 1976, 6a. ed. I Volumen, p. 591.

(24) E.: "Arrats Beran de Lauaxeta", Euzkadi, 230236.

(25) AROSTEGI,L.:"Lauaxeta ren Poesi-gunetarantz" in LAUAXETA: Olerkiak, Etor, Bilbao, 1974, p. 32.

(26) GARATE, G.: "Lauaxeta, euskal poesia berriaren eragile eta sortzaile", Deia, Domingo, 310581, p. 5.

(27) Dado que G. Gárate se conforma con la sola mención de esta función, es difícil saber a qué se refiere en concreto. Nosotros la interpretaremos como elemento de la concepción de música mallarmeniana.

(28) LEVIN, S.: Estructuras lingüísticas en la poesía. Cátedra, Madrid, 1974, p. 49-64.

(29) LAUAXETA: "Izkiñuak", Euzkadi, 101033.

(30) Cfr. KORTAZAR, J.: "Lauaxetaren "Artzain baten erijotzean", Euskeraren Iker Atalak, nº 2, (1983), p. 38--39.

(31) GARATE, G.: op. cit., p. 5.

(32) Causa entendida como lo hace el estructuralismo francés en el análisis de la Causalidad de la Narración. Cfr.GROUPE M.: Rhétorique Générale, Larousse, París, 1970 y BARTHES, R.: "Introducción al análisis estructural de los relatos", Comunicaciones, nº 8, (1974, 3.a. ed.),Buenos Aires, p. 9-44.

(33) Sólo consideramos estribillo al grupo de verso repetido en un poema ya sea independientemente de la estrofa, como integrada en ésta. Pero no tomamos en cuenta las repeticiones realizadas en "Espetxekuarena", por ejemplo.

(34) DURAND, G.: op. cit., p. 69. No debe olvidarse que en los dos poemas citados el caballo viene acompañado de ruido.

(35) ELIADE, Mircea: El mito del eterno retorno, Alianza, Madrid, 1982, 4a. ed., p. 129-135.

(36) SCHRADER, L.: Sensación y sinestesia. Gredos, Madrid, 1975, p. 82-93.

(37) SCHRADER,L.: op. cit., p. 82.

(38) DURAND, G.: op. cit., p. 95.

(39) LITVAK, L.: Erotismo fin de Siglo. Bosch. Ed. Barcelona, 1973, p. 11.

(40) LITVAK: op. cit., p. 27

(41) LITVAK: op. cit. p. 21. Debemos anotar que en Juan Ramón el centro y el encuentro son más explícitos que el "gustijak matte-mintzen dira" que presenta Lauaxeta.

(42) LITVAK: op. cit., p. 4.

(43) LITVAK: op. cit., p. 11.

(44) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit.,p. 142.

(45) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit.,p. 142.

(46) LEGUERN, Michel: La metáfora y la metonimia. Cátedra, Madrid, 1980, 3a. ed., p. 44-5.

(47) "Eiztari aundija" y "Mendigoxaliarena" suponen la única excepción.

(48) Curiosamente, cuando el personaje encarcelado en "Espetxekuarena" (AB,29) habla de libertad, el grito de su patria proviene de montes y prados, dos sustantivos cuyo epíteto es "verde".

(49) ALONSO, D.: Góngora y el Polifemo. 3er T. Gredos, Madrid, 1980, 6a. ed. ler. remp., p. 165.

(50) Du Marsais: Traité des tropes, I, 4 citado en LEGUERN, G.: op. cit.,p. 13.

(51) Otro tópico eusquerizado es : bañar(se) en sangre.

(52) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 155.

(53) EICH,C.: Federico García Lorca, poeta de la intensidad. Gredos, Madrid, 1970, 2a. ed, ler. reimpr., p. 23.

(54) KORTAZAR, J.: "Euskal lirika gortesauari buruzko charrak", Jakin, nº 16, (1980), p. 88.

(55) DURAND, G.: op. cit., p. 184.

(56) DURAND, G.: op. cit., p. 90.

(57) BACHELARD, G.: El agua y los sueños. Fondo de Cultura Económica. México, 1978, p. 79.

(58) DURAND,G.: op. cit.,p. 77.

(59) AROSTEGI, L.: op. cit.,p. 23-6.

(60) DURAND, G.: op. cit.,p. 113.

(61) GREIMAS, A.J.: op. cit.,p. 91.

(62) GREIMAS, A.J., COURTES, J.: op. cit., p. 378.

(63) DURAND, G.: L'imagination symbolique, Paris, 1964. p. 4.

(64) DURAND, G.: op. cit., p. 9.

(65) VIERNE, S.: Rite, Roman, Initiation. P.U. de Grénoble, 1983, p. 97-8.

(66) DURAND, G.: op. cit., p. 26.

(67) DURAND, G.: op. cit., p. 115.

(68) DURAND, G.: op. cit., p. 183-4.

(69) DURAND, G.: op. cit., p. 117-9

(70) DURAND, G.: op. cit., p. 122.

(71) BACHELARD,G.: El aire y los sueños. Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 89.

(72) BACHELARD,G.: Aire, p. 20:

(73) BACHELARD,G.: Aire, p. 18.

(74) DURAND,G.: op. cit., p. 167.

(75) DURAND, G.: op. cit.,p. 138-9.

(76) BACHELARD, G.: Aire, p. 211.

(77) DURAND,G.: op. cit.,p. 139.

(78) BACHELARD, G.: Aire, p. 256.

(79) BACHELARD, G.: Aire, p. 99.

(80) DURAND, G.: op. cit., p. 325.

(81) DURAND, G.: op. cit., p. 136.

(82) DURAND, G.: op. cit., p. 193.

(83) DURAND, G.: op. cit., p. 191.

(84) DURAND, G.: op. cit., p. 258.

(85) No debe olvidarse tampoco otro ejemplo más donde aparece la metáfora: "Oraingo mattarijak" (AB,26) donde se ha utilizado "altxorra"en un sentido ambiguo. En un primer nivel de lectura puede referirse a Julieta, y por ello, entenderse como "virginidad", o referirse al sujeto "caballo" que ha robado la "luna", tesoro de la noche. Sin embargo, las dos significaciones confluyen nuevamente. A nivel simbólico, mujer y luna pueden identificarse.

(86) DURAND,G.: op. cit., p. 260

(87) Suponer una contigüidad del tema del vino con el del amor en este caso, llevaría al poema por unos derroteros poco claros para los cuales no hay indicios suficientes.

(88) BACHELARD, G.: Agua, p. 143.

(89) BACHELARD,G.: Agua, p. 97.

(90) DURAND, G.: op. cit., p. 209.

(91) VIERNE, S.: op. cit., p. 98

(92) CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.: Dictionaire des symboles, Laffont, Jupiter, París, 1982. 2a. ed. p. 521.2.

(93) VIERNE,S.: op. cit., p. 8.

(94) Descripciones de iniciaciones religiosas pueden encontrarse en ELIADE,M.: Historia de las creencias y de las ideas religiosas, T.I. Cristiandad. Madrid, 1978, p. 384-7 referidas a los misterios griegos.
ELIADE, M.: Iniciaciones místicas. Madrid, Taurus, 1975, resulta más esclarecedor con respecto al tema que tratamos.

(95) VIERNE, S.: op. cit., p. 13.

(96) VIERNE, S.: op. cit., p. 19.

(97) VIERNE, S.: op. cit., p. 22-24.

(98) VIERNE, S.: op. cit., p. 44.

(99) VIERNE, S.: op. cit., p. 87.

(100) VIERNE, S.: op. cit., p. 5.

(101) VIERNE, S.: op. cit., p. 106.

(102) VIERNE, S.: Jûles Verne et le Roman Initiatique. Service de Réproduction des Thèses Université de Lille III, 1972.

(103) VIERNE, S.: op. cit., p. 5.

(104) ELIADE, M.: Mito y realidad. Guadarrama. Barcelona, 1981, 4a. ed. p. 211.

(105) VIERNE, S.: JûlesVerne, p. 490-506.

(106) BREMOND, C.: "La lógica de los posibles narrativos" in Comunicaciones, nº 8, Buenos Aires,(1974, 3a. ed.) p. 87-109, el esquema en p. 88.

(107) VIERNE, S.: op. cit., p. 89.

(108) Como es bien sabido, no poseemos grandes conocimientos sobre la obra posterior a Arrats Beran realizada por el poeta. Sólo sabemos que pensaba en un libro de carácter clásico del cual, creo, se conservan "Topa baten ostean" Yakintza, III, (1935), p. 415, y el inédito "Mairako deia" que conozco gracias a D. Sabin Muniategi. Los dos parecen situarse al lado de una simbología de la caída y la deglución.

C A P I T U L O 8

VISION GENERAL DE LA OBRA POETICA DE LAUAXETA

VISION GENERAL DE LA OBRA POETICA DE LAUAXETA

En este pequeño capítulo pretendemos resumir a modo de conclusión, nuestras reflexiones sobre los dos textos analizados prácticamente, reseñando en cada nivel la evolución de las formas y de los significados y destacando las aportaciones fundamentales del autor.

1.- NIVEL METRICO

Tres son las conclusiones más importantes a este nivel:

a) La constatación de que la métrica de Lauaxeta depende en gran medida de la métrica castellana. El examen de las sinalefas demuestra que Lauaxeta no sigue las reglas métricas de Sabino Arana, metro que algún poeta de su generación considera imprescindible.

b) La evolución estrófica. En el primer libro Lauaxeta consagra una división estrófica bien determinada. Por un lado, abusa de las formas tradicionales de los bertsolariak que le lleva a una monorritmia, que debe romperse; por otro lado, las estrofas experimentales, de influencia modernista y simbolista, pretenderán romper esa monorritmia sin conseguirlo, a nuestro juicio, plenamente. En el apartado estrófico en Arrats Beran Lauaxeta evoluciona hacia estrofas más regulares, pero que no son de la tradición bersolarística, estrofas regulares de 8 y 9 sílabas que recuerdan a los romances y que han roto con la morritmia imperante.

Esta evolución o maduración a nivel estrófico posee otro tipo de reflejos a otros niveles. En la rima, por ejemplo, donde Lauaxeta evoluciona de rimas categoriales y semánticamente cercanas del primer libro a rimas más ricas, no categoriales y sorprendentes, originales, en el segundo.

En tercer lugar, cabe destacar la profundización realizada a nivel fónico. Lauaxeta del primer al segundo libro ha profundizado en la teoría musical de los simbolistas. Las aliteraciones en las que casi únicamente se basaba el sentido musical del primer libro se han visto enriquecidas por otros variados recursos con el mayor uso del encagalgamiento, el estribillo, etc.

En conclusión, pues, en este nivel fónico, los recursos establecidos en el segundo libro superan al primero, enunciando así y haciendo aparecer una profundización en las concepciones poéticas y enriquecimiento de los recursos poéticos del autor.

2.- NIVEL MORFO-SINTACTICO

Lauaxeta ha sido computado como un autor de expresión lingüística difícil. Parte de ese razonamiento se sustenta en el uso del autor de los verbos simples, no normativos. Tras estudiar detalladamente su uso hemos observado que su utilización queda restringida en el segundo libro.

Pero cabe destacar que la dificultad del lenguaje que Lauaxeta no nace de su uso lingüístico, sino que se debe más a la elipsis y al uso que el autor hace del nivel semántico; las metáforas y los símbolos utilizados ha

cen oscuro -y a la vez sugerente- su mensaje. Se trata, en definitiva, de una concepción global de la poesía que depende más de una opción literaria que de un uso lingüístico.

A nivel sintáctico hemos analizado la distribución de oraciones principales y subordinadas, dejando en claro de qué forma Lauaxeta avanza por medio de una complejidad sintáctica hacia una mayor matización de sus mensajes.

3.- NIVEL SEMANTICO

La gran diferencia entre los dos libros aparece, sin duda, en este nivel. El primer libro de nuestro autor, Bide Barrijak, se centra en el yo del poeta, lo que le hace partir de concepciones románticas sobre la poesía. Por otra parte, ese yo central y puntal arrastra tras de sí el estilo con que el autor lleva a cabo su obra.

Bide Barrijak se fundamenta en el paralelismo, y en la inversión irónica, y en la antítesis conceptual cuando el poema es de carácter intelectual. Estilísticamente su concepción no es rica, por la preferencia de la comparación ante la metáfora y por su pobre adjetivización. El libro tiende a la ampulosidad y a lo que hemos llamado expresión directa, es decir, la expresión por medio de frases simples y sustantivos poco adjetivizados, del mensaje puro, pero aquí no hay conceptismo, ya hemos citado su ampulosidad.

Las grandes bazas de este libro consisten en la paralelización y en la gran utilización de la sinestesia.

Por ello, resulta un libro que puede describirse como muy sensible.

Sus defectos, provenientes de la visión romántica de la literatura y por su dualismo, no deben, sin embargo, olvidarse.

Arrats Beran ha pasado, en cambio, del Yo al Ello. Por influencia de la tragedia griega, Lauaxeta se centra ahora no sobre la sensación, sino sobre el dolor. La dinámica narratividad de sus textos le llevará a predicar la sugerencia, es decir, la expresión indirecta, como valor pleno de su obra. Lauaxeta está cambiando del Romanticismo al Simbolismo.

Hay un nuevo lenguaje, elíptico por su afán de estilización y por su rica simbología. La sinestesia no es ya un valor absoluto en sí, sino que sirve como ayudante a una Naturaleza personificada, según la visión idealista; la metáfora se enriquece, así como la adjetivización. Y la forma de contar la narrativa de las letrillas y romances adquiere gran capacidad de cambios de espacio y tiempo.

Ahora, como decíamos, en la introducción al estudio de este libro, Eros interviene entre Cronos y Thanatos con un proceso de humanización de la expresión poética.

4.- UNA INTERPRETACION

Michel Charles afirma que

> "la lecture... est un objet construit (á construir)" (1)

Es decir, la lectura crítica se propone:

> "La fragmentation du texte accentue en effet son opacité, le coupant d'un contexte qui, plus ou moins, l' "éclaire"... le commentaire tente de rétablir la "lisibilité" du texte. Le déconstruction est suivie d'une réconstruction" (2)

De lo que tratamos en estos momentos es de restituir el sentido, de "construirlo", de reconstruir el sentido de los dos libros de Lauaxeta que hemos analizado separadamente.

Aún a riesgo de que este capítulo contenga y resuma alguna de las conclusiones referidas hace pocas páginas, su objetivo en su brevedad resulta claro.

Trata de unificar el sentido único de los dos textos de Lauaxeta, de afirmar la solidaridad y la univocidad de sentido en ambos.

Ambas notas son altamente pertinentes. Lauaxeta procura la comunicación de un mensaje que tratamos ahora de sistematizar y resumir, pero sin perder de vista que se trata de una obra única, aunque separada en dos libros, que leída en su totalidad muestra el desplegamiento del pensamiento de nuestro autor.

4.1. El tiempo

El problema central con el que se enfrenta nuestro autor es básico en toda la poesía europea desde el Romanticismo: el tiempo, la angustia producida por su paso y la búsqueda de soluciones que tranquilicen a la psiqué.

El poeta quisiera ser eterno y ciertamente sus días apuntan a la muerte. Esta contraposición entre el querer y el ser, entre la mortalidad y la inmortalidad van a inspirarle numerosos poemas.

En Bide Barrijak el autor se ve influenciado por la sombra de Unamuno de forma que los poemas tratarán de forma teórica el problema, en su vertiente más puramente intelectual. El pensamiento se despliega en formas conceptuales donde la contraposición y la tensión no dejan lugar a un desarrollo de las sensaciones.

"Neure egunen gezija ilkorrari dago,
ezilkortasun-otsa baitot maitiago". (BB,126)

declarará con fuerza en su poema "Ezilkortasuna".

Pero con el paso a su segundo libro, la angustia vital aparecerá no ya en un plano puramente intelectual. Lauaxeta se da cuenta de que el problema teórico tiene grandes connotaciones sensoriales. El tema aparece disfrazado, comunicado mediante símbolos e historias que cuentan un sólo problema: el de la angustia ante el tiempo. El amor que pasa y no se retiene lleva a la angustia a más de un personaje del segundo libro: "Burtzaña", "Ezkontza-goxa" y otros poemas declaran con angustia el paso del tiempo:

"Arin dabiltz liparrak
gordez duaz ixarrak" (AB,23)

ritmo temporal que no afecta únicamente a los personajes de ese poema concreto, sino que los versos se ofrecen universales válidos para todo el mundo: personajes y lectores, por lo menos.

Pero la angustia sobre el tiempo lleva al poeta a una fuga que nos permitiremos juzgar como poco coherente. Queremos precisar que las dos soluciones aportadas por Lauaxeta para salir de esa angustia, significan salidas "alienantes" en tanto que no solucionan coherentemente el problema del tiempo.

La imaginación del autor empujada por el horror al tiempo, simbolizado por el movimiento, o declarado específicamente, busca dos salidas, las que hemos llamado esquizomorfa, es decir, la salida, la elevación, la ascensión, imágenes simbólicas, en suma, que pretenden situar en un Salvador, en un más allá la salida al problema de la condición humana temporal, y la llamada mística, es decir, el descenso, la profundización en la intimidad, el goce de cada segundo. Estas dos actitudes, contradictorias, ilustran hasta el final la impotencia del autor para sintetizarlas. Si de Claudel podemos afirmar que:

> "era preciso haber experimentado la tentación suprema, la del pecado por excelencia, la del hombre que se ha tomado a sí mismo como fin, y haberla vencido para conocer la suprema victoria: en adelante el poeta había conquistado a Dios". (3)

Lauaxeta no se plantea las dos posibilidades como salida una de la otra, sino como alternancias, en un juego (al menos) ilógico.

Si Valëry, en la misma contradicción, pues en el fondo se trata de un yo que, o bien intenta alejarse de las cosas por sentirse consciente, o bien unificarse con ellas, trata de bordearlo, delicadamente

> "Desde el día en que la conciencia se despertó en él, el hombre empezó a sentirse separado del todo, aislado, desterrado... Imposible eludir ese dualismo que la conciencia ha introducido en su vida; imposible entregarse al mundo sin reserva; imposible igualmente abstraerse de él... Buscar vías intermedias cerca del uno, tan pronto más cerca de los otros, tal es el destino del hombre" (4).

Lauaxeta preferirá subrayar el dualismo, alimentar la dualidad.

4.2. La ascensión

La primera de las propuestas consiste en la idealización de los elementos; en la simbolización de la ascensión, el ala. El tiempo vencido por un Salvador, por un Dios en el que se confía y al que se quiere llegar.

> "El esquema de la elevación y los símbolos verticalizantes son por excelencia dos metáforas "axiomáticas", son ellas las que "comprometen" más que cualquier otra -dice Bachelard el psiquismo entero para por medio de ellas subsumir "una metafísica de lo puro". (5)

que nos lleven hacia el cielo donde puede encontrarse a la inmortalidad.

Los símbolos cercanos a este concepto, ala, flecha, ascensión, buscan, empujados por el Idealismo, la pureza, el "otro mundo" ideal que se encuentra por encima de éste. Un mundo ideal, sede de la Belleza pura. Un mundo "platónico".

La idealización, si bien busca la salida del tiempo mediante la apelación a Dios, tiene su fuerza en la

obra también porque allí se encuentra la Belleza plena y el Esteticismo es una de las actitudes vitales de Lauaxeta.

Ciertamente que el acceso a la Belleza supone el acceso a la Etica:

> "La poesía tiende a convertirse en una ética o en no sé qué instrumento irregular de conocimiento metafísico; le inquieta la necesidad... de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser". (6)

La idealización lleva pareja una visión de la mujer. Se trata de una imagen idealizada y cuya forma más perfecta constituye "Maitale Kutuna".

Si bien sus raíces filosóficas pueden encontrarse en el amor platónico, y se trata, en fin, de un entusiasmo:

> "que significa "endiosamiento", pues ese delirio procede de la divinidad y lleva nuestro impulso hacia Dios". (7)

sus constantes históricas son bien conocidas y están magistralmente descritas por el Profesor Hinterhäuser. La mujer idealizada de Lauaxeta no es sino la mujer frágil, prerrafaelista de Fin de Siglo:

> "En su libro Die Präraffaeliten, G.Metken considera este arte como surgido de la "angustia vital y la melancolía", como una huida a la Edad Media provocada por el nuevo arte ante la naciente era industrial... no de los temas principales de esta "Koiné" de Fin de Siglo fue la condena del naturalismo materialista y el esfuerzo por lograr un enaltecimiento de la vida mediante el espíritu. Es en este polémico contexto donde nuestras mujeres prerra

> faelistas encuentran su primera y más general explicación: ellas serían la réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas... Al Eros que rebaja debía oponerse triunfalmente el que eleva a la esfera de lo sublime" (8)

No será extraño, pues, que a esta figura de mujer se acerque pronto la figura de la Virgen María, réplica muy cercana. Ambas figuras aparecen también cercanas en la obra poética de nuestro autor.

4.3. El descenso

Pero el Lauaxeta que ama profundamente el "Cant espiritual" de Maragall, se aferra a la vida intensamente. Por ello piensa que la vida merece vivirse..

De aquí nace el régimen nocturno de su poesía, el régimen místico de unión e impregnación con las cosas. Un tema que Lauaxeta une al tema de la juventud. Se trata pues, de aprovechar el momento.

El tema estaba presente en su primer libro indicado casi solapadamente:

> "Bijarkua itxi etorrijari
> eta yantzan eta abesten ari" (BB,8)

Pero en Arrats Beran se convierte en tema alternativo de la huida del tiempo, propuesta por la ascensión. Es el tiempo del momento. Y cada vez que se da parece que Lauaxeta lo imputa como no totalmente positivo, puede interpretarse como alienante, como huida de una realidad circudante hostil:

"Etzunik
edan daidan neurri-barik.
Gastaro au galtzerakuan
gal bedi
edontzi baten kolkuan!".(AB,34)

dirá el poeta.

Los símbolos básicos consisten en la copa, que connotará vino y huida del horror del tiempo por medio de él y el simbolismo cercano: mujer.

Se trata de una mujer fatal, engañadora y no de una mujer angelical. Los tipos de mujer en este simbolismo son abundantes. Desde las infieles de Bide Barrijak, hasta la mujer fatal de "Txiribogin alabea" (AB,93), pasando por las mujeres galantes, copia del simbolismo y el modernismo. En el fondo se trata de mujeres erotizadas, que ven apoyado su simbolismo por el carácter erótico de las descripciones de Lauaxeta.

Como concluíamos en otro lugar, Eros entra entre la oposición Cronos y Thanatos, conceptualizada por el simbolismo de la ascensión.

De todas formas, el simbolismo de la copa y de la mujer, todo el régimen místico ha sido colocado por S. Vierne (9) en el segundo paso del recorrido iniciático. Y ese segundo nivel es el de la muerte, -fingida o real.- el del regreso al útero. Tales connotaciones no progresivas también están presentes en este simbolismo; se confirma así el significado de varios poemas que terminan su sentido en este nivel:"Langille eraildu bati", por ejemplo.

Lo cual, sin duda, implica la referencia clara a la victoria de la muerte, es decir del tiempo y estos poemas del descenso se configuran, por tanto, como teóricamente ineficaces y radicalmente diferentes a los del primer grupo.

4.4. La iniciación

La contradicción entre las dos salidas permanece durante todo el texto. Lauaxeta no será capaz de sintetizarlas perpetuando así la no-solución de un problema planteado. Como ha podido verse en el texto, Lauaxeta parte desde un concepto iniciático de su propia poesía. Se trata de iniciar a la literatura vasca en los modos y temas de la literatura europea. Una iniciación que se manifiesta, pues a un nivel vital, extraliterario.

Pero el proceso iniciático del autor se muestra en tres niveles muy importantes.A nivel de objetivo lingüístico Lauaxeta trata de adecuar el euskara; a nivel de objetivo literario pretende ser el primer intento de modernización de la poesía de su tiempo; y a nivel formal muchos de sus poemas se engarzan a traves de la metáfora del viaje.

Sin embargo, cabe distinguir dos tipos de iniciación en esta obra. Por un lado, se configuran los procesos iniciáticos de Bide Barrijak, verdaderos procesos, puesto que cumplen los tres niveles de una iniciación completa: preparación, viaje al más allá, renacimiento. Tal cumplimiento se produce sólo en los siguientes términos: en los poemas religiosos, donde Lauaxeta retoma el tema de la peregrinación; en los poemas intelectuales, donde se trata de un ascenso hacia Dios; y en el poema de viaje "Itxasora".

Curiosamente en estos textos se reafirma la voluntad de ascensión.

En los poemas amorosos, en cambio, la iniciación no se verá completada, como ocurre en Arrats Beran, donde el pensamiento se ha agrandado. Los textos con una iniciación incompleta refuerzan la idea de la muerte.

Para que en el segundo de los libros se de una iniciación completa, hace falta que el personaje o los personajes se sientan enamorados y correspondidos.

El amor, pues, aparece como una forma de romper el tiempo. A pesar de sus alternancias entre ascenso y descenso, Lauaxeta se muestra en el fondo conservador con respecto a la posición para la salida del tiempo: sólo Dios o el amor pueden romper la condición humana.

NOTAS AL CAPITULO

(1) CHARLES, M.: Rhétorique de la lecture. Seuil, Paris, 1977, p. 9.

(2) CHARLES, M.:"La lecture antique" Poètique, 34,(1978) p. 129-151; la cita en p. 150

(3) RAYMOND, M.: De Baudelaire al surrealismo. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1983, 1. reimp.,p. 146

(4) RAYMOND, M.: op. cit.,p. 138

(5) DURAND, G.: Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Taurus. Madrid, 1982, p. 117, 168.

(6) RAYMOND, M.: op. cit.,p. 9

(7) ROUGEMONT Denis de: El amor y occidente. Kairós, Madrid, 1981, p. 61.

(8) HINTERHAUSER, M.: Fin de Siglo. Figuras y Mitos. Taurus, Madrid, 1980, p. 118-9.

(9) VIERNE, S.: Rite, Roman, Initiation. P.U. de Grenoble, 1983, p. 22-44.

CONCLUSIONES GENERALES

CONCLUSIONES GENERALES

En el momento de cerrar nuestro estudio sobre el poeta vasco Esteban Urkiaga, Lauaxeta, pensamos que nuestra aportación puede señalarse dentro de los siguientes límites.

Buscando una mayor claridad expositiva hemos dividido el estudio en tres partes. La primera, -Teoria poética- trataba de situar al autor dentro de las corrientes literarias vascas de su época. La segunda, -Lecturas y Fuentes- pretendía el mismo objetivo en un campo más extenso: el de la literatura europea; el análisis de las lecturas y de los autores que tuvieron una seria influencia en su obra nos ha permitido vislumbrar cuáles son las corrientes literarias que tuvieron una parte fundamental en la construcción literaria de Lauaxeta. La tercera parte del estudio -Análisis de la obra poética- contribuye, a nuestro entender, a la interpretación y relectura de su obra poética.

La descripción del plan general de la obra nos sitúa en la antesala de la enumeración de la principales conclusiones que puede ofrecer nuestro estudio.

1.- El afán de renovación

Al comenzar la recesión de las principales conclusiones que ofrece nuestro trabajo, debemos partir de esta constatación. La obra poética de Lauaxeta tiene por objeto una renovación de la lírica vasca. Centrado el autor en la corriente ideológica propugnada por Jose de Aristimuño, Aitzol, propone que la renovación poética servirá como instrumento político para la lucha de liberación del Pue-

blo Vasco. Hemos analizado la doctrina y expuesto las razones de esta tan singular propuesta idealista.

La idea, motivada por razones de ideología romántica, sirvió sin embargo de motor de un Renacimiento literario. Ciertamente hemos observado y expuesto la evolución y las incidencias de estas ideas, por ello ahora nos parece más oportuno dirigir nuestra mirada hacia la renovación literaria que Lauaxeta propugna. Puede resumirse en una frase: engarce de la poesía vasca con la moderna poesía europea.

El afán renovador va a mantenerse en medio de duras polémicas iniciadas tras la publicación de su primer libro Bide Barrijak (1931). Ante las disyuntivas ofrecidas por las opiniones de los coetáneos, de influjos románticos y simbolistas, renovadas a través de las bases ideológicas y de los tópicos que sustentaban la poesía europea de la época, de forma que sirviera para renovar la imaginación y la imaginería de la poesía vasca, por lo que fue tratado de amanerado y en definitiva, acusado de no poetizar "el carácter vasco", adusto y serio, no feminizante, en opinión de su momento.

2.- "Erantzuna". Una poética.

Los debates darán fruto en un largo trabajo "Erantuna", en el que Lauaxeta defiende su obra y define su credo poético. Lauaxeta comienza por definir el término clásico: aquél que refleje la realidad de su tiempo en su obra. Se trata, pues, de un concepto dinámico, no cerrado, no como pretendía Nicolás de Ormaetxea, Orixe, su contrincante en el debate, para quien clásico sólo se refería a los escritores de la Antigüedad clásica.

Lauaxeta en ese momento está influenciado por las tecrías poéticas del Romanticismo alemán. El poeta afirmará, siguiendo a Novalis, que "La Poesía es la absoluta y auténtica realidad". En esta afirmación novaliana, pueden encontrarse ecos platónicos.

El concepto de poesía defendido por el poeta es lo suficientemente complejo como para poder resumirlo en pocas líneas. Pero creemos que una de las aportaciones del trabajo consiste en haber detectado la base idealista y análogica de esta poesía y su entronque con el Idealismo alemán (Fichte, Novalis y Schelling, fundamentalmente). De esta forma la poesía es el vínculo de unión entre la realidad visible y la realidad espiritual del "otro lado" o del "otro mundo", auténtica realidad. La poesía es el medio de vislumbrar la Belleza, uniéndose así a la Verdad.

Por ello, no se conforma con la definición de clásico que Orixe propone, puesto que, evidentemente, la poesía del Siglo XX debe ser capaz de vislumbrar la Belleza, tanto o más que la de la Antigüedad. Clásico es quien es capaz de expresarla. La sophorosyne deviene, por tanto, no de una relación interna a la obra literaria (equilibrio entre fondo y forma) sino de una relación externa: equilibrio entre obra literaria (fondo y forma) y Realidad (Esencia) que se quiere expresar.

Esta actitud se resuelve en Lauaxeta en un eclecticismo de su obra literaria. Según cuál sea la realidad a tratar en un poema la expresa de forma distinta. Se trata de una actitud fundamentada sobre el gusto, en una relación subjetiva en el fondo. De aquí que afirme la diversidad de sus poemas, según el momento anímico en que se encuentre el autor, puesto que la paz clásica surge de la

adecuación entre realidad (estado anímico) y recursos puestos en la obra para expresarlo (obra literaria y formas literarias). Sabemos, por otro lado, que Lauaxeta estaba preocupado por adecuar las corrientes europeas a la literatura vasca. Una actitud extraliteraria existía en el autor, pero nos equivocaremos si pensamos que Lauaxeta es ecléctico por razones extraliterarias. En él existe una profunda convicción que puede resumirse así: el amaneramiento es la forma equilibrada para expresar un mundo caótico, una realidad no armónica.

3.- Idealismo y Grecia.

Esta actitud ante la poesía y la belleza posee dos fuentes ideológicas muy importantes: el Idealismo y la cultura griega.

En el Idealismo alemán y en los poetas románticos que interpretaron el sistema filosófico aplicandolo a la Literatura (Novalis en el caso que nos ocupa), encontrará Lauaxeta una fuerte fuente de influencia. En primer lugar, porque le enseñaron a concebir un poema como analógia, como una forma que dice algo más, lo que le posibilita el acercamiento al Simbolismo francés. En segundo lugar, porque tras Fichte, con Novalis, Lauaxeta llevará a cabo una humanización de la Naturaleza cuyas bases deben encontrarse en la oposición y complementaridad del Yo con el No-Yo que tiene como fruto el despliegue de la actividad libre de la conciencia humana.

La admiración que por Grecia siente Lauaxeta es inmensa.De Grecia aprenderá tres conceptos básicos: el de la paz que la obra literatira debe transmitir; el de la libertad ante la obra, puesto que el único criterio para juz

gar una obra es el de la belleza que expresa; y el sentido trágico de la vida.

La concepción poética de Lauaxeta es, sin embargo, aún manteniéndose siempre dentro de esos límites conceptuales, una concepción en evolución.

Situado dentro de la poesía minoritaria, y pensando siempre en la singularidad del poeta, variará algunos de los rasgos de su poesía. En lo que hemos llamado "segunda teorización", es decir, su visión de la poesía en los últimos años de su producción, Lauaxeta establece tres grandes núcleos en los que debe basarse la poesía vasca: la tragedia griega, la poesía popular, y la poesía moderna europea.

La tragedia griega le ofrecerá un gusto por el pathos, que le sirve para expresar su visión de un mundo no armónico, infeliz, donde la presencia de la muerte (real, no como problema intelectual), y el dolor expuesto en sus personajes dará profundidad a su obra poética. La presencia de la muerte corrobora la visión no-idealizadora de la realidad, nadie puede escapar del tiempo, de un tiempo mortal que configura a la poesía de Lauaxeta, como una obra de reflexión sobre el destino humano.

La poesía popular, a cuya influencia en la obra del poeta dedicamos un capítulo, surge en Lauaxeta desde un punto de vista teórico. Si la lengua es en la visión romántica el alma de un pueblo, la poesía oral configura su sentimiento. Esta convicción animará a Lauaxeta a la recogida de poemas orales y posteriormente a la introducción de recursos orales en su obra.

Subyugado por la belleza formal de las imágenes literarias populares, Lauaxeta da cabida en su obra a multitud de elementos populares.

Su fuente de inspiración es doble; por un lado, la lírica vasca y por otro, el romance castellano. En la lírica vasca cabe distinguir dos fuentes de influencia: la balada y la lírica narrativa. La balada ofrece temas (la novia enviudada, el marinero cantor, la venta de la hija), motivos viajeros de diversa índole acogidos a la obra poética por su belleza y por su capacidad de captación de la sensibilidad del oyente por sus formas paralelas o su validez sinestésica; por último, quedan los versos de lenguaje formulístico. De la lírica popular cabe reseñar el importante aporte de la técnica popular de la Kopla zaharra, cuya aparente ilogicidad ofrece un campo a la sugerencia del lector a la vez que se muestra como una técnica poética de gran modernidad. Algunos tópicos temáticos (la anciana y el vino) de carácter irónico se han trasvasado también de la lírica popular.

Otros rasgos estilísticos reseñables son: el refranero, las onomatopeyas, los modismos y algunas creencias populares que se han visto plasmadas en el texto. Técnicas populares como la triplicación, la dramatización, el uso del estribillo han supuesto también la presencia renovadora de la poesía popular en la obra de Lauaxeta, quien no sólo recoge las formas populares sino que reinterpreta personalmente los elementos mediante la fusión de las técnicas populares con otros temas.

El análisis de las formas procedentes del romancero no diverge demasiado de las nombradas.

Lo que pueda significar "poesía europea moderna" para Lauaxeta no está suficientemente aclarado en sus textos. Pero puede establecerse que bajo ese concepto se agrupan varios movimientos de muy diferente factura. En principio está Baudelaire de quien seguirá las enseñanzas referentes al control del poema, al equilibrio estructural, al principio de esteticismo y a la idea elitista del poeta; en segundo lugar cabe hablar del Simbolismo francés que le ayudará a buscar la expresión indirecta, a adquirir el vocabulario poético y el sentido de la muerte. Los movimientos poéticos europeos que podemos denominar de "Fin de Siglo" (Carducci, Maeterlinck, Maragall) aportan en tercer lugar, la valoración de la Belleza por la Belleza. En cuarto lugar tenemos a los poetas postsimbolistas, en especial Valèry y Claudel. Y por último la Generación poética del 27.

Todo ésto parece un conglomerado difícil de ensamblar que en todo caso deberíamos suponer como vasta erudición o curiosidad de espíritu, atención a los movimientos poéticos europeos, sobre todo el francés. Pero aclara poco sobre la definición de Lauaxeta, puesto que su adscripción a una escuela parece problemática por su juventud, que le impide encontrar una sola forma de expresión y para probarlo sólo resta citar al propio autor: "Batzutan klasiko eskolara joaten naz, beste batzutan Heineren eskolara. Noiz baiten Valèry jaunari agur egitera edo parnasionoai".

4.- Adscripción a una escuela. Las fuentes.

Esta problemática que venimos tratando se ve complicada al examinar las fuentes del autor y su constante evolución poética. Y sólo desde aquí puede tener respuesta.

¿A qué escuela pertenece Lauaxeta? Y nosotros sólo podemos ofrecer una aproximación. El dato central a tener en cuenta es nuevamente el carácter experimental de su literatura. Ciertamente, Lauaxeta pertenece al movimiento de Pizkundea, el Renacimiento vasco, al grupo de los Olerkariak. Pero la respuesta resulta insuficiente, pues debe responderse desde una perspectiva europea. Dentro de los movimientos europeos, ¿Dónde se encuentra nuestro autor? Debemos matizar seriamente la respuesta. En un primer momento su obra poética nace de la conformación de tres movimientos poéticos:

a) Un clasicismo debido a su educación que, aunque mantenido por el autor a nivel de tópico y de concepción armónica del poema, no pensamos que su influencia fuera determinante.

b) Un romanticismo bien asimilado. Cuando utilizamos el término romanticismo nos referimos fundamentalmente a la ideología analógica e idealista defendida por el autor en cuanto que la poesía es puerta hacia el "otro mundo", el de las esencias, (quizás debamos decir, el esencial). A niveles estilísticos más concretos, el romanticismo queda patentizado por la influencia de F.Heine en la obra irónica del poeta.

c) Las estéticas de Fin de Siglo. En este gran saco, que ha quedado definido en cada apartado, cabe de casi todo. Por lo que respecta al primer libro del poeta, pueden encontrarse influencias modernistas y una seria presencia de la poesía existencialista en los poemas intelectuales del poema.

Está ya muy presente el simbolismo con la atención prestada por el poeta a la sonoridad de los versos y por la preocupación demostrada hacia la inmortalidad.

En un segundo momento, en su segundo libro publicado, Lauaxeta acude también a una diversidad de corrientes. Se acentúa el Simbolismo, pues el autor presta una mayor atención a los valores sugerentes de un poema convirtiéndose incluso la sugerencia en el valor principal del poema.

Puede observarse asimismo una abundante presencia de los autores que llamamos de Fin de Siglo, es decir, aquellos que continúan la labor iniciada por el simbolismo francés. La presencia de M. Machado, Carducci, Maeterlinck viene a ocupar el lugar dejado a nivel estilístico por los románticos.

Pero, sobre todo, Lauaxeta se convierte en un poeta neopopular, adquiere la conciencia, a través de García Lorca, del valor que para la lírica moderna tiene la lírica oral, popular. Y en esta corriente creará los que, a nuestro entender, representan su poemas más logrados.

Esta exposición aclara la imposibilidad de dar una respuesta única a la pregunta con la que abríamos este apartado. Paralelamente a como lo hicieron los autores de la Generación del 27, algunos de los cuales pasan del neopopularismo al surrealismo, Lauaxeta lleva a cabo una evolución que no se detiene más que a su muerte.

Es por esto que cualquier respuesta unívoca nos dejará insatisfechos. Quizás por la misma razón, sea mejor clasificar a nuestro autor con la denominación insinuada al principio, como perteneciente al grupo de los

Olerkariak, solución sólo válida si se clarifica qué es pertenecer a los Olerkariak y se acepta la influencia que el Idealismo a través del Romanticismo ha ejercido en los autores más representativos del grupo: Lizardi y Lauaxeta.

Entroncado con esta exposición, aparece el problema de la utilización de las fuentes. Todo el capítulo 4 se ha dedicado a rastrear la importancia que la lectura y los autores leídos han tenido en nuestro autor. No recogemos aquí, por su amplitud, cada una de las aportaciones de cada autor concreto. Señalaremos, en cambio, la importancia del estudio de fuentes al utilizar el autor temas, imágenes y formas literarias directamente tomadas de otros autores.

Lo que nos sitúa frente al espinoso problema de la originalidad.

Debemos comenzar por confesar obviamente la frecuencia con que pueden rastrearse versos utilizados casi al pie de la letra (los casos examinados de Baudelaire, Rimbaud, Maragall, Lorca, Alberti, hablan por sí mismos). No por ello, sin embargo, puede acusarse a Lauaxeta de plagiario, aunque sí debe señalarse la forma en que versos leídos en otros autores funcionan como activadores en la creación de poemas.

Hay que entender un dato: Lauaxeta quiere introducir en la tradición literaria vasca casos literarios ya comunes en Europa. Así pueden encontrarse los topica del momento en su literatura.

Pero al hablar de originalidad bien sabemos que la aparición de tales elementos no suele ser por sí misma suficiente para imputar a un autor como no original.

El problema se sitúa en ser capaces de juzgar si esos elementos se integran o no en un sistema nuevo creado por el autor. En el caso de Lauaxeta creemos que la respuesta a la duda sobre su originalidad debe situarse en la misma perspectiva. Lauaxeta crea en lengua vasca un sistema poético que hace nacer nuevas perspectivas en la lírica de este País. El sistema simbólico-poético es coherente y propio, y en ese punto Lauaxeta se muestra suficientemente personal (quizás sea exagerado decir que original, lo que implícitamente supondría decir genial), como para pensar que los elementos tomados de otro autor, o de otro movimiento poético, se integran en ese sistema personal.

Esa adaptación de lo ajeno a lo propio se ha llevado a cabo atendiendo a dos criterios: el nivel formal, y no hablamos aquí sólo de su adaptación al euskara, sino de la integración de cada elemento tomado en un sistema de estilo nuevo, y el nivel simbólico en que cada elemento se pone a disposición del mensaje general que el autor quiere comunicar, es decir, sirven a un nuevo sentido. Esclarecer el sentido de la poesía de Lauaxeta es objeto de la tercera parte en la que dividimos nuestro estudio.

Para el buen sentido de lo que decimos, debe tenerse en cuenta un dato capital, quizás el dato clave: la temprana muerte del poeta, pues, si bien es cierto que no existe ningún autor totalmente original, ausente plenamente de las influencias, no es menos cierto que la obra literaria va adquiriendo una fuerza propia con el tiempo. Y fue éso precisamente lo que le faltó a nuestro autor.

Dentro de la literatura vasca su personalidad y originalidad está fuera de toda duda. Otra cosa es si su originalidad se plantea dentro de contextos más amplios. En este caso ya hemos señalado de qué forma es deudor del

Idealismo alemán, de los movimientos ideológicos de Fin de Siglo, y de las corrientes literarias de su tiempo.

5.- El sistema poético.

La tercera parte de nuestro estudio se ha dedicado al examen crítico de la obra poética de Lauaxeta recogida en libro. Siguiendo una metodología semiológica hemos trabajado dos niveles: el nivel fónico o verbal y el nivel semántico, al pensar que el contenido del nivel pragmático, de la relación signo-referente, se había tratado en las dos primeras partes del estudio.

Con respecto al nivel fónico, el examen nos lleva a sostener conclusiones en dos vertientes diferenciadas. Por un lado examinamos los recursos fónicos con valor expresivo, y, por otro, aquellos rasgos que definen el estado de lengua utilizado por Lauaxeta desde el punto de vista lingüístico.

En este nivel verbal las conclusiones reseñables son las siguientes:

El examen métrico demuestra que Lauaxeta no sigue, como ya había sido denunciado por Lizardi, las reglas métricas impuestas por Sabino Arana. En cuanto a los criterios de medida en los versos y en las sinalefas, el poeta prefiere seguir, por convencimiento o por imposibilidad técnica, criterios más laxos, que le dejen en libertad de llevar a cabo una sinalefa.

Más importante nos parece, en cambio, el afán renovador que en las estrofas hace aparecer el autor. Lauaxeta parte de la estrofa tradicional vasca, pero no puede me

nos que dejarse atraer por la gran revolución métrica del simbolismo. Así su métrica se configura como un sistema estrófico innovador, que experimenta con las formas estróficas tradicionales.

En siguiente lugar cabe hablar de una importante preocupación por el valor expresivo de los valores musicales propiciados por muy diversos recursos fónicos; entre los más importantes la aliteración. En este punto, permítasenos, sin embargo, hablar del concepto de evolución en la obra de Lauaxeta. Del primer al segundo libro existe una diferencia clave. Los simbolistas, y concretamente Verlaine, habían profundizado en la teoría musical de los poemas. Lauaxeta no llega a dominarla en un primer momento, sino como en tantas cosas, su aprendizaje da mejores frutos en el segundo de los libros. En Arrats Beran, su sentido musical se ha acrecentado, ha acumulado aliteraciones, pero, sobre todo, se ha confirmado la relación entre la aliteración y otros fenómenos fónicos, entre los que cabe destacar la mayor riqueza de la rima (expresada por mayor complejidad y mayor variación), el uso del estribillo, la utilización del encabalgamiento, de la cohesión, en suma, de los fenómenos fónicos con el significado que el texto quiere comunicar.

Con respecto al apartado morfo-sintáctico de este nivel fónico, nuestro estudio muestra también una clara maduración literaria.

Dos datos permiten confirmarlo. La variación de frecuencia en el uso de verbos simples, utilizados por neologismos, y la complejidas sintáctica.

El uso de verbos simples se convierte en uno de los rasgos de estilo más característico en nuestro autor.

Pero ello provoca una cierta violencia lingüística porque el uso de verbos simples supone ,hoy en desuso excepto en pocos casos, un arcaísmo.

Aún cuando el texto de su segunda obra no elimina totalmente estos verbos simples, sí baja su frecuencia a la par que se utilizan los verbos más cercanos a la normatividad.

El segundo fenómeno, el de la mayor complejidad sintáctica, es fundamental en la evolución poética del autor. El primer libro de poemas se servía, en gran medida, de oraciones principales yuxtapuestas. Ello produce una atrofia en la matización de las ideas, amén de un tono perentorio y duro, al crearse un mismo elemento sostenido donde todo está al mismo nivel de importancia sintáctica, lo que lleva a un climax tan sostenido en el que nada es anticlimático. Ese afán por decirlo todo, por no dejar resquicio a la sugerencia, expresado lingüísticamente por las oraciones principales yuxtapuestas, lleva al autor a la falta de matiz en la obra.

Arrats Beran, en cambio, enriquecerá con acierto el sistema sintáctico. Se produce en esta obra un paso hacia la complejidad. La elipsis hace su aparición, el poeta acomete las oraciones subordinadas,y,en tercer lugar, hace más compleja la sintaxis del sintagma nominal.

El esquema utilizado en el primer libro da lugar a la necesidad de apoyarse sobre el paralelismo como recurso básico. En el segundo libro, el recurso fundamental residirá en la exclamación, el vocativo, y el uso del superlativo. Lauaxeta ha pasado -la complejidad sintáctica nos ayuda a verlo- de describir el objeto a describir, además del objeto , la impresión que el objeto produce a

la subjetividad del espectador. La poesía se va convirtiendo en portadora de mayor impresión, en impresionista.

A nivel semántico cabe hacer una distinción, pues hemos examinado dos campos distintos dentro de la semántica. Por un lado, acometemos el examen de las traslaciones semánticas realizadas por el autor y que dan lugar a los recursos literarios utilizados en la obra y, por otro lado, realizamos el análisis de las isotopías semiológicas.

Desde el punto de vista de la estilística, creemos que el estilo de Lauaxeta puede definirse de acuerdo a unas coordenadas básicas y comprensibles.

El estilo en Bide Barrijak es un estilo, como ya lo sugerimos, enunciativo, es decir, se dice aquéllo que se quiere decir. Un estilo, digámoslo sin rodeos, romántico, por apoyarse en el yo, y de toques "parnasianos" por trabajar sobre todo en el campo de la estructuración paralela del poema y recurrir a recursos estilísticos, que sobre todo, actúan sobre las percepciones más externas en el lector.

El análisis pormenorizado demuestra que Lauaxeta se apoya en dos recursos básicos: el paralelismo, que, a veces, estructura poemas completos con lo que ello supone de no progresión del significado, con el peligro consiguiente de falta de interés, peligro que se intenta soslayar mediante el recurso de la ironía, y la sinestesia o la acumulación de referencias sensitivas en el poema.

Curiosamente, la adjetivización en el libro recurre sobre todo al epíteto y a la denotación, mostrándose así como no especialmente rica.

Conclusión que puede aplicarse también a dos campos estilísticos de gran importancia: la metaforización y la personificación en los cuales se ha optado por la comparación y una personificación tradicional que no responde a las expectativas creadas por las posibles aplicaciones literarias del Idealismo alemán.

De todas formas, conviene ser prudentes, puesto que la multiformidad de poemas e incluso de corrientes literarias dentro del texto hacen variar el tono del estilo utilizado por el autor.

Pero como norma general lo expuesto vale, a condición de tener en cuenta el impacto que el libro causó en los círculos literarios vascos. Las innovaciones no eran tales si se juzga el libro desde una perspectiva europea, pero sí en la tradición literaria vasca. Las innovaciones consistían en el acercamiento a unas nuevas sensibilidades poéticas implantadas en Europa por el Simbolismo, Modernismo y Existencialismo, junto con la versión irónica -heinea na-del Romanticismo. En Arrats Beran cambia el sistema estilístico. El paralelismo deja de ser un recurso básico, aún cuando su papel es clave por introducirse el estribillo que enriquece de valor musical al poema. El influjo del barroco lleva al poeta a aventurarse en metáforas de gran innovación, la adjetivación se enriquece mediante el sentido símbólico de los colores, y la mayor desadecuación de los significados con respecto a los sustantivos. Pero la renovación más importante se produce en el campo de la personificación y de la visión de la naturaleza, que en este libro adquiere expresión de personaje y responde a las exigencias planteadas por el Idealismo alemán.

Por otro lado, el dinamismo con el que Lauaxeta monta la pequeña narración de algunos de sus romances obli

ga al lector a participar en el montaje del poema, lo que sin duda abre las puertas a la sugerencia.

En resumen, Bide Barrijak conseguía su literaturalidad apelando a la acumulación de lo considerado innecesario, es decir, se aleja de la norma mediante la reiteración. En Arrats Beran el autor ha optado por una táctica contraria, alejarse de la norma mediante la elipsis de enunciados que abren la posibilidad de la sugerencia.

Todo esto está, sin duda, en función de lo que el autor ha realizado a nivel semiológico, es decir, a nivel del sentido que ha pretendido darle a su obra.

Ciertamente los cambios entre las dos obras se producen sobre todo a este nivel.

Pero comencemos señalando cuáles son las preocupaciones máximas de Lauaxeta. La obra poética de Lauaxeta alcanza unidad de sentido en su preocupación por el tiempo, por su angustia ante la muerte. Este problema está visto desde dos perspectivas distintas: íntima e individual en Bide Barrijak con lo que el poeta ofrecería una respuesta romántica al problema de la muerte, y una visión simbólica, trágica y colectiva en Arrats Beran. El ahondamiento filosófico es palpable en esta segunda visión.

Por otro lado, el tratamiento técnico del problema tiene mucho que ver con el resultado final del texto poético. Como hemos indicado con reiteración, el paso del Yo al Ello que suponen las dos visiones, moderniza la expresión poética del segundo libro. Es decir, la objetivación, la generalización de la angustia producida por el tiempo y la muerte han llenado de valor universal el sentido del texto.

Sin olvidar tampoco que la perspectiva íntima de abordar el problema estaba influida por una visión maniquea que alcanza su expresión en la oposición campo-ciudad, pero cuyo sentido reside en la oposición dual Cronos--Thanatos. Arrats Beran ha optado por una perspectiva que llamaremos trágica. Entre Cronos y Thanatos ha entrado Eros lo cual produce un aumento en la calidez y ternura incluidas en la obra. En un aumento en el tono personal, en el valor sensible-metonímico de la obra, en su valor sugerente.

Del planteamiento teórico, idealizado, personal ante la angustia o el horror al tiempo, constatable en la primera obra del poeta, hemos pasado a una actitud trágica y dolorida, no idealizada sino palpable, que produce Arrats Beran.

Dejaremos, por adecuación a un resumen, las pruebas expuestas para señalar al Tiempo como sentido central de la obra, añadiendo sólo que tal tema aparece expresado con claridad en los poemas denominados intelectuales, pertenecientes al primer libro,y que si bien en el segundo no aparece tan claramente expresado, puede rastrearse en frecuentes frases.

Bastará, pues, con señalar que eltema de la tragedia tantas veces tratada en el segundo libro, puede interpretarse a nuestro entender, como la tragedia del ser humano ante la durabilidad, ante el horror al paso del tiempo. La tragedia se concreta entre un querer ser inmortal y un no poder satisfacer esa voluntad.

A partir de este punto de partida, nuestro estudio trata de establecer una tesis de trabajo: el horror al tiempo puede vencerse, según nuestro autor, mediante dos

formas: la apelación a un Dios inmortal que asegura el destino del hombre, o al apurado pleno de los momentos. Es decir, mediante la aspiración a la idealidad, o la asunción de la realidad.

Desde aquí se inicia quizás una de las aportaciones esenciales en el trabajo. Siguiendo las pautas marcadas por el Pr. G. Durand, tratamos de examinar la simbólica con la que Lauaxeta expresa esa tesis que ha quedado expresada mediante nuestras palabras en el párrafo anterior. Se trata de examinar la voz del poeta.

Los símbolos que connotan la primera de las actitudes de nuestro autor, se denominan símbolos heróicos o esquizomorfos, es decir, son símbolos que por medio de una separación, con una ascensión, pretenden llegar a la idealidad que salvaría al hombre del tiempo. El ala se convierte en la metáfora básica de tal actitud. El ala, la ascensión. Se trata de una actitud de sublimación y de purificación.

Junto al ala, se alinean otra serie de símbolos que participan del mismo sentido: pájaro y flecha. Conviene señalar que tales metáforas son las utilizadas para denominar el "pensamiento" en la obra del autor, lo que sin duda indica que la problemática, el mensaje esencial expuesto en su obra trata precisamente problemas abstractos que se expresan o se concretizan en lengua e imágenes concretas.

Tras el ala y la fecha, debemos señalar todas las referencias aéreas reunidas en la obra: aire, azul, subida al monte, para tener completa la relación de lo que se llama Régimen Diurno de las Imágenes.

La actitud idealizante (incluso platónica) que conlleva tal tipo de pensamiento hace que junto a estas imágenes se estudie la imagen de mujer idealizada que aparece en algunos poemas de Lauaxeta.

Pero junto a la salida heróica del tiempo,en el segundo libro, Lauaxeta comienza a propugnar una actitud diferente, una actitud que cercana al vitalismo, pretende que el momento es la posibilidad de salvar el horror al tiempo. Durand llama a ésto Régimen Nocturno de la Imagen, su símbolo clave es la copa.

Se basa en la actitud humana que busca en la unión con las cosas, en la impregnación de la realidad,la forma de combatir la durabilidad.

El descenso significa la forma en que se concretiza la semántica de los símbolos elegidos para expresarlo.

El vino y la mujer, erotizada y erotizante, serán las dos imágenes que acompañan a la copa en la expresión de esta actitud. El vino, o el alcohol, connota también la idea de la huida del problema del tiempo.

En cuanto al símbolo de la mujer, éste es muy distinto a la idea de purificación que conlleva el símbolo de la idealización. Es una mujer fatal que seduce,que aparta al pensamiento de la ascensión, que incluso hace morir al amante.

Cierto es que todo lo que exponemos tiene una forma topificada de expresión. Nos referimos al tópico de aprovechar el momento. Así es como este Régimen de la Imaginación enlaza con el tema de la juventud tantas veces

tratado tanto por nuestro autor como por los escritores su tiempo.

La valoración de la juventud, de las fuerzas de la vida, no se realiza sólo en la obra poética, sino que aparece también expresada en los artículos de prensa o en los mítines, de forma que constituye una de las claves del pensamiento del autor.

Este recorrido en nuestro análisis nos llevó al estudio de la obra de la Profesora S. Vierne, quien como especialista de la pervivencia de los rituales iniciáticos en la literatura, interpretaba los, en realidad, tres regímenes nocturnos de las tesis del Pr. G. Durand desde la perspectiva, también, de la superación del tiempo.

Para la docta profesora, un proceso iniciático, consta de tres momentos cuyos dos primeros, separación y viaje al más allá, pueden adecuarse mediante la expresión de los símbolos del régimen diurno y nocturno, respectivamente. De forma que el tercer momento iniciático: la resurrección, corresponda a los símbolos del tercer régimen imaginario: la circularidad y el mito del progreso cuyos símbolos serían el bastón y el denario.

Hagamos notar que el Pr. Durand pretende una clasificación de los símbolos, de los regímenes de la imaginación, pero que su esquema ofrece una lectura filosófica sobre el tiempo y sobre cada respuesta conceptual ofrecida por cada grupo de imágenes. Tal lectura filosófica es la que ha sido seguida por la Profesora Vierne para quien el objeto de la iniciación es la victoria sobre el tiempo, de manera que la iniciación supone tal victoria.

Nosotros pensamos que existen muchos planteamientos iniciáticos en la obra de Lauaxeta, partiendo desde la propia actitud con la que empieza su obra poética: iniciar en lengua vasca los experimentos poéticos de Europa; iniciar a la lengua vasca, en suma, pasando por el tema del viaje, tan característico en su obra, y terminando por recorridos iniciáticos observables en alguno de sus poemas.

Pero al aplicar la metodología hemos caído en la cuenta de que Lauaxeta no ofrece iniciaciones completas, (excepto en los poemas intelectuales y religiosos de Bide Barrijak) sino que ha dejado a la oposición ascenso/descenso, idealización/impregnación en suspenso.

Los símbolos del árbol o de la rueda son infrecuentes, inexistentes como tales símbolos en su obra aunque ciertamente en los poemas excepcionales señalados más arriba el yo del poeta llega hasta un objetivo, dato que por sí sólo no debe considerarse como iniciación, pues un recorrido completo exige un nuevo comienzo tras la resurrección.

Sea por seguir la conocida técnica de los finales truncos en los romances, sea por no haber avanzado suficientemente en su pensamiento filosófico, lo cierto es que Lauaxeta deja en suspenso la síntesis definitiva entre las dos soluciones para la salida del tiempo humano.

Pero, si es cierto que aquí puede verse la forma de algo incompleto, no es menos cierto que la obra poética de Lauaxeta debe ser considerada como una reflexión sobre el tiempo, en suma, sobre la contigencia del ser.

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR

BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR

1.1. Libros del autor

URKIAGA, E., LAUAXETA: Arrats Beran. Verdes, Bilbao, 1935.

URKIAGA, E., LAUAXETA: Azalpenak. Labayru, Bilbao, 1982.

URKIAGA, E., LAUAXETA: Bide Barrijak. Verdes, Bilbao, 1931. 2ª ed. Geu, Bilbao, 1980.

URKIAGA, E., LAUAXETA: Olerkiak. Etor, Bilbao, 1974.

1.2. Colaboraciones

"Aurre-itza" in MUNIATEGI, S.: Goiz-Aize, ed. del autor, Bilbao, 1936, p. 7-14.

"Artzain baten erijotzean, Etxeko alaba". Bizkaiko begiragarria. Bilbao, 1934, p. XXIV.

1.3. Colaboraciones en diarios

LAUAXETA (trad.): "Flay Away". Euzkadi, 15 de Agosto de 1928.

LAUAXETA: "Pro juventud". Euzkadi, 18 de Agosto de 1928.

LAUAXETA (trad.): "Gorantza. Verdaguer". Euzkadi, 7 de Setiembre de 1928.

LAUAXETA (trad.): "Idia". Euzkadi, 30 de Octubre de 1928.

LAUAXETA: "Lili gorri". Euzkadi, 10 de Diciembre de 1929.

LAUAXETA: "Neure larrosea". Euzkadi, 21 de Enero de 1930.

LAUAXETA (trad.): "Lorontzi Ausia". Euzkadi, 25 de Enero de 1930.

LAUAXETA (trad.): "Iru neskatillak". Euzkadi, 15 de Febrero de 1930 y Idatz & Mintz, nº 3/4 (s.f.), p. 18.

LAUAXETA (trad.): "Erdu. Theodore de Baville". Euzkadi, 20 de Febrero de 1930.

LAUAXETA: "Loreskin joten". Euzkadi, 11 de Marzo de 1930.

LAUAXETA (trad.): "Beatric'en agurra". Euzkadi, 27 de Marzo de 1930.

LAUAXETA: "Maitale kutuna". Euzkadi, 4 de Junio de 1930.

LAUAXETA (trad): "Ermann eta Dorotee. Kaliope I". Euzkadi, 29 de Agosto de 1930.

LAUAXETA (trad.): "Odol iturrija". Euzkadi, 12 de Octubre de 1930.

LAUAXETA (trad.): "Izaya". Euzkadi, 26 de Octubre de 1930.

LAUAXETA (trad.): "Gorapena". Euzkadi, 9 de Noviembre de 1930.

LAUAXETA (trad.): "Ikaslearen eriotza. Verdaguer". Euzkadi, 23 de Diciembre de 1930.

LAUAXETA: "Galduta nago". Euzkadi, 6 de Octubre de 1931.

LAUAXETA: "Idazliai". Euzkadi, 7 de Octubre de 1931.

LAUAXETA: "Emakumiak". Euzkadi, 27 de Octubre de 1931.

LAUAXETA: "Orixe'ri agurra". Euzkadi, 3 de Noviembre de 1931.

LAUAXETA: "Arrantzaleak". Euzkadi, 19 de Noviembre de 1931.

LAUAXETA: "Langilliak". Euzkadi, 3 de Diciembre de 1931.

LAUAXETA: "Uarra". Euzkadi, 4 de Diciembre de 1931.

LAUAXETA: "Eskerrak". Euzkadi, 11 de Diciembre de 1931.

LAUAXETA: "Itun berria". Euzkadi, 15 de diciembre de 1931.

LAUAXETA: "Langilliak". Euzkadi, 16 de Diciembre de 1931.

LAUAXETA: "Epaya. Atal bakarreko antzerkija". Euzkadi, 25 y 26 de Febrero de 1932.

LAUAXETA: "La escuela vasca". Euzkadi, 6 de Marzo de 1932.

LAUAXETA: "Goethe". Euzkadi, 20 y 22 de Marzo de 1932.

LAUAXETA: "Aberri Eguna". Euzkadi, 23 de Marzo de 1932.

LAUAXETA: "Literatura Vasca". Euzkadi, 15 de Abril de 1932.

LAUAXETA: "Mendirantz". Euzkadi, 26 de Abril de 1932.

LAUAXETA: "Una nueva obra de Orixe: Mistralen Mireio euskeraz". Euzkadi, 30 de Diciembre de 1930.

LAUAXETA: "Arrese Beitia". Euzkadi, 16 de Enero de 1931.

LAUAXETA: "Mingarria". Euzkadi, 6 de Marzo de 1931.

LAUAXETA: "Los solemnes actos en memoria de D.Evaristo Bustinza". Euzkadi, 17 de Marzo de 1931.

LAUAXETA: "Vasco". Euzkadi, 11 de Abril de 1931.

LAUAXETA: "Azalpenak". Euzkadi, 15 de Mayo de 1931.

LAUAXETA: "Asarre Aldija". Euzkadi, 29, 30, 31 de Mayo de 1931.

LAUAXETA: "Azalpenak". Euzkadi, 19 de Junio de 1931.

LAUAXETA: "El llanto del labrador". Euzkadi, 7 de Julio de 1931.

LAUAXETA: "Dispuestos a morir". Euzkadi, 14 de Julio de 1931.

LAUAXETA: "Irakasliaren illobijan". Euzkadi, 19 de Julio de 1931.

LAUAXETA: "Del obrero al oficinista". Euzkadi, 22 de Julio de 1931.

LAUAXETA: "Garatzak". Euzkadi, 28 de Julio de 1931.

LAUAXETA: "Berriketan". Euzkadi, 1 de Octubre de 1931.

LAUAXETA: "Aberri Eguna". Euzkadi, 21 de Mayo de 1932.

LAUAXETA. "Biotz Begietan". Euzkadi, 14 de Junio de 1932.

LAUAXETA: "Euskal Erri Yakintza". Euzkadi, 14 de Junio de 1932.

LAUAXETA: "Uarra". Euzkadi, 14 de Junio de 1932.

LAUAXETA: "Durango'ko jai ostian". Euzkadi, 6 de Julio de 1932.

URKIAGA et al.: "Carta abierta a Aitzol". El Día, 12 de Julio de 1932.

URKIAGA, E. et al...: "Los dialectos del euzkera". Euzkadi, 20 de Julio de 1932.

LAUAXETA: "Eusko Olerkiak". Euzkadi, 14 de Agosto de 1932.

LAUAXETA: "Eusko Olerkiak". Euzkadi, 17 de Setiembre de 1932.

LAUAXETA: "Nobel Sarija". Euzkadi, 16 de Noviembre de 1932.

LAUAXETA: "Auskea". Euzkadi, 13 de Enero de 1933.

LAUAXETA: "Orreri, orreri". Euzkadi, 16 de Febrero de 1933.

LAUAXETA: "Idaztirik onena". Euzkadi, 26 de Febrero de 1933.

LAUAXETA: "Lizardi'tar Xabier". Euzkadi, 14 de Marzo de 1933.

LAUAXETA: "Lizardi'tar Xabierri azken agurra". Euzkadi, 14 de Marzo de 1933.

LAUAXETA: "Una obra de Otxolua". Euzkadi, 18 de Marzo de 1933.

LAUAXETA: "Gazi gozoak". Euzkadi, 10 de Mayo de 1933.

LAUAXETA: "Izkiñuak". Euzkadi, 11 de Octubre, 18 de Octubre, 27 de Octubre, 2 de Noviembre, 15 de Noviembre, 2 de Diciembre y 7 de Diciembre de 1933.

LAUAXETA: "Zelayan". Euzkadi, 27 de Octubre de 1933.

LAUAXETA: "Próximo estreno de Libe". Euzkadi, 17 de Febrero de 1934.

LAUAXETA: "Itz Lauz". Euzkadi, 8 de Marzo de 1934.

LAUAXETA: "Uarra", Euzkadi, 13 de Abril de 1934.

LAUAXETA: "Udako autorkuntza". Euzkadi, 24 de Abril de 1934.

LAUAXETA: "Gure Olerkarijak". Euzkadi, 22 de Mayo de 1934.

LAUAXETA: "La poesía cristiana". Euzkadi, 26 de Mayo y 8 de Junio de 1934.

LAUAXETA: "Lo admirable de Vizcaya". Euzkadi, 2 de Junio de 1934.

URKIAGA, E. et alii: "El premio Etxepare". Euzkadi, 27 de Febrero de 1935.

X.X. (atribuible a Lauaxeta): "Elertija". Euzkadi, 5 de Mayo de 1935.

LAUAXETA: "El gestor y su poema". Euzkadi, 14 de Junio de 1935.

LAUAXETA: "Uarra". Euzkadi, 3 de Julio de 1935.

LAUAXETA: "La agonía del euzkera". Euzkadi, 24 de Agosto de 1935.

LAUAXETA: "Euskalerriaren Yakintza". Euzkadi, 25 de Agosto de 1935.

LAUAXETA: "Uarra". Euzkadi, 3 de Setiembre de 1935.

LAUAXETA: "En favor del libro euskérico". Euzkadi, 16 de Julio de 1936.

L.(AUAXETA): "Uarra". Euzkadi, 1 de Agosto de 1936.

1.4. Colaboraciones en revistas

LAUAXETA: "De Abando a Loyola". Bizkaitarra, nº 8, (1930), p. 7.

LAUAXETA: "Illuntzeko ixarra". Euzkerea, nº 16, (1930), p. 348.

LAUAXETA: "Federico Mistral". Euzkerea, nº 17, (1930), p. 365.

LAUAXETA: "Udabarriko abestija". Euzkerea, nº 21, (1930), p. 454.

LAUAXETA: "Palankari bati". Euzkerea, nº 3, (1931), p. 52.

LAUAXETA: "Igande goiz batez". Euzkerea, nº 5, (1931), p. 95.

LAUAXETA: "Por buen camino". Yagi-Yagi, nº 8, (1932), p. 4.

LAUAXETA: "Comentarios". Yagi-Yagi, nº 9, (1932), p. 6.

LAUAXETA: "Las paradojas". Yagi-Yagi, nº 13, (1932), p. 5.

URKIAGA: "Nuestro porpósito". Yagi-Yagi, nº 19, (1933), p. 5.

LAUAXETA: "A la muerte de Lizardi". Yagi-Yagi, 25 (1933), p.2.

LAUAXETA: "Contra los ramplones". Yagi-Yagi, nº 61, (1934), p. 2.

LAUAXETA: "Topa baten ostean". Yakintza, III, (1935), p. 415.

LAUAXETA: "La campa de Gustiz Ederra". Gudari, nº 6, (s.f. (1937)), s.p. (29-30).

LAUAXETA: "El fusil del abuelo". Gudari, nº 4, (s.f.(1937)) s.p. (22-23).

LAUAXETA: "Itxastar gaste bati". Los Luises, nº 3, (s.f. (1936)), p. 24.

URKIAGA, E.: "Andra Mari en los poetas euzkeldunes". Los Luises, nº 3, (s.f.(1936)),p. 10-12.

URKIAGA, E.: "Ad Jesum". Olerti, (1981), p. 61-2.

LAUAXETA: "Illuntzeko ixarra". Idatz & Mintz, nº 7, (s.f.), p.5-6.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ABARASKA: "Errikoi ta laburzale". Euzkadi, 15 de Febrero de 1933.

AITZOL, J. DE: "Ainzinako oituren piztutzea". El Día, 5 de Febrero de 1933.

AITZOL, J. DE: "Balance literario euskaldún de 1934". Euzkadi, 6 de Enero de 1935.

AITZOL, J. DE: "Brotes de renacimiento literario" in Eusko Olerkiak 1930. Euskalzaleak, San Sebastián, 1930.

AITZOL, J. DE: "Elerti-pizkunde kimatxoak". Eusko Olerkiak 1930. Euskalzaleak, San Sebastián, 1930, p. 4-25.

AITZOL, J. DE: "El heraldo de la poesía bizkaína. Poesía impresionista". El Día, 26 de Junio de 1936.

AITZOL, J. DE: "Itzaurrea" in URKIAGA, E.: Bide Barrijak. Verdes, Bilbao, 1931, p. IV-XV.

AITZOL, J. DE: "El poema Kalevala y la resurrección nacional de Finlandia". Euzkadi, 5 de Octubre de 1933.

AITZOL, J. DE: "La poesía popular y el alma de la raza". Euzkadi, 24 de Agosto de 1932.

AITZOL, J. DE: "La Poesía popular letona en el renacimiento nacional". Euzkadi, 25 de Junio de 1933.

AITZOL, J. DE: "El poeta del amor". Euzkadi, 3 de Febrero de 1932.

AITZOL, J. DE: "Poeta entre luchas y crisis, ¿perder el tiempo?". El Día, 16 de Junio de 1936.

AITZOL, J. DE: "Por la senda de la poesía erótica". Euzkadi, 6 de Febrero de 1932.

ALONSO, D.: Góngora y el Polifemo. T. 3º. Gredos, Madrid, 1980, 6ª ed., 1ª reimp.

ALBERTI, R.: Poesía 1934-1967. Aguilar, Madrid, 1972.

ALTUNA, P.: Versificación de Detxepare. Mensajero, Bilbao, 1979.

ANGUIOZAR, LIRAÑO DE: "Los mendigoxales ante el maestro". Euzkerea, nº 35, (1931), p.1.

APALATEGI, J.M.: "Introducción a la historia crítica de la producción oral popular vasca". Ethnica, Revista de Antropología, nº 17, (1981), sobre todo p. 35-47.

ARANA, L.: Esteban Urkiaga. "Lauaxeta". Inédito. Beca del Gobierno Vasco, Gasteiz, 1981.

ARANZADI, J.: Milenarismo vasco. Taurus, Madrid, 1981.

AREJITA, A.: "Ilargiak" in Idatz & Mintz, nº 5 (s.f.), p. 10.

ARETXABALETA, B.: "Ondartza poema". Euskeraren Iker Atalak, nº 1, (1982), p. 51-64.

ARISTIMUÑO, J. (AITZOL): "Eusko Olerti-kera berezia. (estetika)". Yakintza, II, (1934), p. 343-355.

AROSTEGI, L.: "Lauaxetaren poesi-gunetarantz" in URKIAGA ESTEPAN: Olerkiak. Etor, San Sebastián, 1974.

ARRESE, E.: "Lauaxetari". Euzkadi, 21 de Enero de 1932.

ARRIEN, G.: La generación del exilio. Génesis de las escuelas vascas y las colonias escolares. Onura, Bilbao, 1983.

ARTECHE, J.: Un vasco en la postguerra. La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1977.

ATXAGA, B.: "Lauaxetaren azken eskribuak". Anaitasuna, nº 341, (1977), p. 41.

AZKUE, R.M.: Cancionero Popular Vasco. 2 Vol. Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1968.

AZKUE, R.M.: Diccionario Vasco Español Francés. Euskaltzaindia, Bilbao, 1984.

AZUA, F.: Conocer Baudelaire y su obra. Dopesa, Barcelona, 1978.

B.: "Comentarios a un mítin". Euzkadi, 2 de Noviembre de 1931.

BACHELARD, G.: El agua y los sueños. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

BACHELARD, G.: El aire y los sueños. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

BALAKIAN, A.: El movimiento simbolista. Guadarrama, Barcelona, 1969.

BARJAU, E.: "Introducción" in NOVALIS. Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen. Ed. Nacional, Madrid, 1975.

BARRENSORO: "Bide Barrijak". Euzkadi, 19 de Enero de 1932.

BARRENSORO: "Por los nuevos caminos y también por los antiguos". Euzkadi, 27 de Febrero de 1932.

BARTHES, R.: "Introducción al análisis estructural de los relatos". Comunicaciones, nº 8, (1974, 3ª ed.), p. 9-43.

BASABURU: "El acento religioso en las poesías de Lauaxeta". El Día, 24 de Febrero de 1932.

BAUDELAIRE, CH.: Obra poética completa. Ed. 29. Barcelona, 1977.

BEGUIN, A.: El alma romántica y el sueño. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1978, 1ª reimp.

BILBAO, X.: "Arrats Beran" eta "Romancero Gitano". Idatz & Mintz, nº 6, (s.f.), p. 26-30.

BLANCH, A.: La poesía pura española. Gredos, Madrid, 1976.

BOBES NAVES, M.C.: Gramática de "Cantico". (Análisis Semiológico). Planeta, Barcelona, 1975.

BOUSOÑO, C.: Teoría de la expresión poética. 2 Vol. Gredos, Madrid, 1976.

BOWRA, C.M.: La imaginación romántica. Taurus, Madrid, 1972.

BREMOND, C.: "La lógica de los posibles narrativos" in Cocomunicaciones, nº 8, (1974, 3ª ed.), p. 87-109.

BURSAIN,X. DE: Emakume. La organización de la mujer en el Nacionalismo. Separata del Nº 2-3 de Revista de Estudios de Historia Social.

CANO BALLESTA, J.: La poesía española entre pureza y revolución 1930-1936. Gredos, Madrid, 1972.

CARDUCCI: Odas bárbaras. Rimas y Ritmo. Poesía Varia. Planeta, Barcelona, 1973.

CASSOU, J.: "Le poète" in VARIOS: Maeterlinck. La renaissance du livre. (s.l.), 1962.

CATALAN, D.: "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo Romancero". El Romancero hoy. Poética. Gredos, Madrid, 1979, p. 231-250.

CATALAN, D.: "Los modos de producción y reproducción del texto literario y noción de apertura" Homenaje a Julio Caro Baroja. CSIC, Madrid, 1978, p. 245-70.

CHARLES, M.: "La lecture antique". Poétique, 34, (1978), p. 129-151.

CHARLES, M.: Rhétorique de la lecture. Seuil, París, 1977.

CHENIER, A.M.: Oeuvres Complétes. Gallimard, París, 1958.

CHEVALIER, J., CHEERBRANT, A.: Dictionaire des symboles. Laffont, Jupiter, París, 1982, 2ª ed.

COHEN, J.: Estructura del Lenguaje Poético. Gredos, Madrid, 1977.

COHEN, J.: Poesía de nuestro tiempo. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

CORCUERA: Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco, 1876-1904. Siglo XXI, Madrid, 1979.

DEBAX, M.: "El chiflo mágico". III Congreso sobre Romancero. Universidad Central de Madrid, 1982. En prensa.

DETIENNE, M.: Los jardines de Adonis. Akal, Barcelona, 1983.

DETIENNE, M.: Los maestros de verdad en la Grecia arcaica. Taurus, Madrid, 1981.

DIEZ DEL CORRAL, L.: La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Gredos, Madrid, 1974.

DURAN, A.: Romancero General o Colección de Romances castellanos. 2 Vol. BAE. Rivadeneyra, Madrid, 1849 y 1861.

DURAND, G.: Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Taurus, Madrid, 1981.

EGILEOR: "Actos". Euzkadi, 2 de Julio de 1932.

EICH, C.: Federico García Lorca, poeta de la intensidad. Gredos, Madrid, 1970, 2ª ed., 1ª reimp.

ELIADE, M.: Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Cristiandad, Madrid, 1978.

ELIADE, M.: Iniciaciones místicas. Taurus, Madrid, 1975.

ELIADE, M.: El mito del eterno retorno. Alianza, Madrid,

1982, 4ª ed.

ELIADE, M.: Mito y realidad. Guadarrama,Barcelona, 1981, 4ª ed.

ELORZA, A.: Ideología del Nacionalismo Vasco. Haranburu Altuna, San Sebastián, 1978.

ERKIAGA, E.: "Lauaxeta-z barriren barri". Idatz & Mintz, nº 7, (s.f., 1984), p. 30-1.

E(RLETXUBE): "Arrats Beran". Euzkadi, 23 de Febrero de 1936.

ESTEFANIA, J.M.: "Bide Barrijak". Razón y Fé, 99. (1932), p. 267-9.

FERRERES, R.: Verlaine y los modernistas españoles. Gredos, Madrid, 1975.

FRIEDRICH, H.: Estructura de la lírica moderna. Seix y Barral, Barcelona.

FUSI, J.P.: El problema vasco en la II República. Turner, Madrid, 1979.

GARATE, G.: "Lauaxeta, euskal poesia berriaren eragile eta sortzaile". Deia - Domingo, 31 de Mayo de 1981.

GARCIA GUAL, C.: Mitos, héroes y viajes. Taurus, Madrid, 1983, 1ª reimp.

GARCIA LORCA, F.: Obras completas. Aguilar, Madrid, 1972, 17ª ed.

GARCIA LORCA, F.: Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano.

Cátedra, Madrid, 1981.

GARMENDIA, P.: "Arrats Beran". Gure Herria, nº 15, (1936), p. 286-7.

GREIMAS, A.J.-COURTES, J.: Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje. Gredos, Madrid, 1982.

Cfr. GREIMAS, A.J.: Semántica Estructural. Gredos, Madrid, 1976, 1ª ed., 2ª reimp.

GROUPE, M.: Rhétorique Générale. Larousse, París, 1970.

GRUPO DE ENTREVERNES: Análisis semiótico de los textos. Cristiandad, Madrid, 1982.

GUIETTE, R.: "Les Chansons" in VARIOS: Maeterlinck. La Renaissance du livre (s.l.), 1962.

GULLON, R.: Direcciones del Modernismo. Gredos, Madrid, 1971, 2ª ed.

GULLON, R.: "Simbolismo y Modernismo" in El Simbolismo. Taurus, Madrid, 1981, p. 23.

GURBINDO: "Los males del idioma". El Día, 10 de Enero de 1935.

HEIDEGGER, M.: Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin. Ariel, Barcelona, 1983.

HEINE: Olerkiak. Arregitar Yosebak Euzkeralduak. Ed. del autor, Bilbao, 1927.

HEINE: Poemas. Lumen, Barcelona, 1981.

HEINE: Werke. Kiepenheuer & Witsch, Köln, Berlín, 1962.

HESS, R.: El drama religioso románico como comedia religiosa y profana. Gredos, Madrid, 1976.

HIGHET, G.: La tradición clásica. 2 Vol. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

HINTERHÄUSER, H.: Fin de Siglo, Figuras y Mitos. Taurus, Madrid, 1980.

HÖLDERLIN: Poesía completa. 2 Vol. Ed. 29. Madrid, 1979, 3ª ed.

IBARZABAL, E.: Koldo Mitxelena. Erein, Donostia, 1977.

IBIÑAGABEITIA, A.: "Lauaxeta" in Eman, recogido en: OLAZAR, L.M.: Ega titulurako ariketak. Bilbao, 1983.

ITXOSUÀ: "Lauaxeta en Bermeo". Euzkadi, 18 de Noviembre de 1932.

JAEGGER, J.: Paideia. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 6ª ed.

JANKELEVITCH, W.: La ironía. Taurus, Madrid, 1982.

JAUREGI, L.: "Rumbos nuevos" Euzkadi, 7 de Enero de 1932.

JAUTARKOL: "Verdaguer'en olerkiak euzkeraz". Euzkadi, 13 de Abril de 1934.

JAUTARKOL: "Zubimendi ta Lauaxeta". Euzkadi, 3 de Setiembre de 1935.

JUARISTI, J.: "Bold Alan The Balad". Revista de Dialecto-

logía y Tradiciones Populares, T.35, (1979-80), p.232-3.

JUARISTI, J.: La literatura folklórica. Departamento de Literatura. Universidad del País Vasco. Inédito.

KATU BAT: "La conferencia de don Esteban Urkiaga en el Batzoki de Zornotza". Euzkadi, 6 de Agosto de 1931.

KEATS, J.: Poesía completa. 2 Vol. Ed. 29. Madrid, 1978.

KORTAZAR, J.: "Artzain baten erijotzean" in Euskeraren Iker Atalak, nº 2, (1983), p. 21-49.

KORTAZAR, J.: "Euskal lirika gortesauari buruzko oharrak". Jakin, nº 16, (1980), p. 76-90.

KORTAZAR, J.: "Gerra aurreko giro literarioa". Jakin, nº 29, (1983), p. 6-15.

KORTAZAR, J. y ETXEZARRAGA, J.: "Langille eraildu bati". Pott Tropikala, (1981), p. 13-5.

KORTAZAR, J. y ETXEZARRAGA, J.: "Lauaxeta eta ALEA". Pott Tropikala, (1980), p. 8-9.

KORTAZAR, J.: "Lauaxeta: Garbizaletasunetik Sinbolismora". Anaitasuna, nº 418, (1982), p. 22-23.

KORTAZAR, J.: "Lauaxeta gogoan". Idatz & Mintz, nº 2 (s.f), p. 25-26.

KORTAZAR, J.: "Lauaxetaren iturriak dirala eta ohar pare bat". Idatz & Mintz, nº 5 (s.f.), p. 32-33.

KORTAZAR, J.: "Lauxetaren prosa" in LAUAXETA: Azalpenak, Labayru, Bilbao, 1982, p. 9-34.

KORTAZAR, J.: "Lauaxetaren "Zelayan" poema". Euskeraren Iker Atalak, nº 2, (1983), p. 7-19.

KORTAZAR, LETE, LEKUONA, LERTXUNDI: "Lizardiren izpiritua bizirik". Argia, nº 968, (1983), p. 30-32.

KORTAZAR, J.: "Lizardiren Ondar Gorri azterketa formal eta sinbolikoaren saioak". Euskeraren Iker Atalak, nº 2, (1983) p. 51-64.

KORTAZAR, J.: "El marinero cantor en la balada vasca". III Congreso sobre Romancero. Universidad Central, Madrid, 1982, en prensa.

KORTAZAR, J.: "Prantzie Kortekoa" in Euskeraren Iker Atalak, nº 1, (1982), p. 100-130.

LAKARRA et al...: Euskal Baladak. 2 Vol. Hordago, Donostia, 1983.

LARRAÑAGA, P.: Contribución a la historia obrera de Euskalerria. 2 Vol. Auñamendi, San Sebastián, 1976, 1977.

LARRAÑAGA, P.: Emakume Abertzale Batza. La mujer en el Nacionalismo Vasco. 3 Vol. Auñamendi, San Sebastián, 1978.

LARREKO: "Bide berriaz itz bat oraiñik". Euzkadi, 10 de Marzo de 1932.

LARRONDE, J.C.: El Nacionalismo vasco, su origen y su ideología en la obra de Sabino Arana-Goiri. Txertoa, San Sebastián, 1977.

LASAGABASTER, J.M.: La novela de Ignacio Aldecoa. SGEL. Madrid, 1978.

LEGUERN, M.: La metáfora y la metonimia. Cátedra, Madrid, 1980, 3ª ed.

LEKUONA, J.M.: Ahozko euskal literatura. Erein, Donostia, 1982.

LEKUONA, J.M.: "Lizardiren eskema metrikoak eta Puntuak". Jakin, nº 29, 1983.

LEKUONA, M.: Literatura Oral Vasca. Auñamendi, Donostia, 1960, 2ª ed.

LEOPARDI: Obra Completa. Ed. 29, Madrid, 1968.

LERTXUNDI, A.: "Lizardiren bide modernoak". Jakin, nº 29, (1983), p. 89-102.

LEVIN, S.: Estructuras lingüísticas en la poesía. Cátedra, Madrid, 1974.

LITVAK, L.: Erotismo fin de siglo. Bosch Ed., Barcelona, 1979.

LIZARDI, X.: "Bide Berriak? Bide Guziak". Euzkadi, 9 de Febrero de 1932.

LIZARDI, X.: "Gure bidekomugarriak". El Día, 12 de Febrero de 1933.

LIZARDI, X.: "Rumbos nuevos". Euzkadi, 17 de Diciembre de 1931.

LIZARDI, X.: "Rumbos Nuevos". Euzkadi, 30 de Diciembre de 1931.

M.(OURLANE MICHELENA): "Poesía. Urkiaga'tar Esteban ("Lauaxeta") Arrats Beran. Verdes Etxean, Bilbao, 1935". El Sol, 27 de Julio de 1935.

MACHADO, M.: Alma, Apolo. Alcalá, Madrid, 1967.

MACHADO, M.: Antología. Espasa Calpe, Madrid, 1959, 6ª ed.

MAETERLINCK, M.: "Baldia". Euzkadi, del 15 al 23 de Diciembre de 1932.

MARAGALL, J.: Pirinenques. L'avenç, Barcelona, 1895.

MARAGALL, J.: Poemes. L'avenç, Barcelona, 1895.

MARAGALL, J.: Visions. Cants. L'avenç, Barcelona 1900.

MICHELENA, L.: Historia de la Literatura Vasca. Minotauro, Madrid, 1960.

MICHELENA, L.: "Miscelánea Filológica Vasca IV". Fontes Linguae Vasconum, nº 33, (1979), p. 377-406.

MOGEL: "Liburu barri bat: Arrats Beran". Ekin, nº 162, (1935),

MUXIKA, L.M.: Lizardiren lirika bideak. H. Altuna, Donostia, 1983.

NOVALIS: Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen. Ed.Nacional, Madrid, 1975.

OGOÑOPE: "Elantxobe". Euzkadi, 11 de Diciembre de 1931.

ONAINDIA, S.: Eskutitzak. Bilbao, 1974.

ONAINDIA, S.: "Esteban Urkiaga, "Lauaxeta". Gaiak, nº 4, (1977), p. 617-634.

ONAINDIA, S.: Euskal Literatura. T.IV. Bilbao, 1976.

ONAINDIA, S.: Jolasketa. Ed. del autor, Zornotza, 1965.

ONAINDIA, S.: "Urkiaga'tar Estepan'en bizi-urratsak" in URKIAGA, E.: Olerkiak. Etor, Bilbao, 1974, p. 15-18.

OTAEGI, L.: "Aitzolen proiektu kulturalaz". Jakin, nº 29, (1983), p. 18-27.

ORIXE: "Bei itsua". Euzkadi, 4 de Diciembre de 1931.

ORIXE: "Bide Barrijak". Euzkadi, 19 de Noviembre de 1931.

ORIXE: "Bide Barrijak". Euzkadi, 29 de Noviembre de 1931.

ORIXE: "Bide Barrijak". Euzkadi, 8 de Diciembre de 1931.

ORIXE: "Eusko olerkiak: tartean". El Día, 22 de Setiembre de 1932.

ORIXE: "Maitale kutuna". Euzkadi, 6 de Setiembre de 1932.

ORTEGA Y GASSET: Obras completas. Revista de Occidente, Madrid, 1983.

PAYNE, S.G.: El nacionalismo vasco. Dopesa, Barcelona, 1974.

PAZ, O.: Los hijos del limo. Seix y Barral, Barcelona, 1981, 3ª ed.

RAYMOND, M.: De Baudelaire al surrealismo. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983, 1ª reimp.

RIMBAUD: Obras completas. Ed.29. Barcelona, 1980, 10ª ed.

ROUGEMONT, D.: El amor y occidente. Kairós, Madrid, 1981, 2ª ed.

SALAZAR, E., VALENCIANO, A.: "El Romancero aún vive. Trabajo de Campo de la CSMP. "Encuesta Norte -77". El Romancero hoy: Nuevas Fronteras. Gredos, Madrid, 1979, p. 361-422.

SAN SEBASTIAN, K.: "Lauaxeta". Euzkadi, nº 153, (1984), p. 20.

SARASOLA, I.: "Hitzaurea" in ARESTI, G.: Obra Guztiak. Poemak I. Kriselu, Donostia, 1976.

SCHRADER, L.: Sensación y sinestesia. Gredos, Madrid, 1975.

SOBEJANO, G.: El epíteto en la lírica española. Gredos, Madrid, 1956.

SOLOZABAL, J.J.: El Primer Nacionalismo Vasco. Túcar, Madrid, 1975.

SOTA, M.: "Los "maketos" al servicio de Euzkadi". Yagi-Yagi, nº 22, 25 de Febrero de 1933.

SOURTHWORTH, H.R.: La destrucción de Gernika. Ruedo Ibérico. París, s.a.

SULLY PRUDHOMME: Obras Escogidas. Aguilar, Madrid, 1959.

TODOROV, Tz.: Gramática del Decamerón. Taller de Ediciones, J.B., Madrid, 1973.

TOVAR, A.; OTTE, E.; MICHELENA, L.: "Nuevo y más extenso texto arcaico vasco: De una carta del primer Obispo de México, Fray Juan de Zumárraga". Euskera, nº 26, (1981-1), p. 5-14.

TRIAS, E.: El pensament de Joan Maragall. Ed. 62. Barcelona, 1982.

TX(IRO): "Don Esteban Urkiaga, Lauaxeta, en Tolosa". Euzkadi, 25 de Enero de 1933.

VALERY, P.: El cementerio marino. Alianza, Madrid, 1970.

VALERY, P.: Oeuvres. Gallimard, París, 1957.

VARI: Carducci y España. Gredos, Madrid, 1963.

VARIOS: Eusko Olerkiak 1930. Euskaltzaleak, San Sebastián, 1930.

VARIOS: Maeterlinck. La renaissance du livre, (s.l.), 1962.

VARIOS: "Prantzie kortekoa" in Idatz & Mintz, nº 2, (s.f.), p. 29-32.

VELEZ DE MENDIZABAL, J.M.: Ioikin Zaitegi. Ed. del autor, Arrasate, 1981.

VERLAINE, P.: Poesía completa. 2 Vol. Ed. 29. Madrid, 1979, 3ª ed.

VERLAINE, P.: Los poetas malditos. Icaria, Barcelona, 1980.

VERNANT, J.P.: Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua. Ariel, Barcelona, 1983.

VERNANT, J.P.: Mito y Sociedad en la Grecia Antigua. Siglo XXI, Madrid, 1974.

VIDAL NAQUET, P.: Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro. Península, Barcelona, 1983.

VIERNE, S.: Jûles Verne et le roman initiatique. Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1972.

VIERNE, S.: Rite, Roman, Initiation. Presses Universitaires Grenoble, Grenoble, 1973.

WILSON, E.: El castillo de Axel. Cupsa, Madrid, 1969.

WOLF, F.J. y HOFFMAN, C.: Primavera y Flor de Romances en MENENDEZ PELAYO: Antología de Poetas Líricos Castellanos. T. 8. Hernando, Madrid, 1899.

X.X.: "Abendaren Gogua" (Sumario). Euzkadi, 5 de Marzo de 1931.

X.X.: "El acto del domingo en Elorrio". Euzkadi, 25 de Mayo de 1931.

X.X.: "Actos". Euzkadi, 19 de Febrero de 1933.

X.X.: "Actos". Euzkadi, 9 de Julio de 1933.

X.X.: "Arrats Beran". Euzkerea, nº 9, (1935), p. 592.

X.X.: "Banquete homenaje a "Lauaxeta" ". Euzkadi, 240735.

X.X.: "Carnet político". Euzkadi, 29 de Setiembre de 1931.

X.X.: "Ciclo de conferencias en euzkera".(Sumario), Euzkadi, 4 de Marzo de 1932.

X.X.: "Clases para el próximo curso". Euzkadi, 171035.

X.X.: "La conferencia de Don Esteban de Urkiaga. Euzkadi, 6 de Marzo de 1931.

X.X.: "Conferencia de Don Esteban Urkiaga". Euzkadi, 21 de Febrero de 1932.

X.X.: "La conferencia de Don Esteban de Urkiaga". Euzkadi, 6 de Marzo de 1932.

X.X.: "Una conferencia de don José de Ariztimuño sobre el euzkera". Euzkadi, 7 de Abril de 1935.

X.X.: "De Juventud Vasca de Bilbao. Inauguración de las clases de euzkera". Euzkadi, 17 de Octubre de 1933.

X.X.: "Un diccionario de bolsillo castellano-euzkera". Euzkadi, 051033.

X.X.: "Esteban de Urkiaga, "Lauaxeta", en Gernika". Euzkadi, 17 de Noviembre de 1931.

X.X.: "Euzkel Idazle Batzarra". 4 de Octubre de 1933.

X.X.: "Grandes mítines en Donostia y Gernika. El acto de Gernika". Euzkadi, 26 de Noviembre de 1935.

X.X.: "Idazti barrijak.Bide Barrijak". Euzkerea, 36, (1931), p.783.

X.X.: "Inauguración de Emakume Abertzale Batza de Luno". Euzkadi, 4 de octubre de 1933.

X.X.: "Interesante conferencia de "Lauaxeta" en Juventud Vasca". Euzkadi, 26 de Octubre de 1935.

X.X.: "Juventud Vasca de Bilbao". (Sumario). Euzkadi, 25 de Octubre de 1935.

X.X.: "Lizardiren oroimenez". Euzkadi, 28 de Marzo de 1933.

X.X.: "El nacionalismo en Gipuzkoa". Euzkadi, 20 de Octubre de 1933.

X.X.: "Oñate. Próxima conferencia". Euzkadi, 11 de Octubre de 1931.

X.X.: "Plazido Mujika". Oh Euzkadi, 12. alea, (1981), s.p.

X.X.: "Sarrera". Yakintza, nº 1, (1933), p. 8.

X.X.: "Vuelve a leer". Yagi-Yagi, nº 62, 27 de Enero de 1934.

X.X.: "La I Exposición del libro vasco". Euzkadi, 2 de Agosto de 1935.

ZAITEGI, J.: "Aitzolen Gizaldia". Euzko Gogoa. I (1950), p. 5-7.

ZAITEGI, J.: "Urkiaga ta biok" in URKIAGA, E.: Olerkiak. Etor, Bilbao, 1974, p. 5-9.

ZARATE, M.: Bizkaiko euskal idazleak. Seminario Ikastetxea,

ZARATE, M.: Euskal Literatura. Leopoldo Zugaza, Durango, 1977.

ZARATE, M.: Euskal Literatura II. Leopoldo Zugaza, Durango, 1978.

ZUBIKARAI, A.: Makillen Egunak. Ed. del autor, Gernika,1983.

ZUBIMENDI: "Arrats beran". Euzkadi, 31 de Agosto de 1935.

ANEXO I

DOS POEMAS INEDITOS DE LAUAXETA

- "Mairako Deia", original mecanografiado por el autor y corregido de su mano. Gentileza de Don Sabin Muniategui.
- Soneto "El hombre bien Barbado..." Copia de un poema de cárcel. Gentileza de Doña Felisa Urkiaga.

Mairako deia

Nire mai garbi au maspaŕ-pean yagok
txiro baño edeŕ,neuŕiz gauz danetan.
Aŕats baten gentza edariak yaukok:
aize-mihia yabilk matsoŕi-puntetan.

¡Atoŕ neure maira egunaren biīa
zorion lorak,ba,etxaukek arorik!
Gauŕ gurea yoguk laketen guŕpiīa
ta iru Edeŕkunak yatozak alairik.

Jateak on begik,edanak ez gaīzik,
ta eure baŕenan eztiz begok poza.
Uŕezko txoi baten,doai xamuŕenik,
aizkidetasunak bekaŕ mintzo boxa.

Borgoña´ko matsak ezdozak gurean,
baña ¿aukaritz´ko mastien nigaŕa
Orati´k ledakek bertso ozeneneen.
¡Odol egin zuan Eguzki´ren gaŕa!

Emaitzon umoan goiz-intza yatoŕak
eta euron urak ez yaukok bardiñik.
¡Ĕrle-madari ta txakala-sagaŕak,
zelai berdeetako usaiez betorik!

Maian jaŕi adi,baña eure lagun
malko edo itunik ez egik ekaŕi.
Oraingoa soīik atzemon yagigun
ardo au gai-yaluk ezpanen pozkaŕi.

Edontzi mee bana eskuan jasota
edango yuaguk aŕats onen isla.
Eta oianako otz bustia artuta
etoŕiko yakuk goietako itzala.

Inok jauŕi begik uri urduria
edo uin latzetan yabilkan batela.
¡Guretzat,lats baten altzaots eztia,
eta lora-pean yagokan kupela!

Bizitzaren guna txastatzen yokunak
ez yok artu bear jakitunen itzik.
¡Jakintza onena ardo moeak yaukak!
bere kolkoan,ba, ez yabilk zaaoŕik.

¡Geroa ezetsi,une edeŕ ta argiak
saŕi balio yok betiraunak aña!
Gauŕ ezer ez dozak biarko liliak:
ontzat ar egik-be,neure mai apaña!

Para Urbiaga

«El hombre bien barbado y bien arreglado»
Esta barba cubrió con su mañana
mi rostro de perfil en calma plena
más el mar con borrascas que me llena
en negras olas mis recuerdos baña.
Un punto fijo su mirada daña
Sin poder enebrar jamás su pena
La clara frente de amplitud serena
Con gesto duro del pensar se empaña
Así quedó trazada mi figura
en el hastío de prisión oscura
mientras su fin con fé viril aguarda
No te extrañes del hombre bien barbado
pasa pues en su pecho al sol cerrado
la miel en flor para el amigo guarda

S. de Urquiaga

Amigo Carlos: el demonio cuando no tiene ....

ANEXO II

RELACION DE ARTICULOS PUBLICADOS POR LAUAXETA EN DIVERSOS MEDIOS

ANEXO II

RELACION DE LOS ARTICULOS PUBLICADOS EN DIVERSOS MEDIOS

En la Bibliografía del autor recogíamos los diversos artículos del autor, que se citaban específicamente en nuestro trabajo, dejando a un lado la relación, que pretendemos completa -pero no total-, de los artículos consultados. En el comienzo de la investigación, el primer trabajo llevado a cabo consistió en la relación de los artículos que Lauaxeta había publicado en el diario Euzkadi. Poco a poco fuimos encontrando artículos dispersos en variadas publicaciones de la época. Este anexo tiene por función reflejar la ficha de tales artículos.

Toda referencia al material consultado en nuestro trabajo se recoge en este anexo. Su objetivo es informativo. Por ello nos permitimos utilizar un sistema de ficha que sea cómodo por su uso. Sólo se han tenido en cuenta los trabajos publicados en vida del autor, y no re-ediciones de su obra, de la que existe referencia en la Bibliografía.

En algunos casos no nos ha sido posible aportar todos los datos, por utilizar un ejemplar defectuoso. Debemos remarcar también el distinto sistema de cita utilizado según si la revista era de información o cultural. En éstas últimas hemos prescindido del número, citando además del año el mes de su publicación.

Alguna vez, sobre todo en el diario Euzkadi, se producen errores en la numeración. Estos errores son lógicamente imputables al periódico. Se denotan mediante el símbolo (sic).

La cita del artículo se realiza en ortografía modernizada, en el caso de consonantes dobles y guiones entre palabras o morfemas.

El autor aparece consignado de dos formas:

- Nombre completo (apellido o seudónimo) o inicial, cuando así firma el autor.

- "s/f", en el caso en que el artículo aparezca sin firma, pero resulta atribuible a Lauaxeta.

La atribución a Lauaxeta es segura en el caso de que el artículo aparezca firmado con el seúdonimo o la inicial. La atribución de los artículos sin firma es también segura cuando se trate de artículos incluidos en secciones, puesto que el periódico Euzkadi ofrece información paralela de los mismos. La atribución es menos segura al tratarse de artículos sin firma y con título. Se ha establecido el autor a razón de la lengua utilizada y de los temas empleados, así y todo quizás algunos de estos artículos pudieran no ser de Lauaxeta. De todas formas la lista recoge todos los artículos que aún sin firma, pudieran razonablemente, atribuirse al autor que estudiamos.

Dos notas más para terminar. En caso de que un artículo aparezca sin denotación de fecha deberá entenderse que corresponde a la que lleva el artículo inmediatamente anterior. En la serie "Eztakizu" se ha restituido la ortografía de la persona verbal deshaciendo la original ortografía palatal.

2.1. COLABORACIONES EN EUZKADI.

2.1.1. 1928

Lauaxeta: "Flay Away (Tennyson)", 150828
Lauaxeta: "Pro juventud", 170828
Lauaxeta: "Txorian ıana", 250828
Lauaxeta: "Extase (Victor Hugo)", 260828
Lauaxeta: "Ama gaxua!", 050928
Lauaxeta: "Gorantza! (Verdaguer)", 070928
Lauaxeta: "Biotzaren negarra", 180928
Lauaxeta: "Izar ituna", 061028
Lauaxeta: "Gaueko ırrintzia", 071028
Lauaxeta: "Idia (Carducci)", 301028

2.1.2. 1929

Lauaxeta: "Neguko gaka (sic)", 020129
Lauaxeta: "Otoi ta ekin", 070229
Lauaxeta: "Illuntzeko ızarra", 190329
Lauaxeta: "Asketsi", 280329
Lauaxeta: "Ez digarru", 060429
Lauaxeta: "Badakit", 210429
Lauaxeta: "Iturrı negarra", 100529
Lauaxeta: "Mayatzeko ıarrosak", 190529
Lauaxeta: "Loretan", 090729
Lauaxeta: "Biotz ganian", 030929
Lauaxeta: "Errukarri zara", 040929
Lauaxeta: "Divagaciones. Biozkadak", 081129
Lauaxeta: "Divagaciones. Biozkadak", 161129
Lauaxeta: "Otoi mundua", 221129
Lauaxeta: "Bizitza biotzak", 241129
Lauaxeta: "Mıreni otoıtza", 081229
Lauaxeta: "Lili gorri...", 101229

3. 1930

Lauaxeta: "Amets kutuna. Paul Verlaine", 150130
Lauaxeta: "Neure larrosea", 210130
Lauaxeta: "Lorontzi Ausia. Sully Prudhomme", 280130
Lauaxeta: "Green. Paul Verlaine", 140230
Lauaxeta: "Iru neskatillak. Maurice Maeterlinck", 150230
Lauaxeta: "Pizkundia", 160230
Lauaxeta: "Erdu. T. de Banville", 200230
Lauaxeta: "Artzai ona", 260230
Lauaxeta: "Mingarri. Frances Jammes", 060330
Lauaxeta: "Loreskin joten", 110330
Lauaxeta: "Leuntasuna. Paul Verlaine", 140330
Lauaxeta: "Iturri legortua", 180330
Lauaxeta: "Euria dagi. Paul Verlaine", 250330.
Lauaxeta: "Beatricen agurra. Dante Alighieri", 270330
Lauaxeta: "Loretan lore", 080430
Lauaxeta: "Maitale kutuna", 040630
Lauaxeta: "H.C. Anderson. Ipuñik berezienak",
Lauaxeta: "Larrosondoa ta karakola", 210630
Lauaxeta: "Adats izarra. Andersen ipuiñak", 100730
Lauaxeta: "Ezetarako gauz eza. Andersen ipuiñak", 060830
Lauaxeta: "Ezetarako gauz eza. Andersen ipuiñak II", 070830
Lauaxeta: "Erman eta Doretee. Goethe. Kaliope I", 290830
Lauaxeta: "Odol iturrija. Baudelaire", 121030
Lauaxeta: "La ley del 25 de Octubre de 1839", 251030
Lauaxeta: "Izaya. Charles Baudelaire", 261030
Lauaxeta: "Gorapena", 031130
L.:"Anecdotas del maestro", 251130
Lauaxeta: "Padura", 301130
Lauaxeta: "Lortu eziña", 141230
Lauaxeta: "Ikaslearen eriotza. Verdaguer", 231230
Lauaxeta: "Neskutza ta aingeruak. Jules Lemaitre", 251230
Lauaxeta: "Gabon kantak", 261230
Lauaxeta: "Mistralen Mireio euskeraz", 301230

4. 1931. ler. Trimestre

Lauaxeta: "Arrese y Beitia", 160131
Lauaxeta: "Goizparkijak. Paul Verlaine", 040331.
Lauaxeta: "Los solemnes actos en memoria de D. Evaristo Bustinza", 170331.
Lauaxeta: "Azalpenak", 210331.
Lauaxeta: "Los misterios de la cruz", 020431.
Lauaxeta: "Azalpenak", 020431
Lauaxeta: "Azalpenak", 030431
Lauaxeta: "Ha resucitado", 050431
Lauaxeta: "Azalpenak", 050431
L.: "Vasco", 110431
Lauaxeta: "Azalpenak", 120431

5. 1931. 2. Trimestre

s/f: "Une goxua", 180431
Lauaxeta: "Azalpenak", 220431
Lauaxeta: "Gabeko basotxoria", 230431
Lauaxeta: "Azalpenak", 240431
Lauaxeta: "Azalpenak", 250431
Lauaxeta: "Azalpenak", 260431
Lauaxeta: "Por el bilingüismo en Euzkadi. Los comisionados vascos en Madrid", 300431
Lauaxeta: "Azalpenak", 010531
Lauaxeta: "Azalpenak", 050531
Lauaxeta: "Azalpenak", 060531
Lauaxeta: "Azalpenak", 080531
Lauaxeta: "Azalpenak", 090531
Lauaxeta: "Azalpenak", 100531
Lauaxeta: "Azalpenak", 120531
Lauaxeta: "Azalpenak", 130531
s/f: "Azalpenak", 140531
Lauaxeta: "Azalpenak", 150531
Lauaxeta: "Azalpenak", 160531
Lauaxeta: "Azalpenak", 170531

Lauaxeta: "Azalpenak", 190531
Lauaxeta: "Azalpenak", 200531
Lauaxeta: "Azalpenak", 210531
Lauaxeta: "Azalpenak", 220531
Lauaxeta: "Los maestros vascos", 230531
Lauaxeta: "Azalpenak", 230531
Lauaxeta: "Azalpenak", 240531
Lauaxeta: "Azalpenak", 260531
Lauaxeta: "Azalpenak", 270531
Lauaxeta: "Azalpenak", 280531
Lauaxeta: "Azalpenak", 290531
Lauaxeta: "Azalpenak", 300531
Lauaxeta: "Azalpenak", 310531
Lauaxeta: "Asarre aldija I", 290531
Lauaxeta: "Asarre aldija II", 300531
Lauaxeta: "Asarre aldija III", 310531
Lauaxeta: "Azalpenak", 020631
Lauaxeta: "Azalpenak", 030631
Lauaxeta: "El amor de los amores", 040631
Lauaxeta: "Azalpenak", 040631
Lauaxeta: "Azalpenak", 050631
Lauaxeta: "Azalpenak", 060631
Lauaxeta: "Azalpenak", 070631
Lauaxeta: "Azalpenak", 090631
Lauaxeta: "Azalpenak", 100631
Lauaxeta: "Azalpenak", 110631
Lauaxeta: "Azalpenak", 120631
Lauaxeta: "Azalpenak", 130631
Lauaxeta: "Azalpenak", 140631
Lauaxeta: "Azalpenak", 170631
Lauaxeta: "Azalpenak", 180631
Lauaxeta: "Azalpenak", 190631
Lauaxeta: "Azalpenak", 200631
Lauaxeta: "Azalpenak", 230631
s/f: "Azalpenak", 250631

6. 1931. 3er. Trimestre

Lauaxeta: "Azalpenak", 020731
Lauaxeta: "Azalpenak", 030731
Lauaxeta: "Azalpenak", 040731
Lauaxeta: "Azalpenak", 050731
Lauaxeta: "Azalpenak", 070731
Lauaxeta: "Azalpenak", 080731
Lauaxeta: "El llanto del labrador", 090731
Lauaxeta: "Azalpenak", 090731
Lauaxeta: "Azalpenak", 100731
Lauaxeta: "Azalpenak", 110731
Lauaxeta: "Agur Jaunak, agur terdi", 120731
s/f: "Agur Jaunak, agur t'erdi", 120731
Lauaxeta: "Azalpenak", 140731
Lauaxeta: "Dispuestos a morir", 140731
Lauaxeta: "Unamunoren otsak", 150731
Lauaxeta: "Itzaldi onuztuba", 160731
Lauaxeta: "Barnera jo dagigun", 170731
Lauaxeta: "Ardaua dantzari", 180731
Lauaxeta: "Irakasliaren illobian", 190731
Lauaxeta: "Euzko gudariak", 210731
Lauaxeta: "Los problemas sociales. Del obrero al oficinista", 220731.
Lauaxeta: "Lur langillak", 220731
Lauaxeta: "Astua arrantzaka", 230731
Lauaxeta: "Ziñegori bijak", 250731
Lauaxeta: "Barriketan", 260731
Lauaxeta: "Garatzak", 280731
Lauaxeta: "Gazteen lana", 290731
Lauaxeta: "Alatzak", 300731
Lauaxeta: "Iñaki Deuna", 310731
Lauaxeta: "Emakume abertzaliak", 040831
Lauaxeta: "Gaizkiñak", 050831
Lauaxeta: "Agintarijak", 060831
Lauaxeta: "Barre dagigun", 070831

Lauaxeta: "Osakija", 080831
Lauaxeta: "Euzko ikasliak", 090831
Lauaxeta: "Ziñaldarija", 110831
Lauaxeta: "Izkillubak", 120831
Lauaxeta: "Ereduba", 130831
Lauaxeta: "Ondartzan", 140831
Lauaxeta: "Miren neskutza", 150831
Lauaxeta: "Ixilpetik", 250931
Lauaxeta: "Euzko Araudija", 260931
Lauaxeta: "Alkar izketa", 260931
Lauaxeta: "Olerkarija", 270931
Lauaxeta: "Emeterio de Arrese", 270931
Lauaxeta: "Mikel, Mikel", 290931

7. 1931. 4. Trimestre

Lauaxeta: "Barriketan", 011031
Lauaxeta: "Ikasleok", 021031
Lauaxeta: "Euzko ikasliak", 031031
Lauaxeta: "Ene bada", 041031
Lauaxeta: "Galduta nago", 061031
Lauaxeta: "Geldi or", 071031
L.: "Idazliai", 071031
Lauaxeta: "Upelak", 081031
Lauaxeta: "Norentzat?", 091031
Lauaxeta: "Itzak ugari", 101031
Lauaxeta: "Umekerijak", 111031
Lauaxeta: "Nora guaz?", 131031
Lauaxeta: "Zer egingo degu?", 141031
Lauaxeta: "Ukubilka", 151031
Lauaxeta: "Egin dabe", 161031
Lauaxeta: "Saltzaliak", 171031
Lauaxeta: "Bakia?", 181031
Lauaxeta: "Betiko lelua", 201031
Lauaxeta: "Ura billa", 211031

Lauaxeta: "Beluko itzak", 221031
Lauaxeta: "Idazti barrijak", 231031
Lauaxeta: "Zer idatzi?", 241031
Lauaxeta: "Ikaskuntza", 251031
Lauaxeta: "Idazliai", 271031
Lauaxeta: "Emakumiak", 271031
Lauaxeta: "Buruko mina", 281031
Lauaxeta: "Henderson", 291031
L.: "Idazliai", 291031
Lauaxeta: "Izparringijak", 301031
Lauaxeta: "Neska barrija", 311031
Lauaxeta: "Deunen eguna", 011131
Lauaxeta: "Iruzurra", 031031
Lauaxeta: "Orixeri agurra", 031131
Lauaxeta: "Gaizkiña", 041131
Lauaxeta: "Zabalkundea", 051131
Lauaxeta: "Bide onera", 061131
Lauaxeta: "Euzko edestija", 071131
Lauaxeta: "Zorrilla de San Martín", 081131
Lauaxeta: "Erailketa bi", 101131
Lauaxeta: "Ori dok, ori!", 111131
Lauaxeta: "Nere laguna", 131131
Lauaxeta: "Itzaldijak", 141131
Lauaxeta: "Etxeko gora berak", 151131
Lauaxeta: "Neguba", 171131
Lauaxeta: "Erabakija", 181131
Lauaxeta: "Arrantzaliak", 191131
Lauaxeta: "Idazti barrijak", 201131
Lauaxeta: "Benavente", 211131
Lauaxeta: "Gizon-gogorra", 221131
Lauaxeta: "Fragmentos de una carta. Desde la celda", 251131
Lauaxeta: "Euzkal Atala", 251131
Lauaxeta: "Otoitzak", 261131
Lauaxeta: "Argirako", 271131

Lauaxeta: "Gizonkerijak", 281131
Lauaxeta: "Idazliai", 291131
Lauaxeta: "Olaetak", 011231
Lauaxeta: "Eleiz gixonak", 021231
Lauaxeta: "San Francisco Jabier", 031231
Lauaxeta: "Langilliak", 031231
Lauaxeta: "Langille arazuak", 041231
Lauaxeta: "Endore jauna", 051231
Lauaxeta: "Amerikanua", 061231
Lauaxeta: "La purísima Concepción", 081231
Lauaxeta: "Miren Deuna", 081231
Lauaxeta: "Emakume izkerak", 101231
Lauaxeta: "Ostikolarijak", 111231
Lauaxeta: "Eskerrak", 111231
Lauaxeta: "Autarkija", 121231
Lauaxeta: "Ezkontza", 131231
Lauaxeta: "Itun berria", 151231
Lauaxeta: "Langilliak", 161231
Lauaxeta: "Gizon argijak", 171231
Lauaxeta: "Euzko Araudija", 181231
Lauaxeta: "Lo nago", 191231
Lauaxeta: "Gai barik", 201231
Lauaxeta: "Kirikiño saria"
Lauaxeta: "Intzaurrak", 231231
Lauaxeta: "Gabonak", 241231
Lauaxeta: "Zorionak"
Lauaxeta: "Tomaki", 251231
Lauaxeta: "Bermeotarrak", 261231
Lauaxeta: "Bixarra", 271231
Lauaxeta: "Gabon gaba", 291231
Lauaxeta: "Txaide ziar", 301231
Lauaxeta: "Izparkarijak", 311231

8. 1932. ler Trimestre

Lauaxeta: "La patria vasca", 270132
Lauaxeta: "Euzko irakastola nausija", 100232
Lauaxeta: "Lan eza", 110232
Lauaxeta: "Errabijak", 120232
Lauaxeta: "Izparkarija", 130232
Lauaxeta: "Urrutizkiña", 140232
Lauaxeta: "Zenbat biar dozu", 160232
Lauaxeta: "Barriketan", 170232
Lauaxeta: "Itxura txarrekuak", 230232
Lauaxeta: "Barritzaliak", 240232
Lauaxeta: "Epaya.Atal bakarreko antzerkija", 250232
Lauaxeta: "Epaya.Atal bakarreko antzerkija", 260232
Lauaxeta: "Azalpenak. Zenbat urte?", 270232
s/f: "Irrasaya", 280232
Lauaxeta: "Ezkon barrijak", 010332
Lauaxeta: "Sabin euzkalduna", 020332
Lauaxeta: "Azalpenak. Ekin", 020332
Lauaxeta: "Ixilpekua", 030332
Lauaxeta: "Ba'nintz...", 040332
Lauaxeta: "Ba'nintz...", 050332
Lauaxeta: "La escuela vasca", 060332
Lauaxeta: "Larritasunak", 090332
Lauaxeta: "Idazliai", 100332
Lauaxeta: "Izlari bikaña", 110332
Lauaxeta: "Pedro Mari en escena", 150332
Lauaxeta: "Lutelestija", 150332
Lauaxeta: "Hindenburg", 160332
Lauaxeta: "Oldozkunak", 170332
Lauaxeta: "Joseba Deuna", 190332
Lauaxeta: "Goethe 1832-1932", 200332
Lauaxeta: "Azalpenak. Goethe", 220332
Lauaxeta: "Aberri eguna", 230332
Lauaxeta: "Eguben gurena", 240332

Lauaxeta: "Bijar Bilbaora", 260332
Lauaxeta: "Aurrera", 300332
Lauaxeta: "Idazki bat? Bai pozik", 310332

9. 1932. 2. Trimestre

Lauaxeta: "Atzipia", 010432
Lauaxeta: "Txindi Ingija", 020432
Lauaxeta: "Barriz Ezkondu", 030432
Lauaxeta: "Moskortija", 050432
Lauaxeta: "Algorri", 060432
Lauaxeta: "Bai ba...", 070432
Lauaxeta: "Idazti barrijak", 080432
Lauaxeta: "Antzokira", 090432
Lauaxeta: "Eztegubak", 100432
Lauaxeta: "On egin", 130432
Lauaxeta: "Gastaruan", 140432
Lauaxeta: "Literatura vasca", 150432
Lauaxeta: "Gastetxubak", 150432
Lauaxeta: "Lapurrak", 160432
Lauaxeta: "Idazliai", 160432
Lauaxeta: "Kirikiño", 170432
Lauaxeta: "Jai ostian", 190432
Lauaxeta: "Azija zabalduten", 200432
Lauaxeta: "Lenengo jolasa", 210432
Lauaxeta: "Sukarrietara", 230432
Lauaxeta: "Erdu geurer (sic)", 240432
Lauaxeta: "Mendirantz", 260432
Lauaxeta: "Bezuza", 270432
Lauaxeta: "Zorrotzalia", 280432
Lauaxeta: "Hitler", 290432
Lauaxeta: "Neuk egiña", 300432
Lauaxeta: "Sari ona", 020532
Lauaxeta: "France ziar", 040532
Lauaxeta: "Malmutza", 050532

Lauaxeta: "Ikerren erantzuna", 050532
Lauaxeta: "Gastetxoen atala", 050532
Lauaxeta: "Idazkija", 060532
Lauaxeta: "Zalapartak", 060532
Lauaxeta: "Emakume arlua", 070532
L.: "Aberri eguna", 080532
L.: "Paul Doumer", 100532
L.: "Biotz Begietan", 110532
Lauaxeta: "Langilliak",120532
L.: "Leyes ortográficas", 120532
Lauaxeta: "Udabarrija", 130532
Lauaxeta: "Euzko Abestija", 140532
Lauaxeta: "Otseña", 150532
Lauaxeta: "Errusiatarra", 170532
Lauaxeta: "Araudi Aitzi", 180532
Lauaxeta: "Ume bat", 190532
Lauaxeta: "Larrosea eta txarrija", 190532
Lauaxeta: "Emen dek", 200532
Lauaxeta: "Aberri eguna", 210532
Lauaxeta: "Alarguna", 220532
Lauaxeta: "Eztabaidea", 240532
Lauaxeta: "Corpus Christi", 260532
Lauaxeta: "Gaztaja ta katuba", 260532
Lauaxeta: "Irudija", 270532
Lauaxeta: "Ezkongayetan", 290532
Lauaxeta: "Araudijetzaz", 310532
Lauaxeta: "Araudijetzaz", 010632
Lauaxeta: "Txitxeak eta miruba", 020632
Lauaxeta: "Araudijetzaz", 050632
Lauaxeta: "Araudijetzaz", 070632
Lauaxeta: "Azpeitiarra", 080632
Lauaxeta: "Loreak eta eguzkija", 090632
Lauaxeta: "Araudijetzaz", 100632
Lauaxeta: "Euzkadiko ipuñak urira", 110632
Lauaxeta: "Temas vascos", 110632

Lauaxeta: "Biotz Begietan", 140632
Lauaxeta: "Euzko erri yakintza", 140632
Lauaxeta: "Euzko erri yakintza", 150632
Lauaxeta: "Euzko erri yakintza", 160632
Lauaxeta: "Mutiltxuba eta erlia", 160632
Lauaxeta: "Euzko erri yakintza", 170632
Lauaxeta: "Iruñako batzarra", 190632
Lauaxeta: "Iruñako batzarra", 210632
Lauaxeta: "Ondorenguak", 220632
Lauaxeta: "Dantzara", 260632
Lauaxeta: "Bitxi bakarra", 280632
Lauaxeta: "Landa ziar", 290632

10. 1932. 3er Trimestre

L.: "Estatuto sí, Estatuto no", 010732
L.: "Estatuto sí, Estatuto no", 020732
Lauaxeta: "Temas vascos", 020732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 020732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 030732
Lauaxeta: "J. Saroihandy", 030732
Lauaxeta: "Temas Vascos", 030732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 050732
Lauaxeta: "Bibliografía vasca", 060732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 070732
Lauaxeta: "Mutiko gaiztua", 070732
s/f: "Temas vascos", 070732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 080732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 090732
Lauaxeta: "Mutil zurrak", 100732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 130732
Lauaxeta: "Umentzat ipuñak", 140732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 160732
Lauaxeta: "Josutxu", 170732
Lauaxeta: "Betiko", 190732

Lauaxeta: "Guzurrak", 210732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 220732
Lauaxeta: "Euzko", 230732
Lauaxeta: "Oturuntza", 240732
Lauaxeta: "Igandez", 260732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 270732
Lauaxeta: "Aterkiña", 280732
L.: "Temas vascos", 290732
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 290732
Lauaxeta: "Benetan", 300732
Lauaxeta: "Iñaki Deuna ta dantzea", 310732
Lauaxeta: "Ibayondon", 020832
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 030832
Lauaxeta: "Euzko", 030832
Lauaxeta: "Txori txarra", 040832
Lauaxeta: "Idazti barrijak", 050832
Lauaxeta: "Kistarrak", 050832
Lauaxeta: "Temas vascos", 060832
Lauaxeta: "Zorabijoau", 070832
Lauaxeta: "Olerki jaya", 070832
Lauaxeta: "Olerkarijak, 070832
Lauaxeta: "Temas vascos", 100832
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 110832
Lauaxeta: "Auzokuak", 110832
Lauaxeta: "Euzko idaztijak: "Arriagaren ipuñak", 120832
Lauaxeta: "Temas vascos", 130832
Lauaxeta: "Euzko-Olerkiak", 140832
Lauaxeta: "Literatura vasca: Eusko olerkiak", 170832
Lauaxeta: "Egunekua", 180832
Lauaxeta: "Idazliai uarrak", 180832
Lauaxeta: "Egunekua", 190832
L.: "Temas vascos", 190832
L.: "Temas vascos", 200832
L.: "Temas vascos", 210832
L.: "Por tierra de Araba", 210832

L.: "Temas vascos", 230832
Lauaxeta: "Mozkortijai aolkuba", 230832
Lauaxeta: "Egunekua", 240832
Lauaxeta: "Egunekua", 250832
Lauaxeta: "Egunekua", 260832
Lauaxeta: "Egunekua", 270832
Lauaxeta: "Egunekua", 280832
Lauaxeta: "Egunekua", 300832
Lauaxeta: "Egunekua", 310832
Lauaxeta: "Egunekua", 010932
Lauaxeta: "Egunekua", 020932
Lauaxeta: "Egunekua", 030932
Lauaxeta: "Egunekua", 040932
Lauaxeta: "Osagille onena", 040932
L.: "Euzko", 040932
Lauaxeta: "Durangoko jai ostian", 060932

11. 1932. 4. Trimestre

Lauaxeta: "Udarua", 041032
Lauaxeta: "Ingurutxo", 041032
Lauaxeta: "Joko barrija", 051032
Lauaxeta: "-Riño sufijo vasco?, 051032
Lauaxeta: "Azkariyak", 061032
Lauaxeta: "Euzko Erri Yakintzak", 061032
Lauaxeta: "Basetxua", 071032
Lauaxeta: "Euskeralduta", 081032
Lauaxeta: "Temas vascos. Bibliografía musical vasca" 081032
Lauaxeta: "Ertzaña", 091032
Lauaxeta: "Asmo ederra", 111032
Lauaxeta: "Goralbenak", 121032
Lauaxeta: "Abendearen eguna", 131032
Lauaxeta: "Erantzuna", 141032
Lauaxeta: "Erantzuna II", 151032

Lauaxeta: "Erantzuna III", 161032
Lauaxeta: "Erantzuna IV", 181032
Lauaxeta: "Erantzuna V", 191032
Lauaxeta: "Erantzuna VI", 201032
Lauaxeta: "Batzokija itxi eragin", 211032
Lauaxeta: "Euzko ikastoliak", 221032
Lauaxeta: "Muslarijak", 231032
Lauaxeta: "Urtero", 251032
Lauaxeta: "Ikastarua", 261032
Lauaxeta: "Diadarra", 281032
Lauaxeta: "Unamunogaz autuba", 291032
Lauaxeta: "Mussolinigaz autuka", 011132
Lauaxeta: "Oldoztuten", 021132
Lauaxeta: "Elertijak", 031132
Lauaxeta: "Zenbakiztija", 051132
Lauaxeta: "Eta zer?", 061132
Lauaxeta: "Erein arua", 081132
Lauaxeta: "Kendeguya", 091132
Lauaxeta: "Egutegi bizkaitarra", 101132
Lauaxeta: "Bide onez", 111132
Lauaxeta: "Bultz pidezaña", 121132
Lauaxeta: "Asterokuak", 151132
Lauaxeta: "Nobel Sarija. Galsworthy", 161132
Lauaxeta: "Temas vascos", 181132
Lauaxeta: "Catalunya", 231132
Lauaxeta: "Sendo", 251132
Lauaxeta: "Sukarrietan", 261132
Lauaxeta: "Zoriona", 291132
Lauaxeta: "Mingotza", 301132
Lauaxeta: "Mingotza", 011232
Lauaxeta: "Lopez de Ayala", 031232
Lauaxeta: "Batzarra", 041232
Lauaxeta: "Miren neskutza", 081232
Lauaxeta: "Euzko antzerkijak", 101232
Lauaxeta: "Ume jokuak", 111232

Lauaxeta: "Euzko antzerkijak", 141232
Lauaxeta: "Baldia. Maeterlinck I",151232 (leg. "Balbóa")
Lauaxeta: "Baldia. Maeterlinck II", 161232 (leg. "Balbóa")
Lauaxeta: "Baldia. Maeterlinck III", 171232 (leg. "Balbia)
Lauaxeta: "Baldia. Maeterlinck IV", 201232 (leg. "Balbia")
Lauaxeta: "Baldia. Maeterlinck V", 211232 (leg."Balbia")
Lauaxeta: "Baldia. Maeterlinck VI", 221232(leg. "Balbia")
Lauaxeta: "Baldia. Maeterlinck VII", 231232 (leg. "Balbia")
Lauaxeta: "Gabonetako atia", 241232
Lauaxeta: "Euzko elertija", 271232
Lauaxeta: "Yakintza", 281232
Lauaxeta: "Yakintza", 291232
Lauaxeta: "Neskazar", 311232
Lauaxeta: "La muerte de Brieux", 311232

12. 1933. ler Trimestre

Lauaxeta: "Urte barri", 010133
Lauaxeta: "Eztabaidea", 050133
Lauaxeta: "Basatijak", 060133
Lauaxeta: "Salatarijak", 080133
Lauaxeta: "Salatarijak II", 100133
Lauaxeta: "Salatarijak III", 120133
Lauaxeta: "Auskea", 130133
Lauaxeta: "Lugiñak", 140133
Lauaxeta: "Lugiñak", 170133
Lauaxeta: "Esaerak", 200133
Lauaxeta: "Esaerak", 210133
Lauaxeta: "Euzko idastijak", 250133
Lauaxeta: "Iru gudari (1)", 260133
Lauaxeta: "Iru gudari (2)", 270133
Lauaxeta: "Monitor de cultura vasca", 290133
Lauaxeta: "Iru gudari (3)", 310133
Lauaxeta: "Ogei urte", 010233
Lauaxeta: "Iru gudari (4)", 010233

Lauaxeta: "Emakumiak", 050233
Lauaxeta: "Iru gudari (5)", 030233
Lauaxeta: "Orreri, Orreri!", 160233
Lauaxeta: "Iru gudari (6)", 070233
Lauaxeta: "Kendu daigun", 170233
Lauaxeta: "Iru gudari (7)", 070233
Lauaxeta: "Batzarra", 190233
Lauaxeta: "Iru gudari (8)", 080233
Lauaxeta: "Igandeko batzarra", 210233
Lauaxeta: "Iru gudari (9)", 110233
Lauaxeta: "Seaska-abestia", 230233
Lauaxeta: "Iru gudari (10)", 100233
Lauaxeta: "Esaerak", 240233
Lauaxeta: "Arrotzak gara aberrijan (sic)", 250233
Lauaxeta: "Idaztirik onena", 260233
Lauaxeta: "Idaztirik onena", 280233
Lauaxeta: "Itzaldijak", 030333
Lauaxeta: "Espetxian", 04033
Lauaxeta: "Lizarditar Xabier", 050333
Lauaxeta: "Ulerkatxa", 080333
Lauaxeta: "Itzaldi batetzaz", 090333
Lauaxeta: "Españako basatijak", 110333
L.: "Ha muerto Xabier Lizardi", 140333
s.f. "Lizarditar Xabierri azken agurra", 140333
Lauaxeta: "Una obra de Otxolua", 180333
Lauaxeta: "Euzko-antzerkijak", 210333
Lauaxeta: "Irrasoijak", 220333
Lauaxeta: "Batasuna?", 250333
Lauaxeta: "Lizardiren oroimenez", 280333
Lauaxeta: "Auteskundiak", 310333

13. 1933. 2. Trimestre

Lauaxeta: "Lizardi olerkaria", 010433
Lauaxeta: "Lizardi olerkaria", 040433
Lauaxeta: "Abertzalien jaiyak", 050433
Lauaxeta: "Euskerearen kaltez", 080433

Lauaxeta: "Ezkertarrak", 110433
Lauaxeta: "Gazigozoak", 120433
Lauaxeta: "Euzkadi=Europa", 160433
Lauaxeta: "Batzar Nagosija", 180433
Lauaxeta: "Gazigazoak", 200433
Lauaxeta: "Auteskundiak", 250433
Lauaxeta: "Erkel buruba", 040533
Lauaxeta: "Opor ostian", 060533
Lauaxeta: "T.V.: Gazigozoak", 100533
Lauaxeta: "Eginai onak", 160533
Lauaxeta: "Txistu y danzas", 190533
Lauaxeta: "Txanton Piperri", 230533
Lauaxeta: "Teatro vasco: Txanton Piperri en Bilbao", 240533
Lauaxeta: "Zirikadeak", 240533
Lauaxeta: "Zirikadeak", 260533
Lauaxeta: "Larunbatetako ipuñak", 280533
Lauaxeta: "Txistu y danzas", 310533
Lauaxeta: "Zirikadeak", 310533
Lauaxeta: "Zirikadeak", 010633
Lauaxeta: "Libros vascos", 020633
Lauaxeta: "Zirikadeak", 040633
Lauaxeta: "Zirikadeak", 070633
Lauaxeta: "Zirikadeak", 080633
Lauaxeta: "Zirikadeak", 090633
Lauaxeta: "Zirikadeak", 100633
Lauaxeta: "Zirika", 130633
Lauaxeta: "Temas vascos", 140633
Lauaxeta: "Zirikadeak", 150633
Lauaxeta: "Temas vascos", 150633
Lauaxeta: "Zirika", 170633
Lauaxeta: "Temas vascos", 170633
Lauaxeta: "Gipuzkoa negarrez", 180633
Lauaxeta: "Zirika", 200633
Lauaxeta: "Zirika", 210633

Lauaxeta: "T.V.: El lema de algunos escudos bizkaínos"
Lauaxeta: "Gipuzkoa ziar", 220633
Lauaxeta: "Zirika", 230633
Lauaxeta: "Zirika", 240633
Lauaxeta: "Zirika", 270633
Lauaxeta: "Zirika", 280633
Lauaxeta: "Zirika", 290633

14. 1933. 3er Trimestre

Lauaxeta: "Zirika", 010733
Lauaxeta: "Zirika", 020733
Lauaxeta: "Zirika", 060733
Lauaxeta: "Zirika", 070733
Lauaxeta: "T.V.: La vuelta a Euzkadi", 080733
Lauaxeta: "Zirika", 110733
Lauaxeta: "Zirika", 120733
Lauaxeta: "Zirika", 130733
Lauaxeta: "Historia de Mungia", 150733
Lauaxeta: "Zirika", 160733
Lauaxeta: "Mítin Euskalduna", 190733
Lauaxeta: "Homenaje a Kirikiño", 210733
Lauaxeta: "Zirika", 210733
Lauaxeta: "Kirikiño zanaren oroiz", 230733
Lauaxeta: "Arregitar Estepani", 230733
Lauaxeta: "Zirika", 250733
Lauaxeta: "Publicaciones vascas", 270733
Lauaxeta: "Aberriri" omena", 290733
Lauaxeta: "Zirika", 020833
Lauaxeta: "Aberriren" omenaren buruz", 030833
Lauaxeta: "Zirika", 040833
Lauaxeta: "Zirika", 050833
Lauaxeta: "Egunekua", 080833
Lauaxeta: "Egunekua", 090833
Lauaxeta: "Egunekua", 100833

Lauaxeta: "Egunekua", 110833
Lauaxeta: "Egunekua", 120833
Lauaxeta: "Egunekua", 130833
Lauaxeta: "Egunekua", 150833
Lauaxeta: "Egunekua", 160833
Lauaxeta: "Egunekua", 170833
Lauaxeta: "Egunekua", 180833
Lauaxeta: "Egunekua", 190833
Lauaxeta: "Egunekua", 200833
Lauaxeta: "Egunekua", 130933
Lauaxeta: "Egunekua", 140933
L.: "Zirika", 140933
Lauaxeta: "Egunekua", 150933
Lauaxeta: "Egunekua", 160933
Lauaxeta: "Egunekua", 170933
Lauaxeta: "Egunekua", 190933
Lauaxeta: "Egunekua", 200933
Lauaxeta: "Egunekua", 210933
Lauaxeta: "Egunekua", 220933
Lauaxeta: "Egunekua", 230933
Lauaxeta: "Egunekua", 240933
Lauaxeta: "Idazliai", 240933
s/f: "Euzkel idazliai", 280933
Lauaxeta: "Zirika", 290933
Lauaxeta: "Zirika", 300933
Lauaxeta: "Euzkel Idazle Batzarra", 300933

15. 1933. 4. Trimestre

Lauaxeta: "Euzkel Idazle Batzarra", 011033
Lauaxeta: "Euzkel Idazle Batzarra", 031033
s/f: "Euzkel Idazle Batzarra", 041033
Lauaxeta: "Zirika", 071033
s/f: "Izpar Urtenenak", 071033

s/f: "Izpar Urtenenak", 081033
s/f: "Izpar Urtenenak", 101033
s/f: "Izkiñuak", 111033
s/f: "Izpar Urtenenak", 111033
s/f: "Izpar Urtenenak",121033
s/f: "Izpar Urtenenak", 131033
s/f: "Izpar Urtenenak", 141033
s/f: "Izpar Urtenenak", 171033
s/f: "Izkiñuak", 181033
s/f: "Izpar Urtenenak", 181033
s/f: "Izpar Urtenenak", 191033
s/f: "Euzko Araudija", 191033
s/f: "Izpar Urtenenak", 201033
s/f: "Solarijak", 201033
s/f: "Izpar Urtenenak", 211033
s/f: "Euzkal Aldizkingijak", 211033
L.: "Uarra", 211033
s/f: "Izpar Urtenenak", 221033
s/f: "Izpar Urtenenak", 241033
s/f: "Izpar Urtenenak", 251033
s/f: "Izpar Urtenenak", 261033
s/f: "Izpar Urtenenak", 271033
s/f: "Izkiñuak", 271033
s/f: "Izpar Urtenenak", 281033
s/f: "Izpar Urtenenak", 291033
s/f: "Izpar Urtenenak", 311033
s/f: "Izpar Urtenenak", 011133
s/f: "Izpar Urtenenak", 021133
s/f: "Izkiñuak", 021133
s/f: "Izpar Urtenenak", 031133
s/f: "Izpar Urtenenak", 041133
s/f: "Izpar Urtenenak", 081133
s/f: "Izpar Urtenenak", 091133
s/f: "Izpar Urtenenak", 101133

s/f: "Uarra", 111133
s/f: "Oten Egubenak", 121133
s/f: "Izpar Urtenenak", 121133
s/f: "Nobel Sarija",121133
s/f: "Auteskundeak", 141133
s/f: "Izpar Urtenenak", 141133
s/f: "Izpar Urtenenak", 151133
s/f: "Izkiñuak", 151133
s/f: "Euzkadiko Alderdijak", 171133
s/f: "Abertzaliok entzun", 171133
s/f: "Auteskunde ostian", 211133
s/f: "Izpar Urtenenak", 221133
s/f: "Izpar Urtenenak", 231133
s/f: "Izpar Urtenenak", 241133
L.: "Sabini gurenda ostian", 251133
Lauaxeta: "El arte musical vasco", 291133
s/f: "Izpar Urtenenak", 291133
Lauaxeta: "El arte musical vasco", 301133
s/f: "Izpar Urtenenak", 301133
Urkiaga: "Historia del País Vasco", 011233
Lauaxeta: "La reposición de la ópera Amaya en Bilbao", 021233.
s/f: "Izkiñuak", 021233
s/f: "Izpar Urtenenak", 021233
s/f: "Izpar Urtenenak", 061233
Lauaxeta: "Vocabulario vasco-castellano", 061233
s/f: "Izpar Urtenenak", 071233
s/f: "Izkiñuak", 071233
s/f: "Izpar Urtenak", 081233
s/f: "Izpar Urtenenak", 091233
s/f: "Izpar Urtenenak", 121233
s/f: "Izpar Urtenenak", 131233
s/f: "Izpar Urtenenak", 141233
s/f: "Izpar Urtenenak", 151233
s/f: "Izpar Urtenenak", 161233

Lauaxeta: "Erliak bere bizitza eta oiturak", 161233
s/f: "Idazliari", 191233
s/f: "Izpar Urtenenak", 191233
s/f: "Izpar Urtenenak", 201233
s/f: "Izpar Urtenenak", 211233
s/f: "Izpar Urtenenak", 221233
s/f: "Izpar Urtenenak", 231233
s/f: "Izpar Urtenenak", 241233
s/f: "Izpar Urtenenak", 281233
Lauaxeta: "Humboltden idaztija", 281233
s/f: "Izpar Urtenenak", 301233
s/f: "Izpar Urtenenak", 311233

16. 1934. ler. Trimestre

s/f: "Izpar Urtenenak", 020134
s/f: "Joslari", 030134
s/f: "Egutegi bizkaitarra", 030134
s/f: "Izpar Urtenenak", 040134
s/f: "Izpar Urtenenak", 050134
Lauaxeta: "La música vasca", 050134
s/f: "Euzko", 060134
s/f: "Aldundijak barriztauko dira", 090134
L.: "Ola barrija", 110134
L.: "Antzerki [illegible] salla", 120134
s/f: "Ipuñertitza", 140134
s/f: "Catalunya'ko auteskundiak", 160134
s/f: "Erriketia", 160134
s/f: "Egutegi ederra", 180134
s/f: "Izpar Urtenenak", 230134
s/f: "Izpar Urtenenak", 240134
L.: "Iztegi barrija", 250134
s/f: "Izpar Urtenenak", 260134
s/f: "Izpar Urtenenak", 270134
L.: "Deia", 300134
s/f: "Mirentxu", 310134

s/f: "Izpar Urtenenak", 310134
s/f: "Perkain Parisen", 010234
L.: "Erantzuna", 010234
s/f: "Kristar Irakasbide Astia", 010234
s/f: "Kristar Irakasbide Astia", 020234
s/f: "Antzerki bati buruz", 030234
s/f: "Dos nuevas obras euskéricas", 040234
s/f: "Olerki gudea", 040234
s/f: "Amal", 040234
s/f: "Matxinada otsak", 060234
L.: "Idazti barrijak", 070234
L.: "Franceko izkanbilla", 080234
s/f: "Zeruko Argia", 080234
s/f: "Euzko", 100234
s/f: "Lapurretea lapurretearen gañian", 100234
s/f: "Eusko Gaztedija. Euskerazko itzaldiak", 110234

17. 1934. 2. Trimestre

s/f: "Aberri Eguna", 030434
s/f: "Jakingarrijenak", 050434
s/f: "Jakingarrijenak", 060434
s/f: "Jatsu". El teatro euskérico", 070434
s/f: "Jakingarrijenak", 070434
s/f: "Ipuin barregarrijak". "Eztabaidea", 080434
s/f: "Jakingarrijenak", 100434
s/f: "Jakingarrijenak", 110434
s/f: "Gurutze Bidia", 110434
s/f: "Jakingarrijenak", 120434
s/f: "Uarra", 120434
s/f: "Jakingarrijenak", 130434
s/f: "Jakingarrijenak", 170434
s/f: "Jakingarrijenak", 180434
s/f: "Jakingarrijenak", 190434
s/f: "Vinsonen esakunak", 200434

s/f: "Jakingarrijenak", 210434
s/f: "Jakingarrijenak", 240434
s/f: "Udako autorkuntza", 240434
s/f: "Vinsonen esakunak", 250434
s/f: "Jakingarrijenak",260434
s/f: "Atsuarena", 260434
s/f: "Jakingarrijenak",270434
s/f: "Jakingarrijenak",280434
s/f: "Izkiñuak", 060534
s/f: "Jakingarrijenak",080534
s/f: "Los labradores vascos", 190534
Lauaxeta: "Barne Muinetan. La poesía católica", 260534
s/f: "1934ko Euzkel itzaldijak", 290534
Lauaxeta: "La poesía católica. Barne Muinetan", 080634
s/f: "Lizardi zanaren gomutaz", 100634
s/f: "Idazti barrijak", 170634
Lauaxeta: "Lo admirable de Vizcaya", 020634
s/f: "Atzoko oporraldija", 130234
s/f: "Aiko Makoka", 130234
s/f: "Aiko Makoka", 140234
s/f: "Aiko Makoka", 150234
s/f: "Biotz Ameskorra", 160234
Lauaxeta: "El próximo estreno de Libe", 170234
Lauaxeta: "El próximo estreno de Libe", 200234
s/f: "Pasako azpian", 180234
s/f: "Libe en la escena", 210234
Lauaxeta: "El próximo estreno de Libe", 220234
s/f: "Donostiak", 220234
s/f: "Belguntzeak euzkeraz", 220234
s/f: "Homenaje a Jelalde", 230234
s/f: "Homenaje a Jelalde", 240234
s/f: "Homenaje a Jelalde", 250234
Lauaxeta: "El próximo estreno de Libe", 270234
s/f: "Homenaje a Jelalde", 270234

s/f: "El estreno de Libe", 040334
L.: "Libe Antzokijan", 040334
s/f: "Las dos últimas representaciones de Libe", 060334
s/f: "Libe", 060334
s/f: "Idazliai", 060334
s/f: "Euzkel Idazliai", 070334
s/f: "Una edición de Libe", 070334
Lauaxeta: "En torno a Libe", 080334
L.: "Itz lauz", 080334
s/f: "Los nuevos éxitos de Libe", 130334

18. 1934. 3er. Trimestre

s/f: "Aldizkingijak eta idastijak", 030734
s/f: "Alemaniko gora berak", 030734
s/f: "Politika izparrak",040734
s/f: "Alemaniko izparrak", 060734
s/f. "Curie emakumia", 070734
Lauaxeta: "Ipuin barregarriak. Irakurle errimia", 080734
s/f: "Cubako politikea", 100734
s/f: "Alemaniko politika otsak", 110734
s/f: "Politika otsak", 130734
Lauaxeta: "Ipuin barregarrijak. Ezkontza biarrezkua", 150734
Lauaxeta: "Beste idazle bat gitxijago", 270734
s/f: "Egunekua", 160834
s/f: "Egunekua", 170834
s/f: "Egunekua", 180834
s/f: "Egunekua", 190834
s/f: "Egunekua", 210834
s/f: "Egunekua", 220834
s/f: "Egunekua", 240834
s/f: "Egunekua", 250834
s/f: "Egunekua", 260834
s/f: "Egunekua", 280834
s/f: "Egunekua", 290834

s/f: "Egunekua", 300834
s/f: "Egunekua", 310834
s/f: "Egunekua", 010934
s/f: "Egunekua", 020934
s/f: "Egunekua", 040934
s/f: "Egunekua", 050934
s/f: "Egunekua", 060934
s/f: "Egunekua", 070934
s/f: "Egunekua", 080934
s/f: "Egunekua", 090934
Lauaxeta: "Euzkel gayak, ar, er", 110934
s/f: "Udalen auzija", 110934
L.: "Euzkel gayak, nazka, nako", 140934
Lauaxeta: "Ipuin barregarrijak. Zangurru ederrak", 160934
Lauaxeta: "Burgosko ezpetxera", 220934
s/f: "Diru barik", 250934

19. 1935. <u>ler. Trimestre</u>

Lauaxeta: "Maestro de bertsolaris", 200135
Lauaxeta: "El correo de la Argentina", 250135
Lauaxeta: "Garoa", 140235
Lauaxeta: "E ti, campano d'Anllons" , 240235
Varios: "El premio Etxepare", 270235
L.: "Emen gara", 190335
s/f: "Idaztiak", 200335
s/f: "Liburu barri bat", 200335
s/f: "Goi Argi", 210335
s/f: "Ijitoen erantzuna", 210335
s/f: "Amabi katu", 220335
s/f: "Ez al dakizu?", 230335
s/f: "Berbea ugari", 240335
s/f: "Aprikako gora berak", 270335
s/f: "Ezkontzea", 310335
s/f: "Liburu barrijak: Firi, firi", 310335

20. 1935. 2. Trimestre

s/f: "Politikea", 020435
s/f: "Errepublikako gertuak", 030435
s/f: "Ume euzkotarra ta Euzkadi", 030435
s/f: "Ume euzkotarra ta Euzkadi", 100435
s/f: "Ume euskotarra ta Euzkadi", 170435
s/f: "Ume euzkotarra ta Euzkadi", 240435
s/f: "Itaun erantzuna", 030435
s/f: "Itaun erantzuna", 040435
s/f: "Elertija", 050435
s/f: "Aste onetako berrijak", 070435
s/f: "Laster agertuko dira", 090435
s/f: "Franceko gorrijak", 100435
s/f: "Gotzain barri", 110435
s/f: "Euzko musikarijak", 110435
s/f: "Goiz Argi", Bilbaon", 120435
s/f: "Goiz Argi", Bilbaon", 130435
s/f: "Goiz Argi", Bilbaon", 140435
s/f: "Kristoren nekaestia", 170435
s/f: "Kirolak", 100435
s/f: "Ante el estreno de Goiz Argi", 170435
s/f: "Ante el estreno de Goiz Argi", 180435
s/f: "Azken oparija", 180435
s/f: "Ante el estreno de Goiz Argi", 180435
s/f: "Ante el estreno de Goiz Argi", 200435
s/f: "Goiz Argiren egilliez", 200435
s/f: "Hoy, estreno de Goiz Argi", 210435
s/f: "Otro gran éxito de Goiz Argi", 230435
s/f: "Liburu barrijak", 250435
s/f: "Itaun erantzunak", 250435
L.: "Peneit Istrati", 270435
s/f: "Kirolak", 270435
s/f: "Ereintza", 300435
s/f: "Kirolak", 300435
Lauaxeta: "Catalunyako Joas Flores", 120535

s/f: "Kirolak ostikolarijak", 140535
s/f: "Zirika", 160535
s/f: "Zirika", 170535
s/f: "Kirolak", 210535
s/f: "Oker zuzentza", 210535
s/f: "Idazti barrijak. Ensayos euskarianos", 220535
s/f: "Idazti barrijak, Ensayos euskarianos II", 230535
s/f: "Franceako olerkariak", 230535
s/f: "Idazti barrijak. Ensayos euskarianos III", 240535
s/f: "Idazti barrijak. Entre la libertad y la revolución", 280535
s/f: "Idazti barrijak. Entre la libertad y larevolución II", 290535
Lauaxeta: "Bedoñatar Jokin zanaren guraso maitagarrijak", 290535
Lauaxeta: "Catalunyako irarkoleak", 010635
L.: "Idaztiak aldizkingijak",010635
s/f: "Bedoñara guztijak", 020635
s/f: "VI Euzko olerti eguna", 040635
s/f: "Aldizkingijak", 050635
s/f: "Franceko agindarijak", 050635
s/f: "Ikurriñak eta", 060635
s/f: "Aberri eguna", 060635
s/f: "Un libro de D. León de Urritze", 070635
s/f: "Euzko olerti eguna", 070635
s/f: "Idazti barrijak", 080635
s/f: "Euzko oiturak", 090635
s/f: "Franceko agintarijek", 110635
s/f: "Itzaldiak eta", 110635
s/f: "Irietako", 110635
s/f: "Politika saila", 110635
s/f: "Politika salla", 120635
L.: "Txikiena ta maitiena", 130635
Lauaxeta: "El gestor y su poema", 140635
s/f: "Aberri egun barik", 160635

s/f: "Burrukan", 180635
s/f: "Franceko agintarijak", 200635
s/f: "Doistarrak", 200635
s/f: "Euzko ikaskuntza", 200635
s/f: "Emakume karua", 200635
s/f: "Itzaldi pillua", 250635
s/f: "Henry Bergson", 250635
s/f: "Ori dok ori", 260635
s/f: "Berrogei illezka", 260635
s/f: "Yugoslabiar agintarijak", 280635
s/f: "Tunezko abertzaliak", 290635
s/f: "Agur anayak", 300635

21. 1935. 3er Trimestre

s/f: "IV Euzkadi Eguna", 020735
s/f: "IV Euzkadi Eguna ostian", 030735
s/f: "Lizardi tar Julen", 040735
s/f: "Idazliei", 050735
s/f: "Abisiniko zertzeladak", 050735
s/f: "Aldizkingijak", 060735
s/f: "Alde gustiak ziar. Greeizko izparrak", 060735
s/f: "Zirika", 070735
s/f: "Zumalakarregi", 070735
s/f: "Gaurko arriskuak: biarkuak", 030735
Lauaxeta: "Txerrezubiko gertakaria", 120735
s/f: "Poxpolin", 150735
s/f: "Lasesarreko itzaldia", 100735
s/f: "Bazkaritan", 170735
s/f: "Idazlia ezpetzian", 200735
s/f: "George Rusell", 200735
s/f: "Uezaliak", 270735
s/f: "Erri zaintza", 280735
s/f: "Euzkel salla", 280735
s/f: "Ozpiña", 040835

s/f: "Aldizkingijak", 080835
s/f: "Idazti barriak: Euskalerriaren yakintza", 090835
Lauaxeta: "I exposición del libro vasco", 110835
s/f: "Santurtzeko sardinak", 110835
s/f: "Euzko Ikasle Batza", 130835
s/f: "Luzearri", 140835
s/f: "Kapela txiruak", 160835
s/f: "Abisiniri begira", 170835
s/f: "Idazti barrijak", 180835
Lauaxeta: "La agonía del euzkera", 240835
Lauaxeta: "Euskalerriaren yakintza", 250835
s/f: "Lope de Vega", 270835
s/f: "Idazki antzo", 290835
L.: "Uarra", 310835
L.: "Uarra", 030935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 030935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 040935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 050935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 060935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 080935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 100935
Lauaxeta: "Idazle apañari", 100935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 110935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 130935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 140935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 170935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 180935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 210935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 220935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 230935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 250935
s/f: "Gai jakingarrijenak", 260935

22. 1935. 4. Trimestre

Lauaxeta: "Ha muerto "Agarel", 011135
s/f: "Astue", 031135
Lauaxeta: "Idazle gustijai", 101135
s/f: "Andera zarra", 101135
s/f: "Izlarijok", 121135
s/f: "Erregetarrok", 131135
s/f: "Tentelkerijak", 131135
s/f: "Uarra", 141135
s/f: "Burni bidiak", 011235
s/f: "Artetari omenaldia", 011235
s/f: "Zirikadeak", 081235
s/f: "Zirika", 101235
s/f: "Zirikadeak", 111235
s/f: "Bizi nai dogu", 131235
Lauaxeta: "Kardaberaz", 151235
s/f: "Eta orain", 171235
s/f: "Bildur oiz (sic)", 201235
L.: "Laterri batza eta Itali", 221235
s/f: "Gixon andijen eriotza. Paul Bourget", 291235
s/f: "Franceren bidiak", 291235
s/f: "Sarri", 311235

23. 1936. 1er. Trimestre

s/f: "Estu ta larri", 010136
s/f: "Zagi barruban", 030136
s/f: "Auteskundiak", 040136
s/f: "Legi laburki", 040136
s/f: "Hitleren itzak", 040136
s/f: "Zirika", 050136
s/f: "Itzaldijak", 050136
s/f: "Ludiko gora berak", 050136
s/f: "Zarrontzuliak", 070136

s/f: "Aldizkingijak", 080136
s/f: "Euzko semiak", 030136
s/f: "Auteskunde aurrez", 240136
s/f: "Auteskunde aurrez", 250136
s/f: "Goiz aize", 260136
s/f: "Auteskunde aurrez", 280136
s/f: "Auteskunde aurrez", 290136
s/f: "Auteskunde aurrez", 310136
s/f: "Auteskunde aurrez", 010236
s/f: "Auteskunde aurrez", 020236
s/f: "Auteskunde aurrez", 040236
s/f: "Langille lagundu", 050236
s/f: "Zergaitik", 050236
s/f: "Desautzijuak", 060236
s/f: "Gustijontzat", 060236
s/f: "Au ta betua (sic)", 030236
s/f: "Kistarrak", 030236
s/f: "Poxpolin", 030236
s/f: "Suetio", 120236
s/f: "Baserritarrak", 130236
s/f: "Euzko Alderdi Jeltzaliak", 130236
s/f: "Suetio", 140236
s/f: "Gurenda eguna", 160236
s/f: "Itxas ertzak", 180236
s/f: "Baserritarren zintzotasuna", 180236
s/f: "Zebenari begiratu", 200236
s/f: "Itaunak", 220236
s/f: "Cedakoen asmuak", 220236
s/f: "Zirikadeak", 230236
s/f: "Parkamena", 230236
s/f: "Udalai agurra", 230236
s/f: "Poxpolin", 230236
s/f: "Jaurlari barrija", 230236
s/f: "Udalak euren tokijan", 250236
s/f: "Iganderako gertatu", 270236

s/f: "Auteskunde eguna", 010336
s/f: "Zirika", 010336
s/f: "Gureindia", 030336
s/f: "Urijolak", 040336
s/f: "Zirika", 040336
s/f: "Lan eske", 060336
s/f: "Eskakixunak", 070336
s/f: "Burruka", 070336
s/f: "Guzurti alagaiakuak", 070336
s/f: "Auteskunde ostian", 080336
s/f: "Europaren larrijak", 100336
s/f: "Kestorarik ez dogu gura", 110336
s/f: "Banendute", 110336
s/f: "Guda otsak", 120336
s/f: "Euzko idaztija", 140336
s/f: "Bazurdiak", 170336
s/f: "Kestoriak", 170336
s/f: "Egiña dogu", 180336
s/f: "Erailketa orreik", 180336
s/f: "Gure aldunan lanak", 190336
s/f: "Auteskundiak", 190336
s/f: "Estebantxu", 210336
s/f: "Araudi alde", 240336
s/f: "Ederto", 240336
s/f: "Gorrotua", 250336
s/f: "Orrillako zigorkadeak", 250336
s/f: "Agur Gaitantxu", 260336
s/f: "Lepo bete", 260336
s/f: "Garizuma", 260336
s/f: "Estebantxu", 260336

24. 1936. 2. Trimestre

s/f: "Astia", 050436
s/f: "Antzerti", 060436
s/f: "Izpar Urtenenak", 060436

s/f: "Izpar Urtenenak", 080436
s/f: "Euskal purubei eta aldunak", 030436
L.: "Yakintza", 120436
s/f: "Katalandarrak", 140436
s/f: "Euzko Araudija", 170436
s/f: "Astia", 190436
s/f: "Alderdijaren kaltez", 210436
s/f: "Amaiketakua", 250436
s/f: "Astia", 260436
s/f: "Amaiketakua", 280436
s/f: "Amaiketakua", 300436
s/f: "Amaiketakua", 010536
s/f: "Aberri Eguna", 020536
s/f: "Alkartasuna", 030536
s/f: "Izpar salla", 050536
s/f: "Izpar salla", 060536
s/f: "Izpar salla", 070536
s/f: "Izpar salla", 080536
s/f: "Izpar salla", 090536
s/f: "Poxpolin", 090536
s/f: "Antzerti", 090536
s/f: "Izpar salla", 100536
s/f: "Izpar salla", 120536
s/f: "Izapr salla", 130536
s/f: "Izpar salla", 140536
s/f: "Izpar salla", 150536
s/f: "Izpar salla", 160536
s/f: "Eztakizu", 160536
Lauaxeta: "Aberri egunari buruz", 170536
Lauaxeta: "Eztakizu", 170536
s/f: "Izpar salla", 170536
s/f: "Izpar salla", 190536
s/f: "Izpar salla", 200536
s/f: "Eztakizu", 200536
s/f: "Eztakizu", 210536

s/f: "Izpar salla", 210536
s/f: "Eztakizu", 230536
s/f: "Eztakizu", 260536
s/f: "Prietoren itzaldija", 260536
s/f: "Leon Castillako araudija", 260536
s/f: "Eztakizu", 270536
s/f: "Eztakizu", 290536
s/f: "Eztakizu", 300536
s/f: "Eztakizu", 310536
s/f: "Autuka mautuka", 310536
s/f: "Eztakizu", 020636
s/f: "Eztakizu", 030636
s/f: "Eztakizu", 040636
s/f: "Autuka mautuka",040636
s/f: "Eztakizu", 050636
s/f: "Autuka mautuka", 050636
s/f: "Eztakizu", 060636
s/f: "Autuka mautuka", 060636
s/f: "Eztakizu", 070636
s/f: "Autuka mautuka", 070636
s/f: "Eztakizu", 030636
s/f: "Eztakizu", 100636
s/f: "Autuka mautuka", 100636
s/f: "Eztakizu", 110636
s/f: "Autuka mautuka", 110636
s/f: "Eztakizu", 120636
s/f: "Eztakizu", 130636
s/f: "Autuka mautuka", 130636
s/f: "Eztakizu", 140636
s/f: "Autuka mautuka", 140636
s/f: "Eztakizu", 160636
s/f: "Autuka mautuka", 160636
s/f: "Eztakizu", 170636
s/f: "Autuka mautuka", 170636
s/f: "Eztakizu", 180636

s/f: "Autuka mautuka", 180636
s/f: "Eztakizu", 190636
s/f: "Autuka mautuka", 190636
s/f: "Eztakizu", 200636
s/f: "Eztakizu", 210636
s/f: "Autuka mautuka", 210636
s/f: "Autuka mautuka", 230636
s/f: "Eztakizu", 240636
s/f: "Autuka mautuka", 240636
s/f: "Eztakizu", 250636
s/f: "Eztakizu", 260636
s/f: "Autuka mautuka", 260636
s/f: "Eztakizu", 270636
s/f: "Autuka mautuka", 270636
s/f: "Eztakizu", 280636
s/f: "Azkuetarrak", 280636
s/f: "Eztakizu", 300636

25. 1936. 3er. Trimestre

s/f: "Eztakizu", 010736
s/f: "Autuka mautuka", 010736
s/f: "Eztakizu", 020736
s/f: "Autuka mautuka", 020736
s/f: "Eztakizu", 030736
s/f: "Autuka mautuka", 030736
s/f: "Eztakizu", 040736
s/f: "Autuka mautuka", 040736
s/f: "Eztakizu", 060736
s/f: "Autuka mautuka", 060736
s/f: "Eztakizu", 070736
s/f: "Autuka mautuka", 070736
s/f: "Euzkeldun Batzokijakuak", 070736
s/f: "Arantzazuko Amaren aurrian", 070736
s/f: "Eztakizu", 080736

s/f: "Autuka mautuka", 080736
s/f: "Somorrostrora", 080736
s/f: "Eztakizu", 090736
s/f: "Eztakizu", 100736
s/f: "Autuka mautuka", 100736
s/f: "Eztakizu", 110736
s/f: "Autuka mautuka", 110736
s/f: "Eztakizu", 120736
s/f: "Enkartaziñoko jaia", 120736
s/f: "Eztakizu", 140736
s/f: "Autuka mautuka", 140736
L.: "A favor del libro euzkérico", 160736
s/f: "Eztakizu", 170736
s/f: "Eztakizu", 180736
s/f: "Eztakizu", 190736
s/f: "Salokijak", 250736
s/f: "Guzurra ta abarra", 250736
s/f: "Otzandijon", 260736
s/f: "Ongoñope etorri be", 280736
L.: "Uarra", 010836

2.2.COLABORACION EN BIZKAITARRA.

Lauaxeta: "De Abando a Loyola",nº8, 251130,p. 7.

2.3. COLABORACIONES EN EUZKEREA.

Lauaxeta:"Ludi ameskorra", nº4, 150429, p.70.
Lauaxeta: "Goguaren eresija",nº 14, 150230, p.294.
Lauaxeta: " Illuntzeko ixarra", nº16, 150430, p. 348.
Lauaxeta: "Federico Mistral", nº17 (sic), 150430, p.365.
Lauaxeta: "Maitale kutuna", nº18, 150530, p.374.
Lauaxeta: "Udabarriko abestija", nº21, 150730, p.454.
Lauaxeta:" Bide ziar abesten", nº23, 151130, p.500.
Lauaxeta: "Bide ziar abesten", nº 36 (sic),150231,p. 500.
Lauaxeta: "Palankari bati", nº3, Marzo de 1931, p.52.
Lauaxeta: "A un Palankari", nº3, Marzo de 1931, p. 56.
Lauaxeta:"Igande goiz batez", nº5, Abril de 1931, p.95.
Lauaxeta: "Begijen omenez", nº1, Enero-Febrero de 1934,p. 17.
Lauaxeta:"Izlapurra", nº2, Marzo-Abril de 1934p. 87.
Lauaxeta: "Langille eraildu bati", nº 3, Mayo-Junio de 1934, p. 154.
Lauaxeta: "Arrats Beran", nº5-6, Setiembre-Diciembre de 1934, p. 313.
Lauaxeta: "Espetxekuarena", nº8, 1935, p, 487.

2.4.COLABORACIONES EN EUZKO.

Lauaxeta: "Osagille onena",(1932), p. 6. Ejemplar sin portada.
Lauaxeta: "Urteko", nº13, 221032, p. 2.
Lauaxeta: "Lenago il", nº18, 251132, p. 2.
Lauaxeta: "Ezkertarrak", nº38, 150433, p. 3.
Lauaxeta: "Batzar Nagosija",nº39, 220433, p. 3.
Lauaxeta: "Auteskundiak", nº40, 290433, p. 2.

Lauaxeta:"Zirikadeak", nº 45,200633, p. 3.
Lauaxeta: "Zirika", nº 48, 010733, p. 3.
Lauaxeta: "Zirika", nº 50, 150733, p. 3.

2.5. COLABORACIONES EN GUDARI.
Lauaxeta: "El fusil del abuelo", nº 4, (1937), s. p.
Lauaxeta: "Campa de Gustiz Ederra", nº 6, (1937), s.p.

2.6. COLABORACIONES CON JAUNGOIKO ZALE.
Lauaxeta: "Eleizako aingeruak", nº 337, 151128, p. 260.
Lauaxeta: "Eresi bakuna", nº 351, 150629, p. 198.
Lauaxeta: "Gorantza", nº 370,010430, p.110.
Lauaxeta: "Gurutzeko jakintza", nº 383, 151030, p.313.
Lauaxeta: "Miren Neskutxa", nº 403, 150831, p. 240.

2.7. COLABORACIONES EN JESUSEN BIOTZAREN DEYA.
Basaraz: "Josuren ametsa", nº 122,Febrero de 1927, p.53.
Basaraz: "Orrilla", nº 125, Mayo de 1927, p. 154.
Basaraz: "Arimen eguneko yuale otsak", nº131, Noviembre de 1927, p. 343.
Basaraz: "Ipuiña dirudin egia",nº 131, Noviembre de 1927, p. 350.
Basaraz: "Sortzez Garbiaren gaba", nº 134,Febrero de 1928, p.26.
Basaraz: "Iru adixkideak"nº 151, Julio de 1929, p. 105-6.

2.8. COLABORACIONES EN LOS LUISES.
Urkiaga: "Andra Mari en los poetas euzkeldunes"nº 3, (s.f. (1936)), p. 10-12.
Lauaxeta: "Itxastar gaste bati", nº 3, (s.f.(1936)),p.24.

2.9. COLABORACIONES EN VIDA VASCA.
Lauaxeta: "Maitale Kutuna",XI, (1934), p. 91-3.

2.10. COLABORACIONES EN YAGI YAGI.

Lauaxeta:"Ante el cierre de un batzoki", nº 6, 221032,p. 4.
Lauaxeta:"Por buen camino", nº 8, 051132, p. 4.
Lauaxeta: "Comentarios", nº9, 121132, p. 6.
Lauaxeta: "La razón de la sinrazón", nº 10, 191132, p. 6.
Urkiaga:" Cosas veredes", nº 11, 031232, sp.
Lauaxeta: "Las paradojas", nº13, 171232, p. 5.
Lauaxeta:"La primera denuncia", nº 16, 311232, p. 5.
Urkiaga: "Nuestro propósito", nº 19, 280133, p. 5.
Lauaxeta: "En lucha contra el separatismo", nº 20,040233, p. 5.
Lauaxeta: "Mítin de protesta", nº 22, 250233, p. 9.
Lauaxeta: "La hora de las promesas", nº 23, 040333, p. 4.
Lauaxeta: "!Onazezko au Idiakezentzat!", nº 24, 110333,p. 1.
Lauaxeta: "A la muerte de Lizardi", nº25, 180333, p. 2.
Lauaxeta: "Consejos vendo", nº26, 250333,p. 12.
Lauaxeta: "El mítin de los españoles", nº28, 080433,p. 7.
Lauaxeta: 'Los pueblos bárbaros", nº30,220433, p.12.
Lauaxeta: "Viva el Gernikako", nº32, 130533, p. 11.
Lauaxeta: "Las mentiras de Fatrás", nº33, 200533, p.12.
Lauaxeta: "Con la Iglesia hemos topado", nº51,071033,p.12.
Lauaxeta:"Padura", nº55, 301133, p. 8.
Lauaxeta: "A un solidario desconocido", nº59, 020134,p. 12.
Lauaxeta: "Contra los ramplones", nº61, 130134, p. 2.

2.11. COLABORACIONES EN YAKINTZA.

Lauaxeta: "Artzain baten erijotzean",Marzo-Abril de 1934,p. 87.
Lauaxeta: "Bolutxu zurija", Mayo-Junio de 1934, p. 174.
Lauaxeta: "Etxeko alabea", Setiembre-Octubre de 1934,p. 338.
Lauaxeta: "Txiribogin alaba",Enero-Febrero de 1935, p.22.
Lauaxeta: "Amayur gaztelu baltza", Marzo-Abril de 1935,p.103-4.
Lauaxeta: "Topa baten ostean", Noviembre-Diciembre de 1935,p. 415.
Lauaxeta: "Arrats Beran", Noviembre-Diciembre de 1935, p.475.

2.12.COLABORACIONES EN PATRIA VASCA.

Lauaxeta: "Eusko Elertija", nº 6, (1932), p. 19

2.13.COLABORACIONES EN LIBROS.

Lauaxeta: "Maitale Kutuna" in Eusko Olerkiak.Poesías Vascas 1930. Euskáltzaleak. San Sebastián,1930,p.26-33.

Urkiaga: "Oldozkunak Orinduten" in Aberri Eguna 1932. Mugale, Hendaye,1976,2ª ed., p. 59.

Lauaxeta: "Artzain baten erijotzean. Etxeko alaba". Bizkaiko Begiragarria. Bilbao, 1934, p. XXIV-XXV.

Lauaxeta: "Aurre itza" in MUNIATEGI,S.: Goiz aize, Bilbao, 1936.