

LECTURAS LITERARIAS DE ESTEBAN URKIAGA, LAUAXETA

Jon Kortazar

Cuadernos de Sección. Hizkuntza eta Literatura 12. (1994) p. 279-353
ISSN: 0212-3223
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Testu honek bilatzen duena Lauaxetaren literatur irakurketa modernoan azterketa da. Aldizkarietan eta egunkarietan olerkari bizkitarrak utzi zituen izenen artean badira bere lanean aztarna sakona marraztu zutenak. Izen zerrenda luzea egin da, aztertu zeintzuk eta zergatik irakurri zituen, zein den bere lanean agertzen den eragina, nondik norakoak diren Lauaxetaren literatur ardurak. Erromantizismoan, Mende Bukaerako Mogimenduetan eta Espainiako Modernismoan aurkitzen dira Lauaxetaren iturri nagusiak, horiek aztertu dira batez ere, zehaztasunean oinarritu den gonbarapeketa lan honetan.

Este trabajo pretende la consideración sobre las lecturas poéticas modernas de/ autor vasco, Esteban Urkiaga, Lauaxeta. El conocimiento de la literatura que este autor demuestra sirve como hilo conductor para aproximarnos a sus lecturas, al mundo de configuración de su estética ya la definición de las fuentes presentes en su obra. De sus lecturas destacan la presencia de/ Romanticismo, de los Movimientos de Fin de Siglo y del Modernismo español. Este trabajo de literatura comparada ha definido las condiciones de paratextualidad en las que se configuró la obra del poeta vasco.

Ce travail prétend à la considération sur les lectures poétiques modernes de l'auteur basque, Esteban Urkiaga, Lauaxeta. La connaissance de la littérature que démontre cet auteur sert de fil conducteur pour s'approcher de ses lectures, au monde de configuration de son esthétique et à la définition des sources présentes dans son oeuvre. De ses lectures ressortent la présence du Romantisme, des Mouvements de fin de siècle et du Modernisme espagnol. Ce travail de littérature comparée a défini les conditions de "paratextualité" dans lesquelles se reflète l'oeuvre du poète basque.

0.— INTRODUCCION

Lauaxeta bien por medio de una simple constatación de sus poesías, bien por las menciones explícitas de sus artículos, aparece como un escritor de muy variadas lecturas.

Su biblioteca, no encontrada, contenía, a tenor de lo que deja entrever en sus artículos en prosa, una amplia gama de títulos y de variada representación de escuelas literarias. Si hacemos caso de confesiones personales (y no parecen existir razones en contra), la biblioteca personal de Lauaxeta ocupaba una pared de 4 x 2 mts. (1); además, Lauaxeta parece tener acceso tanto a los libros comentados por el diario **Euzkadi**, como a información, no evaluada, de libros diversos proporcionados por sus amigos. Por otra parte, su formación académica le había llevado a conocer una literatura clásica y una bibliografía de carácter no habitual en los jóvenes de su círculo nacionalista (aun pensando que la bibliografía política de los componentes de Juventud Vasca de Bilbao era copiosa, y señalaba entre sus nombres a Marx, Spengler, Spencer, Ortega y Unamuno).

La bibliografía de temas políticos y sociales (2) no va a interesarnos en este texto. Por ahora, nos centramos en las lecturas de las que Lauaxeta se sirvió para su trabajo literario.

Evidentemente, Lauaxeta parece un hombre culto. Como describía uno de sus amigos más íntimos, Ander Aranbaltza (3), en frase textual, Lauaxeta «anduvo con los Jesuitas», lo que al parecer le permitió una formación literaria bastante completa que no sólo se reducía al estudio de la literatura clásica, griega y latina, sino que, según testimonio del P. Colinas, el P. Estefanía, le abrió los caminos hacia el conocimiento y la lectura de la literatura europea. Podemos inferir lo que puede significar el concepto «literatura europea» a través de las traducciones que Lauaxeta publica en **Euzkadi** en 1928-30. La cercanía de la fecha del principio de la publicación de sus traducciones con su salida de Oña permite concluir que los nombres de los poetas traducidos provienen de la formación literaria recibida en el noviciado. Tales nombres (Maragall, Tennyson, Carducci, Maeterlinck, Baudelaire... (4)), pueden agruparse en

(1) Lauaxeta, habitó el 5º piso drcha. de la Calle Henao, 45. La casa pertenecía a la familia Abando y su biblioteca ocupaba, según informe del Sr. Carmelo Abando, la pared más larga del salón que mide 4 x 2 metros. Tal superficie acoge 1.000 volúmenes aproximadamente.

(2) Según testimonio de J.L. Irisari, Lauaxeta y él formaron en 1932 un grupo de preparación, cuyo fin era la formación política y social, de nombre AVASC, recibiendo en principio cursillos de formación política para después ser capaces de impartir cursillos de 6 días sobre las principales teorías políticas y sociales. El programa incluía al menos, las siguientes corrientes: Marxismo, Sindicalismo de Sorel, Reformismo de McDonalds, la Democracia Cristiana e incluso el Anarquismo, explicando las corrientes de Bakunin y Proudhon. En esta relación parece faltar algún tema, si nos atenemos a la relación 6 días/6 temas. Por otra parte, no sabemos seguro si los autores estudiados eran también leídos directamente, o si su conocimiento terminaba en las clases recibidas. Es el primer problema que trataremos infra.

(3) Entrevista personal 230683.

(4) La relación completa se estudia infra.

tres grupos poéticos fundamentales: Romanticismo (5), Simbolismo (Baudelaire, Verlaine) (6) y poetas de Fin de Siglo cuyo ascendiente «parnasiano» es, a veces, evidente. Parece claro que los conocía con una cierta profundidad, y que realizó de ellos lecturas que sobrepasaban el mero poema de antología. Las traducciones de autores una y otra vez retornados anuncian la pervivencia de un gusto personal. Si para estos tres movimientos levemente esbozados le suponemos a Lauaxeta un conocimiento superior al que la mera clase le producía, otro tanto debemos hacer para la literatura clásica, como era habitual en el ambiente en el que se educó.

Las lecturas poéticas de Lauaxeta parecen mantenerse con un cierto equilibrio (cierto, puesto que también existe evolución en sus gustos poéticos) durante toda su vida. Lecturas más o menos seguras son las que se refieren a la filosofía. Lauaxeta cita con cierta abundancia a los filósofos idealistas alemanes; evidentemente los conocía, pero no podemos asegurar que su conocimiento partiera de una lectura directa y reposada, o exclusivamente, de un conocimiento académico.

Esta misma postura de cierta reserva debemos mantenerla con las citas de la vanguardia europea en teatro, música o decoración de teatro. No se debe olvidar que Lauaxeta es periodista lo que le permite, aunque no sea más que de forma indirecta, una información puntual de los acontecimientos europeos de primera línea. De todas maneras, puede que no todo lo que cita lo conozca con el suficiente poso, pero es evidente que, al menos, lo conoce, dato que viene a reforzar la tesis de su modernidad.

Es posible que, a veces, Lauaxeta se dedique a citar por el mero prurito de citar, a pesar de que conozca de primera mano lo citado. A este respecto pondremos dos ejemplos. El primero lo recogemos de un artículo de 1934 (7):

«Pero nos encontramos con las nuevas tendencias escénicas. El arte sin el esfuerzo de una total renovación. Por su parte el sutilísimo Eurenof nos indica que el “hombre de teatro” revoluciona hacia el “hombre de letras”.

Jamás se ha hablado tanto de innovaciones y audacias. Las escenografías de Pitoef, Reinhardt, Danchenko y Grenville Baker han llegado a arcaizar lo moderno en lugar de modernizar lo clásico. Así se representan por los teatros europeos las obras de Sófocles o Goethe.»

Por lo que sabemos de los viajes de Lauaxeta, éste no acudió a representaciones de obras teatrales en ciudades europeas, exceptuando Barcelona y Madrid. En este caso, es evidente que su puesta al día en información le estaba dando un rendimiento importante, y a pesar de que su información fuera de segunda mano, es innegable su conocimiento de lo que sucedía fuera de nuestras fronteras.

En otro extremo se encuentran las citas incluidas en la crítica a **Barne Muinetan** de Orixe (8), donde Lauaxeta hace acopio y gala de materiales que provienen de su formación teológica. El artículo, plagado de nombres, cita a los siguientes autores: Sannazaro, Bocaccio, Po-

(5) Quizás sería mejor hablar de segundo romanticismo, puesto que los autores representativos del primer romanticismo, tanto inglés como alemán, y que más tarde aparecerán citados: Keats, Novalis, Holderlin, no están todavía nombrados en esta primera relación de poetas leídos.

(6) Merece la pena destacar, sin embargo, que Baudelaire suele clasificarse como Parnasiano, y ni siquiera A. Balakian lo considera plenamente simbolista, a pesar de reconocer que sin él no hubiera tenido lugar el simbolismo. En cuanto a Verlaine, Lauaxeta alguna vez lo nombra «pobre Lelián», lo que nos lleva a reconocer en el poeta vasco un conocimiento más profundo del que hacen sospechar las traducciones.

(7) LAUXETA: «Próximo estreno de Liben. Euzkadi, 170234.

(8) LAUXETA: «La poesía cristiana». Euzkadi, 260534 y 080634.

liziano, Guarini, Sa de Miranda, Barahona de Soto, Montemayor, Belleau, Urfé, Londge, Mistral, P. Nieremberg, Altube, S. Estefanía, Droste-Hüllshoffs, Verlaine, Manzoni, S. Juan de la Cruz, S. Agustín, Beato Avila, P. La Fuente, Claudel, Jammes, San Francisco, Lusón, Cousin, Sta. Teresa, Filin, Platino, Algazel, Ben Gabirol, Budé, Spencer, Boehme, Schelling, Hegel, Menéndez Pelayo, Ignacio de Loyola, P. Arintero, Taulero, Ruysbrokio, Marechal.

Parece claro que no todos los nombres significan lo mismo en la formación literaria y humana de Lauaxeta. Así pues, si tuviéramos que responder a una imaginaria observación sobre la profundidad de conocimiento de Lauaxeta ante lo que cita, a una malévolamente pregunta que se diseña de esta forma: ¿conoció y leyó Lauaxeta todo lo que cita, todos los autores?, la respuesta tendría que matizarse. Desde luego, conoce lo citado, puesto que, a veces, podemos encontrar juicios personales sobre las obras citadas (9). Pero aún podemos seguir manteniendo dudas sobre el grado de asimilación de cada una de las cuestiones.

¿Qué grado de asimilación tiene Lauaxeta de sus lecturas? Esto es lo que intentaremos señalar mediante el estudio detenido de cada una de las fuentes. Pero antes de comenzar parecen convenientes unas cuantas notas de aproximación.

Debemos suponer que no todo lo que lee afecta a nuestro poeta de igual manera, sobre todo suponiéndole una alta velocidad de lectura. Por otra parte, debemos distinguir, y creo que merece la pena volver a recalcarlo, sus lecturas literarias, y las filosóficas-políticas. Estas aparecen ciertamente más ambiguas, puesto que en los textos en prosa de Lauaxeta se les nombra una sola vez (10). Por lo tanto, es más difícil asegurar cuál es su fuerza y su asimilación y su lectura efectiva y real.

Las citas de los autores literarios (nombrados por una razón ya expuesta: su continua lectura en períodos distintos de tiempo) permiten una mayor seguridad en la afirmación de su lectura reposada y en el establecimiento de fuentes.

Unido muy de cerca a este planteamiento está el de las lenguas que Lauaxeta conocía, leía y hablaba.

Por los autores no ya citados, sino traducidos en esa primera etapa poética, a Lauaxeta habría que concederle (suponiendo, de lo que no existe seguridad, que las traducciones se hicieron desde la lengua original y no desde el castellano) conocimientos de inglés (traducción de Tennyson), alemán (Goethe traducido el 290830), francés (Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck, Sully Prudhomme, Théodore de Banville, Jammes, Lemaître), italiano (Dante), catalán, a los que sin duda hay que añadir las lenguas clásicas, aprendidas en sus años de noviciado. Como hemos señalado antes, el testimonio de Ibiñagabeitia es el único sobre este punto:

«Urkiagak poliki menderatu zituen izkuntza klasikoez gainera, Europako nagusiak irakurtzeko lain bederik. Katalana ere poliki ikasi zuen» (11)

(9) Con respecto al artículo citado más arriba, a pesar de la extensión y en principio incoherencia de la lista, su logicidad es absoluta. Basta con agrupar los autores citados en sus respectivas escuelas: poesía pastoral, mística clásica española, idealismo alemán, poemas religiosos... para darnos cuenta de que las corrientes citadas no son tantas y que Lauaxeta no anda en este tema tan a ciegas, como una lectura rápida podía hacer sospechar. Por otra parte, la obra de los autores citados aparece rodeada de los juicios que supra anunciamos, así por ejemplo, de Cousin se comenta su capítulo «Du Vrai, Du Beau, et du Bien», y a Ben Gabirol se le llama «insigne» y «maravilloso» por su Ke4ter Malkuth.

(10) Si nuestro recuento no está equivocado, Hegel, Schelling, los principales filósofos del idealismo alemán quedan citados una sola vez por Lauaxeta. En quien, por otra parte, el idealismo alemán jugó un importante papel (aun admitiendo que sólo fuera de manera indirecta) a la hora de recomponer su sistema poético.

(11) IBIÑAGABEITIA, A.: «Lauaxeta» in Eman. Cfr. OLAZAR et al.: EGA titulurako ariketak. Bilbao, 1983, p. 186

Sin embargo, dado que no podemos asegurar que Lauaxeta tradujese desde la lengua original del poeta que se tratase, el mero hecho de la traducción no es prueba irrefutable de que conociese la lengua, conviene que contrastemos y amplíemos datos con otros proporcionados por él mismo o sus amigos.

Para una mejor exposición del tema, proponemos dividir el conocimiento de las lenguas en tres apartados:

- a) lenguas clásicas,
- b) lenguas germánicas y
- c) lenguas románicas

a) Lenguas clásicas.

Al parecer Lauaxeta conocía bien el latín y también el griego.

Respecto al latín, las pruebas que poseemos son irrefutables. Por una parte la carrera académica, el noviciado, abandonado muy tardíamente, facilitaban su conocimiento y adquisición. Esto es algo evidente. Pero es que además los primeros poemas conservados de nuestro autor están en latín. Sólo se ha publicado uno (12). La fecha de composición (1926) evidencia su dominio a una edad no tardía. Los ejercicios escolares no son más que la punta del iceberg de su formación latina que alcanza su máxima expresión en la confesión hecha por su compañera de estudios Zaitegi: el proyecto en 1924 de traducción al euskara de las principales obras literarias latinas y griegas: «Loiolan beste erabakirik ere artu genuen: eladarazko ta latinezko klasikoak euskeratzea ta bakoitzak bere egitekoa artu zuen». (13)

Gracias al mismo Zaitegi conocemos la lista de los autores latinos y griegos estudiados:

«Eladeko ta Erroma zaarreko idazle, olerkari ta izlariak ongi ezagunak izan genituen, Errandoneak, Kikero, Sofokel, Demonstene, Tucidide-ta irakatsi zizkigun: gainera Shakespeare... Estefaniak Bergiliren Eneida, Orati, Obide, Tibul, Propertzi-ta» (14)

Para el griego poseemos además la afirmación de Lauaxeta, indicando que leía la Biblia en griego, al comentar la traducción al euskara del P. Olabide:

«Gerkeraz irakurten dogunok ez erderarik ezta laterarik eztogu nai» (15)

Tras estos datos podemos concluir que Lauaxeta conocía la literatura griega y latina y era además capaz de leer en las dos lenguas.

b) Lenguas germánicas.

Zaitegi afirma que en Loyola conocían las literaturas extranjeras: «Orobat erderazko elertia, inglesa, frantzesa, italiarra, alemana, portuguesa, katalanarazkoa-ta. Olerkari bakoitzaren lanak irakurtzen zizkigun ugari.» (16), pero no afirma que esa literatura se conociese en lengua original.

(12) LAUAXETA: «Ad Jesum» in Olerti, n.º 1, (1981), p. 61-2. Descubierta por el P. Colinas y traducido y publicado gracias al PS. Onaindia. Ahora puede verse una relación más completa debido al P. Patxi Altuna.

(13) ZAITEGI, J.: «Urkiaga ta biok» in LAUAXETA: Olerkiak. Etor, Bilbao, 1974, p. 8.

(14) ZAITEGI, J.: op. cit., p. 8.

(15) LAUAXETA: «Itun Berria». Euzkadi, 151231. La nota parece exagerada por lo menos en lo que respecta a la negación de la versión latina. Lauaxeta no podía esquivar la Vulgata.

(16) ZAITEGI, J.: op. cit., p. 8.

Los datos que por nuestra parte hemos podido reunir son más completos para el alemán que para el inglés. Con respecto al alemán, poseemos los siguientes:

- 1) La cita original de un poema de Goethe en «Illobian datza» (17). Siguiendo con Goethe, Lauaxeta conocía prácticamente toda su obra, pero este dato poco nos ayuda a demostrar el conocimiento de la lengua, a pesar de que Lauaxeta cite los títulos haciendo referencia al original (18).
- 2) Su amigo Ander Aranbaltza nos confesaba que Lauaxeta entendía algo el alemán (19), mientras que J.L. Irisarri no recordaba nada al respecto, pero no negaba que supiera.
- 3) El círculo de amistades en el que se movía Lauaxeta en Loyola era un círculo culto, de donde surgirán traductores del alemán. En este sentido cabe citar al P. Plácido Múgica compañero también de Lauaxeta. El ambiente, pues, facilitaba al menos su conocimiento.
- 4) Para terminar, en el artículo «Federico Mistral» (**Euzkerea**, n.º 17, (1930), p. 365), Lauaxeta cita la obra «**Die Boesie der Troubadours**» de Diez.

En resumen, podemos concluir que Lauaxeta podía acceder a textos alemanes y por otra parte, conocía con extensión la literatura de Goethe, y las obras de Heine (del que existía una traducción al euskera), Hölderlin y Novalis.

Con respecto al inglés, no podemos concluir tanto. Dado que la traducción de Tennyson no lo prueba, los dos únicos datos con los que contamos son:

- 1) El título del poema traducido se indica en inglés: «Flay away» (20).
- 2) Cuando Lauaxeta cita un poema de Keats, también lo hace en inglés: «Eve of Saint Mark» (21).

Estos datos no permiten sacar excesivas conclusiones. Con relación al inglés y aparte de los dos mencionados, podemos añadir que en su círculo de Loyola se encontraba el futuro traductor de Hemingway, P: Gotzon Goenaga.

c) Lenguas romances.

Sin duda alguna debemos comenzar por el castellano. Esta obviedad nos será permitida, para añadir a continuación que esa era la lengua en que Lauaxeta recibía la mayor parte de la información cultural. Considerada por él, en el prólogo a la traducción de **Arrats Beran** como segunda lengua, la impronta de la Generación del 98, de la del 27, y posiblemente, de la **Revisita de Occidente**, es palpable. Lauaxeta, a la vez que la ataca como lengua «opresora del euzkera» se esfuerza en mantener en ella un nivel no sólo correcto, sino muchas veces literario.

Muchos testimonios apuntan a que Lauaxeta sabía muy bien francés. Desde luego, cuando en **Bide Barriak** confesaba que sus ideas estaban tomadas de distintas fuentes:

«Olerkari nazala agertutiarri enago, izkuntza onetan be gogai batzuk azaldu daikeguzala erakustiarri bai ostera. Or an entzun eta ikasi dodazan gogai batzuk neure bijotzaren barnetik euzkeralduta, agertu dodaz.» (22)

(17) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 163.

(18) LAUAXETA: «Goethe». Euzkadi, 220332.

(19) Entrevista el 230683.

(20) LAUAXETA: «Flay Away». Euzkadi, 150828.

(21) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 132.

(22) LAUAXETA: Bide Barriak, ed. cit., p. 142.

Aitzol y Orixe las identificaron como francesas. Posiblemente, la lírica francesa es junto con la literatura clásica y el romanticismo, idealismo alemán, una de las corrientes literarias que con más fuerza influye en Lauaxeta.

Un episodio de su vida, uno de los cruciales sin duda, refleja esta opinión. Si Ajuriaguerra ordenó a Lauaxeta acompañar al periodista francés a Gernika, era porque debía conocer su lengua.

Por otra parte, la cantidad de poetas franceses citados, así como referencias colaterales llevan a la seguridad, si hacía falta alguna, de que Lauaxeta manejaba el francés con soltura. Una de esas citas se refiere a Valéry, más concretamente a su discurso de entrada en La Académie, del que Lauaxeta poseía un ejemplar editado por Gallimard.

«urte batzuk dira Franceko erdaltzaindian Valéry idazleak bere itzaldi entzute-tsua aguzi ebanetik. Gallimard-ek argitaldu eban, itzaldia eta bertan irakurri doguz begiko jakuzan oarrak, elerti arloan» (23)

Ese interés por leer los libros en sus lenguas originales sirve también para el italiano y el provenzal, al menos.

Así, sabemos que podía leer italiano, puesto que mandó traer libros de Carducci en el idioma original:

«Sei illabete ez dira Milandik ekarri nebazala aren (Carducci) Odak. "Nuove poesie", "odi barbare", "Nuove odi barbare", "Rima nuove"» (24)

Presumiblemente, Dante era leído también en lengua original.

Podemos encontrar citas en provenzal cuando Lauaxeta comenta **Mireio** de Mistral, hecho que acontece dos veces en su bibliografía en prosa.

La importancia de Mistral para los poetas vascos de preguerra era evidente en cuanto encarnación de las teorías de Aitzol, corrientes en los círculos literarios del momento. Prueba de ese impacto, fue la pronta traducción de **Mireio**. Lauaxeta comentó la traducción en un artículo titulado «Una nueva obra de Orixe: **Mireio** euskeraz», publicada en **Euzkadi** (25), pero antes Lauaxeta conocía a Mistral, sobre cuya obra general publicó otro artículo en **Euzkerea**, donde se cita algún pasaje en provenzal:

«Amo de moun pais

T'apele! Encarnote dins mis vers proveacau» (26)

Parece también que el catalán no le ofrecía especiales dificultades y que las lecturas y traducciones de Costa y Llovera y Maragall las hizo desde el catalán. Como prueba bastará apuntar que Lauaxeta cita dos obras de Maragall: «Pirinenques», «Visions» (27), no traducidas. La lectura de obras catalanas era de todas formas corriente entre los autores del País Vasco, debido, sin duda, a afinidades de tipo político; la admiración de la literatura catalana era grande como demuestran los intentos de traducción de los poetas catalanes publicados por él y sus colegas vascos: Lauaxeta (1928 Maragall; 1930 Verdaguer), Orixe (1931 Maragall), Jauregi (1934 Verdaguer).

(23) LAUAXETA: Azalpenak. ed. cit. p. 142.

(24) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 132.

(25) LAUAXETA: «Una nueva obra de Orixe». Euzkadi. 311230.

(26) LAUAXETA: «Federico Mistral». Euzkerea, n.º 17, (1930), p. 365. la fecha es errónea, corresponde al 010530.

(27) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 151.

El viaje que Lauaxeta realiza en 1935 a Barcelona para presenciar los Juegos Florales es una muestra más de los estrechos vínculos literarios entre las dos naciones.

Pero, y a pesar de que el mismo día en que Lauaxeta publica un artículo sobre Goethe, Euzkadi inserte un artículo sobre Eça de Queiroz, las referencias a las literaturas gallega o portuguesa no existen. La ausencia es clara, pero no sabemos dar razón de ella.

Sin embargo, no demos perder de vista, la influencia de la literatura castellana. Muchas de las ideas sobre la poesía que Lauaxeta menciona una y otra vez, aparecen citadas sí, con referencia al autor original, pero, indudablemente, habían sido conocidas antes en castellano. Hemos citado ya la **Revista de Occidente**, es evidentemente una de las fuentes de información de nuestro autor. La figura de Juan Ramón Jiménez, la de Unamuno, la de Machado, sin duda, sugestionaron a nuestro autor.

Las ideas de Ortega y Juan Ramón acerca de la función de la poesía, su propia visión idealista de la poesía —Obra de arte que nos traslada a otro mundo, al de la realidad ideal, al de las esencias—, la reflexión sobre el binomio poesía-sociedad, han marcado no sólo el pensamiento poético de Lauaxeta, sino —pensamos—, han influido sobre las ideas de Aitzol.

En el caso de Unamuno, su presencia -aunque no palpable, como lo haremos en este trabajo, de texto en texto- resulta consustancial a la idea existencialista explicitada por Lauaxeta en el período de poesía intelectual publicada en **Bide Barriak**.

La comparación entre las ideas estéticas de Lauaxeta y las de su entorno se realizará en otro trabajo. Este relata sus lecturas desde un punto de vista, casi diríamos que formal. Pero la perspectiva adoptada por el trabajo, no debe hacernos errar sobre el objeto. Es cierto el conocimiento de Lauaxeta sobre literaturas extranjeras, pero diríamos que proviene en un segundo momento. Es decir, Lauaxeta aprende primero en castellano y después bucea en busca de orígenes. Hablamos aquí de los orígenes, en el libro que recogerá la tesis hablaremos de los intermediarios que lo llevaron a conocer esas corrientes literarias.

Es cierto que tanto su formación, como las referencias bibliográficas le permitían un ancho conocimiento de los movimientos literarios, facilitados por el número de lenguas al que (por lo menos a nivel de lectura) podía acceder: latín, griego, alemán, francés, provenzal, italiano, catalán e inglés, dando por supuesto el euskera y el castellano, y todas estas lecturas influyen en su quehacer poético de distinta manera, pareciendo en un primer momento que la literatura clásica y la francesa (desde 1850 a 1930, aproximadamente, parece seguirla paso a paso), junto con el romanticismo alemán ponen las bases de su poesía, y de su sensibilidad literaria.

Tratar de enmarcar ese nivel de influencia será desde ahora nuestro trabajo. Hemos escogido la ordenación cronológica por razones de comodidad expositiva. Pero desde ahora debemos aclarar que los resultados de las influencias no son unívocos, sino que diversas influencias pueden entremezclarse en un punto, en un resultado poético concreto. Establecer esos cruza-mientos será función del apartado de conclusiones que reservaremos para el final del capítulo.

1.— NEOCLASICISMO

1.1. Chénier

A pesar de que Lauaxeta muestra una sensibilidad poética muy distinta a la de Chénier, está muy claro por las referencias dedicadas al autor francés que lo relejó con gusto:

«Andre Marie Chénier lako olerkari asko ez dagoz ludion. “Espetxean zan andereño bati”, “Ilzorian zan beste gazte bati”, “Elégies” idaztian diran gaiak artu egi-

zuz eskuetan eta esango deustazu klasiko nor dan... Chénier eta Fr. Luis de León biotzekoak jataz» (28)

La razón debe encontrarse en una misma afinidad de pensamiento con respecto a Grecia. Lauaxeta lee a Chénier porque trató en su poesía los temas clásicos. Su poesía «fusión de pensamientos, imágenes y giros tomados de una docena de poetas clásicos diversos, pero fundido todo en una composición original, gracias en parte a la audacia de imaginación con que Chénier combina elementos que nadie antes de él había pensado combinar y en parte al elegante ritmo de sus versos y a la estructura de sus frases», tal como lo define Highet (29), debieron producir una especial llamada en el poeta vasco, puesto que él mismo estaba empeñado en una tarea parecida: pasar ideas y formas literarias a la poesía en lengua vasca.

Si nos referimos únicamente a los dos poemas citados, «Il zorian zan beste gazte bati» parece referirse a la Elegía XXV de la edición que majenamos (30). Es evidente por qué le llamó la atención a Lauaxeta. El contraste entre la juventud y la muerte para un hombre obsesionado por la idea de la juventud y de la vida, es algo que necesariamente tuvo que chocar.

«Je meurs. Avant le soir j'ai fini ma journée. A peine ouverte au jour, ma rose s'est fanée. La vie eut bien pour moi de volages douceurs; Je les goûtais à peine, et voilà que je meurs.» (31)

Estos versos, que reflejan el tema del poema, parecen resonar en Lauaxeta que en Junio de 1937 se va a encontrar en la misma tesitura.

Ecos de este poema, no una influencia directa, pueden encontrarse, desprovistos de la clara tendencia retórica, en los llamados poemas de cárcel de Lauaxeta.

«Gaztea nozu bizitz onetan
t'ez yatan paltau gauzarik...

Goiz eder onetan erail bear nabe
txindor baten txintak gozotan naukela» (32)

La misma idea de muerte y vida, relacionada con el placer puede encontrarse en los dos poemas; los tonos son distintos; la situación, vísperas de una condena a muerte, la angustia, la misma en los dos poetas.

El otro poema «La Jeune captive» (33), parece haber inspirado parte de «Espetxequarena» (AB, 29-30) en el cual pueden encontrarse también rastros de P. Valéry.

La coincidencia entre ambos poemas se debe a la utilización de elementos iguales. Un examen comparativo puede servirnos para mostrar las coincidencias entre los dos textos:

I.3 Boit les doux présents de l'aurore:

I.4 itxi nagik goxeko bidari

II.4 iñork txastau bako lurrina

III «L'illusion féconde habite dans mon sein.
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain.

(28) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 131 v 136

(29) HIGHET, G.: La tradición clásica. II. F.C.E., México, 1978, p. 168.

(30) CHENIER, A.M.: Oeuvres Complètes. Gallimard, Paris, 1958.

(31) CHENIER, A.M.: op. cit., p. 77:

(32) ONAINDIA, S.: «Esteban Urkiaga ta Basaraz» in Gaiak, n.º 4 (1977), p. 626 y 627.

(33) CHENIER, A.M.: op. ch., p. 185-186.

J'ai les siles de l'espérance.
 Echappée aux réseaux de l'oiseleur cruel
 Plus vive, plus heureuse, aux campagnes, du ciel
 Philomène chante et s'élançe.»

Esta estrofa nos parece clave para entender «Espetxequarena» puesto que, tanto «la ilusión de la fuga» (el personaje de Lauaxeta consigue las llaves del carcelero, menos para la última petición), como los elementos: alas, canto del ruiseñor, campos de cielo, aparecen en los dos poemas:

- J'ai les ailes de la espérance
- Philomène chante
- les murs présent en vain
- campagnes du ciel
- aixion egal punta
- urretxindor ori ago ixilik
- giltzik ez dago espetxian
- goixeko bidari, bide argi

Aunque las imágenes no se corresponden en su aspecto formal, las ideas, los términos, ambientan una misma escena: una cárcel de la que se pueda escapar, por medio de la esperanza (Chénier), o por medio de la ilusión de un carcelero complaciente (Lauaxeta).

2.— EL PRIMER ROMANTICISMO

2.0. Introducción

Quizás merezca la pena explicar la presencia del adjetivo «primer» en el nombre que da título a esta sección. Aclaremos que no pretende clasificaciones novedosas, simplemente busca la claridad de conceptos y permite una simplificación útil y certera en la gran marca de influencias que Lauaxeta va a recibir del Romanticismo.

Llamamos primer romanticismo a aquél que influenciado por el idealismo alemán va a crear tanto en Alemania desde Goethe, como en Inglaterra con Blake, un movimiento poético de primer orden. El nombre comprende la época que se extiende desde la Revolución Francesa hasta la segunda decena de 1800, aproximadamente.

En lo que respecta a la poesía inglesa, la distinción está basada en la realizada por Bowra:

«Al morir Keats en 1821 y Shelley en 1822, el principal movimiento del romanticismo inglés llegó a su fin. Es cierto que Coleridge vivió doce años más y Wordsworth veintiocho, pero en lo que se refiere a la poesía romántica, su trabajo había sido ya hecho... La nueva poesía pasó de los hondos misterios y las ideas embrujadoras al sentimiento delicado y la descripción cuidadosa... La poesía redujo sus ambiciones y se contentó con combinar la instrucción moderada con la gracia de la expresión.» (34)

Ahora es esa primera poesía la que nos interesa, la ambiciosa, la que dio un giro magistral a la poesía europea.

Y para circunscribirnos a nombres, en cuanto a la relación de Lauaxeta con ellos, debemos señalar:

(34) BOWRA, C.M.: La imaginación romántica. Taurus, Madrid, 1972, p. 217

- 1) En la poesía alemana: a Novalis y Hölderlin.
- 2) En la poesía inglesa: a Keats.
- 3) En la poesía italiana: a Leopardi.

Refiriéndose a los poetas ingleses, Bowra señala una nota común a todos ellos, que, en nuestra opinión puede hacerse extensible a los autores citados:

«Los grandes románticos, pues, estaban de acuerdo en que su gran tarea consistía en descubrir por medio de la imaginación un orden trascendental que explicaría el mundo de las apariencias y nos revelaría no sólo la existencia de las cosas visibles, sino también sus efectos en nuestro ser, los latidos imprevistos de nuestro corazón en presencia de la belleza y la convicción de que la fuerza que nos mueve no puede ser una ilusión, sino algo que asienta su autoridad en el poder, que gobierna el universo. Para ellos, esta realidad no podía ser más que espiritual y venía a reforzar la doctrina de Hegel, según la cual no existe más realidad que la del espíritu.» (35)

Este texto recuerda muy de cerca las palabras de Lauaxeta en el prólogo a **Arrats Beran**, y la referencia a esa realidad que está al otro lado de la misma realidad:

«Ludi onen bestaldez loratzen diran landaraen usañak goxalde bakotxak dakarkidaz» (AB, 13)

2.1. Literatura alemana

2.1.1. Novalis

Novalis, a quien una introducción a su obra llama «versión literaria de los grandes sistemas filosóficos» (36), va a aportar a Lauaxeta destellos de reflexión teórica. Las referencias lauaxetianas de Novalis, también muestran este camino teórico. Cada vez que Lauaxeta se refiere a él habla de una idea central en Novalis:

«Ez jat iñoiz aztuten Novalis idazleak esan ebana: "Olerki gai onena, egi utsa"» (37)

y antes, al comentar la obra de Lizardi, Lauaxeta volvía a retomar la misma idea:

«Novalis nos dijo: "La poesía es la más absoluta y auténtica realidad"» (38)

texto que va a ser también parafraseado por John Keats en su conocida **Oda a una urna griega**, de la que más tarde hablaremos.

«La belleza es verdad y la verdad es belleza, esto es todo lo que sabéis sobre la tierra y no necesitáis saber más.»

¿Qué sentido podía tener para Lauaxeta esa pequeña referencia? Empecemos para ello por exponer brevemente la teoría poética de Novalis (39).

Versión literaria del idealismo alemán, su sistema va a denominarse idealismo mágico, porque si bien su estética se basa en «la identificación entre lo estético y lo moral, el ideal de verdadera humanidad como conjunto de lo bello y lo noble», formulación en la que influye Schiller,

(35) BOWRA: op. cit., p. 33.

(36) BARJAU, E.: «Introducción» in NOVALIS Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen. Editora Nacional, Madrid, 1975.

(37) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 137.

(38) LAUAXETA: «Biotz Begietan». Euzkadi, 140632.

(39) Seguimos en este punto el artículo de Barjau ya citado, p. 13-20.

y en las enseñanzas de Fichte para quien la realidad exterior, la naturaleza es «un momento del Yo... la Naturaleza, no-Yo, no es otra cosa que la barrera, el contrapolo que el mismo Yo se pone así mismo para desplegar su actividad libre», será precisamente su desacuerdo con Fichte, la negación de la absolutización del Yo fichteano el que le lleva a intentar superar la concepción puramente idealista, añadiéndole el adjetivo «mágico» y un contenido nuevo.

Su pensamiento es idealista en cuanto es «primacía de la idea, de lo espiritual, negación de realidad a lo que supone materialidad, inercia, opacidad al espíritu». Y mágico en cuanto que el Universo, el hombre y la Naturaleza: «es un todo dinámico de naturaleza espiritual» que puede realizar un movimiento hacia Dios en quien la materia de la Naturaleza se espiritualizará.

Puesto que el mundo es su poema —el Verbo— «la conciencia moral es la fuerza que debe guiar ese viaje, y esa conciencia está en el hombre —más específicamente en el poeta, pues todo hombre no puede hacerse cargo de la tarea— que es el encargado de despertar a la Naturaleza para que se libre de su materialidad. De esta forma, el poeta se convierte a la vez en “vidente —**Seher**” porque ve la totalidad de lo real-, un mago, y un sacerdote, porque esta transformación que se opera por obra de la poesía es una divinización.»

Esta teorización opera una influencia decisiva en el tratamiento de la Naturaleza sobre todo en la humanización de la Naturaleza sobre todo en la humanización del paisaje (40). En este sentido Novalis va a influir con gran importancia en Maragall y más adelante veremos cuál es el influjo del poeta catalán en Lauaxeta.

Esta humanización de la Naturaleza se comprueba, aunque el sentido sea distinto al de Lizardi, en cualquier poema de Lauaxeta, aunque posiblemente sea «Artzain baten eriotzean» (AB, 82-4) el ejemplo más claro (41).

Por lo que respecta a la divinización de la Naturaleza, Lauaxeta parte quizás de posiciones más moralistas, donde la división cuerpo/alma es más tajante y rigorista. Sus poemas están impregnados por S. Juan de la Cruz. Para Lauaxeta Dios está en todas partes, por tanto, la Naturaleza es un camino para llegar a Dios. No se trata pues de que la Naturaleza llegue a Dios en sentido estricto, sino que Dios **ya está** en la Naturaleza.

«Bijurtu zindudan ba ixadi aratza,
larretako bakian nasain lo negijan,
ta begijok ebiltzan goxaldeko izpijan
Gustijak baña soilik ziran zeure urratza!...
Arnas deunak darabil loren urdurija»
(BB, 66-8 «Jaungoikotija»)

Sin embargo, en ese mismo poema existen ideas de marcado matiz novaliano: el yo sujeto a la materia que se libera por la muerte y por el brillo de la creación. Ciertamente, los poemas de reflexión religiosa incluidos en **Bide Barrijak** y que Aitzol llamó de poesía pura,

(40) A este respecto sería interesante aplicar esta concepción poética a la práctica de Lizardi. Supongo que Novalis y hasta Fichte y Hegel pueden estar bajo su poesía. Las bases teóricas idealistas de su poesía no han sido vistas por Luis MUXIKA en Lizardiren lirika bideak. Haramburu Altuna, Donostia, 1983. A. LERTXUNDI es un esclarecedor artículo «Lizardiren bide modernoak». Jakin, n.º 29, (1983), p. 89-102, soslaya conscientemente el tema al acotar su artículo a las influencias modernas. La influencia de las Ideas Kantianas pueden verse expuestas en KORTAZAR, J.: «Lizardiren Ondar Gorri azterketa formal eta sinbolikoaren saioak» in Euskera-ren lker Atalak, n.º 2, (1983), p. 51-64.

(41) Cfr. para el estudio de la Naturaleza en este poema: KORTAZAR, J.: «Artzain», op. cit., p. 33-35.

muestran claras huellas novalianas. Así, por ejemplo, en «Jaunagan atsedena» (BB, 98-103), Lauaxeta se refiere al movimiento de la naturaleza hacia Dios:

«zeuri orri dardara ta iluntzeko ixarra
hacia Vos se dirigía el temblor de las hojas
y la luz de la estrella» (BB, 100-1)

Todo ser, meditando, busca la Gran Palabra, nos dice Novalis (42), señalando también que tal meditación es más fructífera bajo la luz del crepúsculo:

«¿A quién no le gusta pasear a la hora del crepúsculo, entre dos luces, cuando el día y la noche se encuentran y se rompen en mil sombras y colores?»

El crepúsculo, que se va a convertir en tópico simbolista y de donde probablemente lo toma Lauaxeta, es, de hecho, la hora preferida en la que el poeta vasco coloca sus meditaciones.

«Maitatu arratsa» (BB, 2)

«Barriera bil adi, gaba, alde oneitanaa (BB, 116)

Sin embargo, Novalis sabe como todo buen romántico, que la razón no es suficiente para aprehender ese «misterio» absoluto, intentando por la vía del sentimiento, lo que la razón niega (43).

«Misterio», «verdad absoluta», va a ser también uno de los contenidos fundamentales sobre los que reflexiona Lauaxeta aunque en el poeta vasco vaya a significar «eternidad».

En realidad, su posición es ambigua, pues, si bien a veces se olvida de ese misterio

«Zadorrik, arren, ez egixu nai idoro» (BB, 8)

otras va a ser la pregunta sobre la que se articulen muchos de sus poemas, pero curiosamente, la respuesta llega del corazón, y no de la razón; cuando surge la respuesta a ese misterio, la pregunta se le ha hecho al corazón, símbolo de sentimiento:

«Bijotzari: —¿Badakik Urtzi jauna non dan?—
—Ixatez ludi barna, maitez gixon baitan.
Sakona argitu yatan..., oro ulerkorra»
(BB, 100 «Jaunagan atsedena»)

Lauaxeta, en el mismo sentido que Novalis, sabe que ése es un camino que hay que andar eternamente. Cuando en la segunda parte de **Enrique de Offerdingen** el Peregrino pregunta a la doncella Cyance a dónde irán, ésta contesta: «—A casa, siempre a casa» (44). El movimiento continuo hasta llegar al Absoluto, a la divinización de la Naturaleza.

En este mismo sentido se expresa el poeta vasco:

«Au gure bixitza, atseden eziña
jadetsi eziña!
Ezin batu doguz elburu batean
amets ta egiña.»
Oi gai zerutarra! zeure gai eztira
ludiko gixonak.

(42) NOVALIS: Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen. Editora Nacional, Madrid, 1975, p. 249

(43) Cfr. BARJAU, E: op. cit., p. 14.

(44) NOVALIS: op. cit., p. 261.

Otsetatik urrun loratuten dira
zeure zorizonak.» (BB, 120 «Artxanda ganiana»

El acento novaliano es perceptible en esta estrofa; el movimiento continuo, —schwebend—, la imposibilidad de unir contrarios como la utopía y la realidad, la negación de lo definido, la lejanía del absoluto final, son marcas novalianas.

Sin duda, Novalis estaba en el origen de muchas de estas ideas, reelaboradas con elementos tomados del existencialismo.

De todas formas, la distancia fundamental se establece sobre el simbolismo luz/noche. Para Novalis es la noche el símbolo positivo en cuanto que es símbolo de sueño y sentimiento, mientras la luz significa razón. Para Lauaxeta, quien sigue formas simbólicas menos elaboradas, Dios, lo positivo se identifica con la luz.

2.1.2. Hölderlin

Adentrarse en la extraña figura del genio alemán nos resulta difícil. Lauaxeta, sólo le dedica una referencia:

«Hölderlin bere ez da osoan (klasiko) izango baña eusko olerkiak aren añaño klasikoak balitaz, pozik dantzan egingo geunke» (45)

Ninguna nota más. Sólo el contexto en el que esta cita se produce, puede ayudarnos un poco. Citado entre Goethe y Keats, el gran Hölderlin sólo pudo haber llamado la atención de Lauaxeta en el sentido del descubrimiento de una Grecia clásica, y una Naturaleza vivificada.

Hemos retrasado hasta tratar de Hölderlin un aspecto de coincidencia entre Novalis y Lauaxeta: la consideración cristiana del mito, común a estos dos autores alemanes, debió admirar a Lauaxeta, de quien su fe cristiana no puede olvidarse. Este es un punto importante, puesto que llega a unir en una teoría de pensamiento uno de los aspectos más preocupantes del mito griego: su pretendido paganismo que entraría en conflicto con el cristianismo (46).

Por ello, la postura de Hölderlin, que lleva el mito hasta las más profundas raíces: hasta descubrir en el mito «un auténtico significado religioso, que en lo relativo al pensamiento es a la par puesto de relieve por los pensadores románticos» (47) no podía menos que resonar en el espíritu de Lauaxeta.

En el mundo de la teoría, parece que Hölderlin llamó la atención de Lauaxeta en tres campos distintos:

- 1) En el reafirmamiento de su «grecidad»,
- 2) En el reforzamiento de la síntesis entre mito clásico y cristianismo.
- 3) Por aportar otro tema distinto, en el cierto panteísmo de la naturaleza.

(45) LAUAXETA: Azalpenak. ed. cit. p. 132

(46) La bibliografía sobre el tema es amplia. Permítasenos la cita de GHET, G.: La tradición clásica. Vol. II. México, 1978. p. 103-135; DIEZ DEL CORRAL: La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Gredos, Madrid, 1974, p. 62-70; VERNANT, J.B.: Mito y sociedad en la Grecia antigua. S. XXI, Madrid, 1982, p. 171-220. Para Mito y Literatura tener en cuenta también: GARCIA GUAL, C.: Mitos, héroes y viajes. Taurus, Madrid, 1983. 1.ª reimp.; DETIENNE, M.: Los maestros de verdad en la Grecia arcaica. Taurus, Madrid, 1981; VIDAL NAQUET, P.: Formas de pensamiento y forma de sociedad en el mundo griego. El cazador negro. Península, Barcelona, 1983.

(47) DIEZ DEL CORRAL: La función del mito clásico en la literatura contemporánea. Gredos, Madrid, 1974, p. 98.

Este último punto merece ser explicado con mayor profusión. En la explicación novaliana, quedó claro que Lauaxeta no utiliza en el mismo sentido que Novalis la contraposición luz / oscuridad, día / noche, siguiendo más de cerca el modelo de Hölderlin, para quien luz, naturaleza, resurgimiento están cercanamente unidos:

«Te nombramos sagradamente obligados, te nombramos a ti, Naturaleza, y nueva, como del baño surge de ti lo divinamente nacido.» (48)

De forma que nombra el amanecer como «el hacerse luminoso de esa iluminación presente en todo» (49). Tal como el Dios de Lauaxeta definido «luz», está presente en todas las cosas. Es la Naturaleza de Hölderlin la que plantea la presencia de Dios de forma más radical que la de Novalis. «Maravillosa es la omnipresencia de la Naturaleza» (50). Esa Naturaleza divinizada, o por usar otro vocabulario panteísta, es la que aparece en el primer Lauaxeta de **Bide Barrijak**.

Sin embargo, es dudoso que éste llegara a la profundidad a la que Heidegger ha mostrado con el poeta alemán. Por eso, preferimos utilizar un camino más directo, para mostrar la influencia de Hölderlin en el poeta vasco. Digamos entre paréntesis que también para Hölderlin la poesía significa la posibilidad de la libertad, el mismo significado atribuido por Lauaxeta aunque de una forma distinta (51).

Nuestro camino aparece dificultado por la falta de concreción que Lauaxeta da a la única referencia recogida más arriba. Pudo leer todo Hölderlin no pudo leer sólo una Oda, género literario que parece apasionar a nuestro autor —recordemos que son precisamente las Odas de Chénier y Fr. Luis, a pesar del diverso carácter de los autores, las que son citadas por el autor vasco—. Por tanto, a pesar de la provisionalidad del método, hemos recorrido toda la obra del poeta romántico para recoger aquellos pasajes que nos recuerden la obra del autor vasco. La trayectoria puramente cronológica no resta, pensamos, validez al método.

Empecemos por un pasaje de un increíble parecido con «Itxasora» (BB, 136-141). Evidentemente puede observarse que el mito del viaje es algo tópico. Sin embargo, no se trata de la coincidencia de algo tan general como el tema, sino que el parecido llega a detalles más cercanos (52).

«Nos arrojamos sobre las olas de los mares,
tratando de saciarnos en espacios más abiertos
y el oleaje infinito juguetea con nuestra nave
y el corazón se regocija antes las fuerzas
del dios del mar. Sin embargo nada nos satisface.
Un piélago más hondo nos llama con ondas
más sutiles. Oh, quién pudiera llevar a nuestro errante barco
a esas riberas de oro, allá en lo alto!». (53)

Las mismas referencias con pequeños añadidos de detalle pueden encontrarse en el texto vasco:

(48) HÖLDERLIN: «En las fuentes del Danubio». Poesía completa I. Ed. 29, Madrid, 3.ª ed., 1979, p. 85-93.

(49) HEIDEGGER. M.: Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin. Ariel. Barcelona, 1983, p. 83.

(50) HEIDEGGER; op. cit., p. 75.

(51) PAZ, O.: Los hijos del Ilmo. Seix y Barral, Barcelona, 1981, 2.ª ed., p. 66

(52) Por mis propias deficiencias respecto a la lengua alemana, preferimos citar la traducción castellana del poema, aun cuando la edición utilizada es bilingüe.

(53) HÖLDERLIN: op. cit., I, p. 67.

«itxaxo barne nua...
 Aurrera! Iparraldian edur-mendi ixoztubak
 zeure altzora gatorz lurra bat txiker jaku.
 Itxaso zabal onek, zabal, zure atiak» (bb, 136/8)

La misma afirmación del mar para llegar a lo alto.

2.2. Literatura inglesa

2.2.1. Keats

Si las referencias con respecto a Hölderlin eran mínimas, tampoco las de Keats resultan abundantes. La primera da referencias concretas sobre las obras que Lauaxeta efectivamente leyó:

«Betorz ordu onerako Englanden izan zan Ivan Keats baten antzekoak. "Endymión", "Hyperion" eta "Eve of Saint Mark" en antzeko olerkiekaz». (54)

La segunda, a pesar de ser menos interesante, señala con claridad las preferencias románticas del poeta vasco:

«Horatius zeureztat emongo deutsut. Keats, Novalis edo beste bategaitik». (55)

Estas preferencias románticas nos llevan a situar en el poder imaginativo una de las virtudes poéticas del autor vasco: «Sus creaciones nos deleitan, acaso, más que agigantándonos las intimidaciones del sentimiento, cautivándonos la imaginación» (56). La imaginación como fuerza especial para crear poesía era una de las bases principales de la poesía romántica porque era consustancial con la poesía, ésta no podría sobrevivir sin aquélla: «Esta creencia en la imaginación formaba parte de la creencia contemporánea en la personalidad individual... creían que la imaginación guardaba una relación esencial con la verdad y la realidad» (57). La coincidencia entre las teorías románticas y el pensamiento de Lauaxeta defendiendo que la poesía era una de las formas de acceder a la realidad, a la verdad mejor, es sorprendente y reveladora de su origen.

Si bien las teorías sobre la imaginación y su papel en la poesía pudieron recabar la atención de Lauaxeta (y sin duda alguna lo hicieron, puesto que para probarlo bastaría pensar en la concordancia entre la fórmula novaliana, tan subyugante para el poeta vasco de «la poesía es la más absoluta y auténtica realidad», y la de J. Keats: «la belleza es verdad y la verdad es belleza»), la preocupación que J. Keats demostraba sobre la relación entre la Belleza y la Verdad es paralela a la que Lauaxeta mostrará en «Erantzuna». Y así, mientras para Novalis era la conciencia la facultad humana que penetraba en la realidad, para Keats es la imaginación: «La imaginación tiene una perspicacia especial para penetrar en la verdadera naturaleza de las cosas y Keats acepta sus descubrimientos porque están de acuerdo con sus sentidos» (58). Estas referencias teóricas muestran bien a las claras las influencias del Romanticismo inglés.

Pero, si volvemos los ojos a nuestro objetivo, la influencia de la literatura de J. Keats, poco podemos decir. Lauaxeta nada interesado en los grandes poemas, a pesar de compartir

(54) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 132.

(55) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 268.

(56) ESTEFANIA, J.M.: op. cit., p. 268.

(57) BOWRA, M.: op. cit., p. 14-7.

(58) BOWRA, M.: op. cit., p. 161.

la opinión de que eran necesarios al País, practicó una lírica de muy distinto tono al del practicado por J. Keats precisamente en los tres poemas citados. Como el P. Estefanía define la poesía de Lauaxeta:

«... el fuerte de Urkiaga, es, sobre todo, la fácil y aún explosiva impresionabilidad del sentimiento, aunque, con frecuencia, aliada con la predilección por los asuntos y los rasgos propios del miniaturista y del orfebre». (59)

y, por tanto, habría que incluirle en esa segunda generación más preocupada por el sentimiento delicado y la descripción cuidadosa de lo que habla Bowra.

«Oda a una urna griega» («Ode on a Grecian urn») (60) es el poema del que debemos tratar ahora. Parece un serio precedente a «Sévres'ko murkua» (AB, 31). Trataremos de establecer cuáles son las coincidencias y cuáles las diferencias, puesto que el poema de Lauaxeta (también influenciado por Sully Prudhomme: «El búcaro roto»), parte, no ya del espíritu y de las esculturas griegas, sino del galanteo francés. Pero empecemos por ver los puntos de contacto:

- 1) El tema mismo: un poema dedicado a un vaso en los dos casos.
- 2) La descripción de dos escenas esculpidas en la urna por parte de Keats, y de una escena modernista por parte de Lauaxeta.
- 3) La escena de Lauaxeta (no olvidemos que son dos escenas en Keats) presenta al menos dos personajes idénticos al de Keats, un pastor tocando un flauta verde, (En Keats, el altar es verde) y un sacerdote. La verdad es que este sacerdote poco tiene que ver con el de Keats, puesto que el del poeta vasco es un sacerdote galante que hace versos de amor que terminan en plegaria.

Y aquí terminan las similitudes. Las diferencias son evidentes. Si la urna de Keats (61) simboliza el espíritu griego mediante la yuxtaposición de los dos espíritus fundamentales: dionisiaco y apolíneo, anticipándose a Nietzsche, hay que señalar que los dos personajes del texto vasco no lo consiguen más que muy pálidamente, aun admitiendo que ofrezcan una doble simbolización:

pastor : música : dionisiaco

abate : poesía : apolíneo

puesto que aún podemos razones que la música del pastor crea un desorden en los cisnes del lago.

Pero aun así, Lauaxeta no crea los mismos símbolos en cuanto que sus referentes no son griegos sino modernistas.

Por otra parte, Keats pasa del plano descriptivo a un plano casi metafísico. A pesar de que la cita resulta larga, es necesario transcribir la tesis del profesor Bowra:

«La “Oda sobre un urna griega” está construida siguiendo un plan perfectamente nítido, que se divide en tres partes... La introducción... expone las cuestiones que le plantea al poeta. El tema principal consiste en las escenas de la urna pre-

(59) ESTEFANIA, J.M.: op. cit., p. 268.

(60) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 152.

(61) Seguimos en este punto las teorías de M. BOWRA: op. cit., Capítulo VI: «Oda sobre una urna griega», p. 141-163. A él corresponde las citas que pon síntesis omitimos señalar una a una, aunque por supuesto, anotaremos la páginas en el texto.

sentadas no como las vería un observador casual sino como las ve Keats, con toda la fuerza de su visión imaginativa, con los problemas metafísicos implicados y con su alusión a otra vida diferente de la que ordinariamente conocemos. La conclusión relaciona la experiencia obtenida de la urna con su realidad especial.» (62)

Ese salto de la descripción de la urna a la metafísica, es el que Lauaxeta no da. Sí hay un cambio de plano, de la descripción se pasa a un juego galante e ingenioso. Lauaxeta hace entrega con el jarrón, regalo para una duquesa, el agua de su sed, que se secará cuando la duquesa derrame en él su sonrisa. Si Keats decía que ese mundo sobrenatural dejaba al corazón dolido, la frente ardiendo y la lengua reseca:

«All breathing human passion far above
That leaves a heart high sorrowful and cloyed
A burning forehead, and a parching tongue» (63)

Lauaxeta concluye con:

«edari zerutar bat bailitzan edanaz
ezpan oneik daukenezat ozko betikorra» (AB, 31)

Sin embargo, los ecos de la «Ode on a Grecian urn», no se apagan en «Sèvres'ko murkua», sino otro aspecto distinto del mismo poema va a ser utilizado por Lauaxeta en dos poemas sucesivos: «Abeslari bati» y «Jostalluba» (AB, 47 y 48) (traducida la última por «Miniatura»).

En la «Ode» J. Keats afirma:

«Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter.»

Nosotros podemos suponer que Keats responde a una pregunta no establecida: ¿qué es más dulce que la melodía oída? Sabemos ya la respuesta de Keats: la no oída, el silencio, en cuanto que «el canto ideal, por encima de todos los cantos existentes tiene una frescura eterna porque no es un canto real, sino la esencia del canto que yace en cualquier música que podamos componer o escuchar» (64).

Lauaxeta da dos respuestas a esa supuesta pregunta: en «Jostalluba», que ciertamente es la que más se aparta de la influencia de Keats y para la que tendríamos que buscar otros modelos, contesta que «la música es lo más bello en las palabras de una mujer».

En «Abeslari bati», ya desde el tema más cercano a lo que Keats propone, Lauaxeta hace un referencia clara a los versos de Keats. Ese intérprete (interpretar es la acción que debemos añadir a las propuestas por Bowra: componer o escuchar), se queda callado cantando «la canción maravillosa», «la más suave» en traducción literal:

«Alan geratu zan ixillik
Kantarik leunena kantetan» (AB, 47)

A pesar de que el silencio considerado como más bella música es un tópico extendido, es la coincidencia en el adjetivo, y el desarrollo del poema en torno a la música el que nos lleva a proponer a Keats como lectura para la composición del poema.

(62) BOWRA, M.: op. cit., p. 150.

(63) KEATS, J.: op. cit., II, p. 126.

(64) BOWRA, M.: op. cit., p. 155.

2.3. La poesía italiana

2.3.1. Leopardi

Lauaxeta tiene dos caminos para conocer los **Cantos** de Leopardi y al mismo poeta: la lectura (existen pruebas de ella), y el conocimiento indirecto a través de Unamuno.

Las referencias sobre Leopardi muestran a las claras la admiración el respeto que Lauaxeta muestra al autor italiano:

«Leopardi klasiko argia da. Gai kutunak darabilzala? Ez da ardurarik, Leopardi ez da klasikoetzaz itz egiten asten garenean aaztuta itxiteko olerkaria. Leopardiren neurtitzetan azaleko eta sakonekoa biak alkaturik dagoz.» (65)

Además, refiriéndose a la poesía de Lizardi, comentarios en los que el comentarista aparece tan retratado como el autor comentador, Lauaxeta cita el comienzo de «L'Infinito» (66):

«Nik gogoan orain Italiako Leopardiren neurtitz batzuk. L'Infinito entzutetsuan:
“... Così traquesta...”» (67)

3.— SEGUNDA GENERACION ROMANTICA

3.0. Introducción

Respecto a la división primer y segundo romanticismo, poco nos queda por añadir. Recordar lo que dijimos **supra**: la distinción nos parece importante para no perdernos en esta continua ristra de autores, y útil para establecer una división no sólo de fechas de aliento e incluso de fuerza en la consolidación de un poeta novel.

3.1. Romanticismo alemán: Heine

«Los lujosos decorados estaban pintados
en el estilo más romántico.
Mi capa de noble era deslumbrante:
mis sentimientos lo más delicado.»

Heine. **El regreso**

Esa cita que hemos recogido para encabezar este pequeño estudio sobre la relación entre Heine y Lauaxeta, nos puede servir de primera intuición sobre el tema. El decorado romántico y los sentimientos más delicados son los puntos más evidentes de esa relación, que estaba casi predestinada. Predestinada porque D. Yoseba Arregi había realizado en 1927 la traducción de dos libros de Heine: **Bitarte (Tragedien nebst einen lyrischen intermezzo)** e **Itzulia (Die Heimkehr)**, libros que sin duda leyó Lauaxeta.

La constatación de tal concordancia no es nueva, sino que viene desde 1932. Fue el P. Estefanía, con su profundo conocimiento de la persona y la obra, quien por primera vez señaló tal relación.

«Tanto los temas como su ejecución, en su desarrollo y en sus detalles, son genuina poesía; hay en todo ello impresionabilidad y visión de poeta, aunque de un lirismo algo elegíaco y preciosista. Sus creaciones agradan como las buenas en

(65) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 131.

(66) LEOPARDI, G.: Obra completa. Vol. I. Ed. 29, Madrid, 1968, p. 30.

(67) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 153.

sus mismos géneros en otras literaturas; pero nos deleitan, acaso, más que agitando nos las intimidades del sentimiento, cautivándonos la imaginación, y por ella y en ella principalísimamente. Fenómeno curioso, porque el fuerte de Urkiaga, es, sobre todo, la fácil y aun explosiva impresionabilidad del sentimiento, aunque con frecuencia aliada con la predilección por los asuntos y los rasgos propios más del miniaturista que del orfebre. Tal vez por eso abundan en la colección los «Lieder» a lo Heine, aunque, generalmente, algo más aliviados de amargura y también más llenos de resignación que de pesimismo. Esta debe ser asimismo la causa de que sus poesías breves resulten casi siempre, para mi gusto, preferibles a sus poesías largas; confieso, sin embargo, que es una de estas últimas, «Artxanda ganian» («Sobre el Archanda»), la mejor de todas o, al menos, la que más me satisface» (68)

Y la palabra casi mágica «Lieder», nombre para el título de uno de sus poemas en **Bide Barrijak** («Lied», 62-3) hace sospechar que, además de los dos títulos citados más arriba, nuestro poeta conocía también el **Libro de las canciones**. Existen referencias claras reproducidas *infra* a este respecto.

Nos faltan pruebas para asegurar que conociera alguna obra más. Pero estas tres configuran el meollo del Romanticismo de Heine y bastarán para nuestro análisis.

Lauaxeta dedicará al poeta alemán una página de su teoría poética: «Erantzuna» (69). No hará falta citarla entera, porque bastarán unas notas sobre el tema.

Lauaxeta discute en ese capítulo la validez de una poesía no clásica, adviniendo que es posible en cuanto la poesía no se basa en el clasicismo. De forma que la lírica adquirirá diversos tonos, uno de los cuales es el practicado por Heine. El gusto, pues, y como última conclusión, es importante para la valoración de la lírica, y no sólo es evidente que el gusto es subjetivo, también lo es su educación: el gusto puede educarse. Lauaxeta pone como ejemplo el caso de Menéndez Pelayo, de quien cita un párrafo de su prólogo a la traducción de Herrera al **Libro de los Cantos (Lieder** es el nombre utilizado por Lauaxeta).

Lauaxeta, en una clasificación muy especial, usada ya por Unamuno, divide en dos estilos a la poesía: la escultural y la musical.

«Lirikan tankera bi dira; bata eresizkoa, bestea landuzkoa. Lizardik landuzkoa edo eskulturala atzeman zuen. Horatius'en jarraille, uste ezik, bearbada. Jauregi edo Tapia Perurena ditugu **musicales** edo Heinetarrak» (70)

El texto, como vemos, deja traslucir, además de una gran simplificación, dos cosas: la importancia concedida a Heine, a quien se le confiere la capitania de una de las corrientes literarias de toda la historia de la literatura, y una cierta confusión en los conceptos que debemos clarificar.

La división musical/escultural debe, sin duda referirse a una división aplicable a la literatura europea del siglo XIX, puesto que escultural es el adjetivo por autonomasia reservado al Parnasianismo (71) y musical, como puede verse, a Heine, y por tanto al Romanticismo. Pero entonces no se ve claro el papel que Horacio juega aquí.

(68) ESTEFANIA, J.M.: art. cit., p. 268.

(69) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 134

(70) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 155.

(71) Quizás merezca la pena señalar que en la época se incluyen también a los simbolistas bajo este epígrafe. Aquí, y sólo por esta vez, usamos el término en este sentido amplio.

Debemos pensar, por tanto, en que Lauaxeta ha aplicado esa división dándole una significación personal. Así, escultural significará el gran poema, que tiende a recoger el impulso del pensamiento y la inteligencia como material poético básico. Musical, por contraposición, al pequeño poema donde la sensibilidad, el sentimiento, el corazón, en una palabra, dominan el quehacer poético.

Conocidas, pues, mediante su propia pluma, cuáles son las razones de admiración de Lauaxeta por Heine, vayamos con el rastro que el lírico alemán dejó en el poeta vasco. Su influencia es, a nuestro entender, vital en los pequeños poemas de **Bide Barrijak**. La pequeña poesía de amor de Lauaxeta (y decimos «pequeña» refiriéndonos a su extensión, nunca superior a la veintena de versos) va a verse influenciada por Heine. Curiosamente, es la poesía que va a obtener un mayor éxito («Mao gorrija» fue musicada y cantada ante el autor) y de la que Lauaxeta se muestra más confiado puesto que pensaba que el amor era el sentimiento más general en las personas y el más susceptible de ser popularizado, por su más fácil lectura.

«Maitasun olerkiak, azkenean zirikadea daroienak ikusiko dozu zelan irakurriko dabezan... Maitasun naiak eta samiñak bardiñak diralako biotz guztietan» (72)

La lista de los poemas no es larga «Itauna», «Erantzuna» (BB, 16-9); «Jadetsi eziña», «Mao gorrija», «Abaua» (BB, 26-31); «Illuntzeko izarra», «Gabeko irrintzija», «Iturri negarra» (BB, 36-41); «Mosuba», «Lied», «Bijotzean» (BB, 50-5) y «Zaurija» (BB, 108) e incluyen la particularidad de ir agrupados de tres en tres; además de su «decorado pintado al estilo romántico», del que poco diremos puesto que se basan en tópicos comunes a muchos de los poetas románticos, incluyen ese rasgo nítido del que Lauaxeta era consciente y definió como «zirikadea»: la ironía final.

Así, el influjo de Heine debe repartirse en este programa:

- 1) Influencias en la concepción del «tono» poético.
- 2) Influencias en las estructura del poema.
- 3) Influencias en la técnica del poema.

1) El tono poético.

Lo que despectivamente se ha venido llamando: «suspirillo germánico», no es más que una mala definición de un tono poético, que tiene su principio en Heine.

Un cierto vocabulario de carácter sentimental y una concepción sensible de las escenas serían las dos características más perceptibles de este tono poético. Un vocabulario que se centra especialmente en el carácter sentimental de las relaciones amorosas donde: beso, caricia, mirada, amor, dolor, suave, dulce, van a ser las coordenadas donde se mueve el sentimiento del poeta, junto con un especial decorado (río, prado, luna) que refuerce la impresión de suavidad que intenta comunicar el poema. Las escenas, parcas en personajes, subrayan el carácter, en principio, delicado del tema. La delicadeza puede ser un buen nombre para este tono poético.

Este vocabulario nos plantea problemas dada su topicidad, o su extensión entre los poetas del siglo XIX. Yoseba Arregi, en su traducción de Heine, configura ya la esencia de ese vocabulario.

Desde luego, el vocabulario de Lauaxeta contiene rasgos modernistas, además de la influencia de Heine.

(72) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 138

Donde no hay duda de la influencia de Heine es en la composición de escenas que normalmente cuentan con estos elementos:

- 1) Parquedad de personajes: dos, y entonces la escena tiene siempre algo de tópico romántico: escena campestre con la amante recostada, escena de balcón, como pretexto para hablar de la ambigüedad amor/dolor; o bien tres personajes y entonces, la escena tiene un toque ácido de infidelidad, en todos los casos, de la mujer con el yo del poeta.
- 2) Una escenografía delimitada claramente como «locus amoenus»: prado (otra de las palabras clave en esta poesía), junto con un acompañamiento clásico: pájaros, preferentemente ruiseñores, y un río, cantarín, por supuesto.

2) Influencia sobre la estructura.

Si existe algo que define a Heine es, además de los decorados, la ironía que ejerce contra sus personajes, fundamentalmente en **Intermezzo lírico** y en **El Regreso**, ironía caústica, que, como el P. Estefanía notaba, destilaba un «pensamiento caústico», del cual partía, añadimos nosotros, una sensación de tomarse a broma el mismo tema.

Pues bien, Lauaxeta recoge esa misma técnica estilística. Sin embargo, merece la pena aclarar la razón de que a esto le llamemos estructura. Esa ironía aparece siempre al final del poema, de modo que todo él está dirigido hacia ese punto final, y, por otra parte, ese punto final, esa ironía fatal, esa prueba de ingenio dirige la estructuración del mismo poema.

Desde luego, aquí no se trata de que Lauaxeta haya adquirido una influencia clara en el discurso. Se trata, en cambio, de adquirir un esquema de composición de poemas. Tal esquema mental pasa de un poeta a otro.

Lauaxeta prefiere ante la ironía, también utilizada, la paradoja, una de sus variantes más suaves, técnica también empleada en los versos de Heine. Es importante esta aclaración, puesto que permite delimitar con mayor precisión el funcionamiento técnico de los poemas. Esta distinción sutil en la forma connota una precisión a nivel de contenidos, de manera que la paradoja, ese juego sutil en los conceptos, conlleva una menor acritud en el sentimiento expresado, mientras que la ironía, ese juego con el peligro, tal como lo define W. Jankelevitch (73), es mucho más cruel.

Ejemplo del primer caso: paradoja, son estos dos textos dobles que nos permiten establecer los primeros puentes entre Heine y Lauaxeta:

«Ween ich mich lehn an deine Brust,
Kommts über mich wie Himmelslust,
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
So muss ich weinen bitterlich.» (74)

El contraste entre goce/amargo; amar/llorar; reclinar/decir, es el que crea aquí la paradoja básica de convertir el amor-goce en amor-dolor, idea irónica donde se ha configurado la lucha de contrarios. Es este juego conceptual el que encontraremos en este otro texto de Lauaxeta. Como se observará, existe una relación formal en los textos, pero más claro es el eco de su mismo contraste conceptual:

(73) JANKELEVITCH, W.: La ironía. Taurus, Madrid, 1982, p. 11.

(74) HEINE, H.: Werke. Kepenheuer & Wiitsch. Köln, Berlín, 1962, p. 63. Las traducciones en HEINE: Poemas. Lumen, Barcelona, 1981, 2.ª ed., p. 19.

«Orain maitale garialako
samiñez negar dagixu?—
Espan kutunak neuregatuz
mosuba damost amesti.
Ta mosu onek —samurki diraust,
ez dabez anei abesti?» (BB, 60)

Observemos aquí el mismo sintagma: llorar amargamente/samiñez negar; pero el contraste creado entre amor/ llorar; silencio/canción; beso/más canción aún, es el que estructura también este texto. La paradoja es el tronco en el que nace el poema. Y en los dos casos, Heine y Lauaxeta, esperan hasta el final del poema para descubrirlo.

Estas paradojas, ese sentimiento «suave», se produce siempre en el caso de que sean dos los personajes del poema. Es decir, en aquellos textos en los que el tema se resuelve en un galanteo y una conversación entre los dos amantes.

Se reserva así la ironía cruel para los poemas que traten de un tema de infidelidad en el cual, como es obvio, se precisan, al menos, tres: el yo del poeta, la mujer infiel y su nuevo amante. En estos poemas, el yo del poeta queda claramente dibujado con ingenuidad, fuente de una sonrisa cruel en el lector, de un sentimiento amargo, impotente en el personaje.

Este tipo de poemas abundan tanto en Lauaxeta como en Heine. «Mao gorrija» (BB, 28) es un buen ejemplo de este tratamiento: el clavel rojo simboliza el amor del poeta y la joven, quien la corta ofreciéndosela a un nuevo amante, sabiendo que el poeta había regado la flor con sus lágrimas.

En conclusión, pues, la división del poema en dos partes: un final irónico y no esperado, contrastado con el cuerpo del poema donde se crean una serie de relaciones que hacen esperar un final en el mismo sentido que no se produce, como si el poema fuera una serie de relaciones (A=B, A=C, A=D), rotas lógicamente en el último término (A no es E), parte en la poesía de Lauaxeta de su lectura y asimilación de la poesía de Heine.

3) Influjos en la técnica.

Esta tercera parte se dedica a estudiar esa serie de relaciones lógicas e iguales, componedoras del cuerpo del poema, excluyendo el final, donde se le crean al lector las principales ilusiones, se le dan los datos para resultar al final falsos, irónicos y chocantes.

Los procedimientos aprendidos en el poeta alemán pueden reducirse en este caso a: el paralelismo interestrófico, la gradación entre las estrofas y la mayor musicalidad de los versos. Los dos primeros son los básicos, siendo el tercero de carácter más general y al que difícilmente puede atribuirse una sola fuente.

Llamamos paralelismo interestrófico a aquél mantenido durante los principios de todas las estrofas de un poema. Así pues, el valor de tal procedimiento deviene de una repetición paralela en cada una de las estrofas, formula la identificación, la relación lógica descrita más arriba, aunque, por supuesto, lleva el problema de facilitar un estaticismo en el poema.

En «Itauna» (BB, 16), Lauaxeta utiliza esta anáfora extendida al principio de cada estrofa, de las que cada primer verso copiamos aquí:

«Maitatzen bazaitut, itaundu dautsozu...
Axiari itaundu dautsozu legunki...
Itaundu dautsozu zeru garbijari.» (BB, 16)

Como podemos ver, los principios de verso son idénticos, Lauaxeta ha cambiado el orden de los elementos sintácticos, y aun algunos de éstos, buscando con mayor dinamismo en el verso. Y los ha cambiado porque en estos principios de versos imperan dos órdenes: el principio de mantener un mismo elemento igual en los tres (el verbo «itaundu dautsozu»), y el de variar la posición del mismo; así éste en el primer verso ocupa la posición final, la central en el segundo y la primera en el último verso.

Ejemplo de esta práctica en Heine, es el poema «La canción de los ducados» (75), del que transcribimos el primer verso de cada estrofa:

«Meinen güldenen Dukaten,
Sagt, wo seid ihr hingeraten?
Seid ihr bei den güldnen Fischlein...
Seid ihr bei den güldnen Blümlein...
Seid ihr bei den güldnen Vöglein...
Seid ihr bei den güldnen Sternlein...»

Como no podía ser menos en Heine, el poema acaba con un final irónico:

«Meine Manichaer, traun!
Halten euch in ihren klaun.»

Sin embargo, este procedimiento tiene dos claras variantes que han sido imitadas por el poeta vasco. Una consiste en el paralelismo de los mismos elementos en toda la estrofa, no sólo en su comienzo. El paralelismo debe extenderse pues en todos los elementos del poema. Un poemilla de Heine nos servirá de guía:

A B C
«Wenn ich in deine Augen seh,
D E
So schwindet all mein Leid und Weh,
F A C B
Doch wenn ich küsse deinen mund
D E
So werd ich ganz und gar gesund.

A B C
Wenn ich mich lehn an deine Brust
D E
Kommts über mich wie Himmlslust
F A C B
Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich!
D E
So muss ich weinen bitterlichaa

El paralelismo, la construcción exacta se ha mantenido en las dos estrofas que componen el poema, y dentro de cada uno de ellos.

Un texto de Lauaxeta, poseedor del claro título de «Lied». claro indicio de su origen, utiliza este procedimiento repitiendo una frase de parecida constitución sintáctica, y decimos parecida porque pueden darse algunos cambios en el orden de los elementos de la frase,

(75) HEINE, H.: op. cit., p. 52. Trad. p. 16.

aunque no cambie en absoluto su constitución. Copiamos aquí los versos de las cuatro estrofas de «Lied» (BB, 62):

A B

«Ortzargi musuz txautu

C

neurtitzik politenak...

A B

Pitxi gelgarriz josi

C

industun dirdirtsuba.

A B

Artixar malkoz busti

C

basoko lorea.

A B

Gabeko itzalez landu

C

berunezko illobija.»

Cada una de las frases contiene un eje sintáctico central compuesto por este esquema:

C.C. modal + S.V. (Infinitivo) + O.D.

al que puede añadirse algún Modificador en las partes extremas del esquema. Observando más de cerca, podemos añadir que el rasgo que subraya esa última estrofa importante por la posición, no es de orden sintáctico, sino semántico. Efectivamente el paso de la vida a la muerte, el contraste entre luz y oscuridad es el rasgo clave, denominador de un cambio no sólo formal, sino semántico que da pie a la ironía final, al final no esperado.

Hemos mostrado cuáles son los principales procedimientos que la poesía de Heine aportó a la poesía de Lauaxeta. Estas influencias tienen un carácter especial puesto que superan la tímida versión formal, para llegar más lejos. Heine es el poeta del que Lauaxeta no aprende fórmulas, tópicos poéticos o grandes ideas. Heine enseña el tratamiento poético, las técnicas de estructuración del poema, y el uso de la ironía, una de las armas de las que el poeta vasco hará un mayor uso (76) en su periodismo. Heine le aporta además el uso del contraste como una de las técnicas de suavizar una poesía que, por lo demás, era demasiado dulce (77).

(76) El uso de la ironía es de máxima importancia en su obra en prosa, de la que casi nada trataremos ahora. Sus artículos periodísticos rezuman ironía, y dejan entrever un aspecto alegre en la personalidad del joven irreverente que Lauaxeta debió ser en cierta época de su vida, aspecto que está, desde luego, encubierto por la imagen de pesimista creada en torno suyo. Artículos como «Orrerri, orrerri», donde trata con distancia los ataques contra la nueva poesía, o la broma malintencionada de publicar una traducción que Orixe había realizado de Maragall, bajo un artículo donde éste se definía clásico y atacaba la romántica y blanda literatura de Lauaxeta.

(77) Recogemos en esta nota algunas de las concordancias formales que, por brevedad, no recogemos en el texto, pero que quizás merezcan tenerse en cuenta. El principio de «Hermosa cuna» (op. cit., p. 13): «Hermosa cuna de mis penas / hermosa tumba de mi calma» parece contener la idea motriz de «Arotzak» (BB, 12. 5). No tendremos en cuenta referencias al mes de mayo (op. cit., p. 18) por la topicidad del asunto aunque Lauaxeta lo utilice con profusión. Sin embargo, el tema del amor sobrenatural («se me aparece el antiguo amor, ha subido desde el reino de los muertos» (op. cit., p. 23)), amor que vuelve con tintes sombríos, está recogido en dos poemas de Lauaxeta: «Bere illobijan» (BB, 84) y en «ituna» (BB, 48), cuyo tono triste es perceptible también en Heine (op. cit., p. 26 y 28).

4.— EL SIMBOLISMO

4.0. Introducción

En un capítulo anterior hemos expresado cuáles eran los puntos de contacto que hacían de Lauaxeta un autor simbolista, al menos en una etapa de su evolución poética, rápida y a veces desordenada.

De todas formas, no es este el punto principal de esta introducción, en la que debemos justificar la inclusión de Baudelaire en el presente apartado. Clasificado entre los parnasianos, y no siendo completamente simbolista, su genialidad lo hace difícilmente enmarcable en cualquier movimiento. Pero, a pesar de que no fuera consciente de que creaba un movimiento literario nuevo, lo que lo deja fuera y dentro a la vez, Baudelaire es, sin duda, la fuerza motriz del simbolismo, el puente desde el romanticismo a un movimiento poético nuevo. Así pues, con las debidas reservas, conscientes de las dificultades de clasificación del movimiento simbolista y de la inclusión de nombres en él, sabedores de la complejidad y diversidad de las clasificaciones hasta ahora realizadas, acogiéndonos al atinado estudio de A. Balakian (78), vamos a considerar simbolista al grupo de poetas franceses formado por Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y en menor medida Rimbaud. Posiblemente es el primero el que influye de forma más marcada, puesto que la métrica lauaxetiana debe muchísimo a **Les fleurs du mal**.

4.1. Baudelaire

No hay duda de que Lauaxeta conocía a fondo y apreciaba **Les fleurs du mal**. Tal conocimiento se remonta al menos a 1930, año en el que el poeta vasco realiza tres traducciones de poemas de Baudelaire (79), y no ha disminuido en 1932, cuando en el ya tantas veces citado «Erantzuna», Lauaxeta se refiere a **Les fleurs du mal** en una forma admirable, defendiendo ante Orixe que una obra literaria debe medirse con parámetros estéticos, no con sólo los morales.

«Baudelaire-ren olerkiak larregiko ziran. Baiña batek bere ez eban elertiz epai-katuten "Fleurs de Mal" idaztia. Zileiztilari (moralista) ziran irazlari barik. Eta idaztietan zileiztasuna neurtu bear da, baiña iltetzazko mamiña bere: Irizlariak okertu ziran.» (80)

Lauaxeta debe referirse a Baudelaire cuando acepta la estética de los bebedores de «haschic»:

«"Haschic" edaten ebenak bere edertasunak antzemoten ba ekien.» (81)

El estudio de Gautier sobre *Les fleurs du mal* le era conocido.

1) La concepción de poeta.

«Existé sur le sol» (Baudelaire)

Si revisamos las traducciones que de Baudelaire hizo Lauaxeta, nos encontramos con un denominador común en dos de ellas, además de otra coincidencia sin importancia. Esta

(78) BALAKIAN, A.: El movimiento simbolista. Guadarrama, Madrid, 1969.

(79) Se trata de L'Albatros (Euzkadi, 261030), Elévation (091130) y La fontaine de sang (121030), la primera, por tanto. De las dos citadas en primer lugar, puede encontrarse una reedición en KORTAZAR, J.: «Lauaxeta gogoan». Idatz & Mintz, n.º 2, p. 23-6.

(80) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 139.

(81) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 135.

última se refiere a que **L'Albatros** y **Elévation** ocupan un lugar contiguo en la ordenación de los poemas. Lo importante es que los dos poemas tratan de la posición del poeta en el mundo, de la concepción que el poeta posee sobre sí mismo.

«Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exité sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchant de marcher.» (82)

«Heureux celui qui peus d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et séreins,
Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers le cieus le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie et comprend sans effort,
Le langage des fleurs et des choses muettes.» (83)

La prueba de que estos poemas impresionaron a Lauaxeta se encuentra en la cercanía de fechas en las que los publica, y en la correlación que las traducciones siguieron; entre sus fechas de publicación no medió ninguna otra colaboración del poeta vasco con el diario.

Esa impresión debió radicar en ese concepto de poeta tan elevado que Baudelaire propone, y que consta, al menos de dos condiciones:

1. La condición especial y elevada, minoritaria del poeta.
2. Su **status** de vidente, de «oyente de las cosas mudas», de intérprete del sentido de la Naturaleza.

Ana Balakian subraya esta especial referencia en Baudelaire:

«Baudelaire no es un simbolista, pero suministra carburante al simbolismo; su contribución al simbolismo puede enumerarse concretamente en cuanto su contribución: 1) al concepto de "poeta", 2) al concepto de la forma poética; y 3) a la cristalización del arquetipo simbolista.

Con su conducta personal, así como con su idea de la función del poeta, Baudelaire alteró el concepto sobre éste... Baudelaire convierte la actividad poética en una actividad intelectual más que emocional, y bajo este aspecto el poeta asume el carácter de sabio o vidente en lugar del de bardo. Con su red superior de sentido y percepciones, el poeta se siente inclinado a descifrar, más que a transmitir o comunicar, el enigma de la vida... descifrar es el poder de dar realidad personal a los problemas universales y sus misterios.» (84)

Dudamos muchos de que Lauaxeta llevara en su primer libro a la práctica poética todo lo que la teoría y la concepción de Baudelaire conlleva. En teoría, todos sus razonamientos acerca de la Verdad y la Belleza indican que llevaba el mismo camino. Cuando Lauaxeta se pone en su poesía a descifrar «el misterio», la tenue línea entre la vida y la muerte, su reflexión parte de coordenadas distantes a la teoría de Baudelaire, fundándose en la enseñanza de los místicos españoles y en lo que Aitzol llama poesía pura.

(82) BAUDELAIRE: Obra poética completa. Ed. 29. Barcelona, 1977, p. 38.

(83) BAUDELAIRE: op. cit., p. 40.

(84) BALAKIAN. A.: op. cit., p. 65.

Otra cosa sucede en **Arrats Beran** donde su reiterada afirmación de que este libro no contiene superficialidades, de que busca la raíz de las cosas, su declaración, en el prólogo, de buscar el «otro lado» de las cosas, pocas veces expresado, y muchas veces dejado en la dulce penumbra de la insinuación, todo esto, busca una cercanía con las correspondencias entre las cosas y su significado oculto.

Sin embargo, hay dos rasgos en esa poética de Baudelaire que cautivaron a nuestro poeta. La referencia de que el poeta es un ser elevado, «volador sobre los estanques» humanos, un espíritu exquisito, algo incomprendido y quizás solitario, resultaba una imagen que expresaba la minoría a la que Lauaxeta se dirigía. Una imagen, en suma, que le coloca muy cerca de la imagen que los poetas de la poesía pura, y en especial Juan Ramón Jiménez, se crearán para sí mismos, y que, a veces, puede confundirnos.

Por otra parte, la poesía concebida como actividad intelectual, fundamental para entender la estética de Valery, a quien admiraba Lauaxeta, aunque su práctica esté lejos de este poeta francés, era una idea que no podía dejar de asumir Lauaxeta, a pesar de sus pruritos —románticos y primerizos—, porque le acercaba a su idea de lo clásico, donde la armonía de una sensibilidad exquisita pedía una inteligencia despierta para ordenarla, orden que incluso Lizardi proponía para los poemas más extensos publicados en **Bide Barriak**.

Esta es, pues, la primera contribución de Baudelaire, una enseñanza que tendrá amplio eco en la extensa práctica ordenada y arquitectónica de la poesía de Lauaxeta.

2) Influencias en «Itxasora»

Cuando tratamos de los influjos de Hölderlin en la poesía de Lauaxeta, observamos el parecido que entre el poeta alemán y el vasco existía entre el tema utilizado por Hölderlin y el uso en «Itxasora» que el poeta vasco había hecho. La coincidencia no quedaba sólo en el nivel de la idea general, profundizaba hasta algunos detalles, pero a pesar de ello, las diferencias eran suficientes para determinar que Hölderlin no era la fuente última, si bien pudiera ser una referencia lejana. La fuente última debe encontrarse en Baudelaire, en su poema **Le voyage** (85).

En este texto no sólo es coincidente la idea (el viaje se convierte en un tema apasionante para la nueva poesía vasca). El «bidaldi luzerako deya» que Lauaxeta recuerda en «Abeslari bati» (AB, 47) es afín al que Lizardi lanza en su «Euzko mintzo» (y que ha servido a A. Lertxundi para indicar la relación entre Baudelaire y el poeta zarauztarra (86)). Son los textos paralelos los que nos llevan a situar como incuestionable fuente el poema de Baudelaire.

Veamos pues los textos cuya similitud nos ha llevado a esa conclusión:

- 1) «Le monde, monotone et petit, aujourd'hui.» se corresponde a:

«Zeure altzora gatorz lurra ba txiker yaku.*

- 2) La Imaginación que seguía el barco de Baudelaire armando su orgía:

«L'Imagination qui drêsse son orgie»

tiene su correspondencia en esa tierra negadora de sueños

«Lur-barri bilatzale ametsa lagun dogu»

(85) BAUDELAIRE: op. cit. p. 363-375.

(86) LERTXUNDI, A.: «Lizardiren bide modemoak». Jakin, n.º 29, (1983), p. 89-102.

- 3) El objetivo es el mismo en los dos viajes:

«Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues
Et qui rêvent..»

De vastes voluptés, changéants, inconnues..»

«Kendu odei eta laño!

Balerik eztogu nai gogai barriak baño..

Ementxe gatorkizuz jakintzaren egarriz.»

pero más claro es ese último objetivo:

«Au fond de l'Inconnu pour trouver du **nouveau**»

«Balerik eztogu nai gogai barriak baño»

- 4) Los tripulantes deben ser hombres con esperanza:

«Oti l'homme, dont jamais l'espérance n'est lasse»

«Itxaropena bai'dot begi onein ganian

Itxaroz kezkatubak nai dabez gure lanak»

- 5) Hombres que han sentido la llamada de la inquietud:

«Allumant dans nos coeurs une ardeur inquiète

De plonger dans un ciel au réfllet alléchant.»

que tiene algo que ver con la traducción, más que con el original:

«En la tierra no sabíamos soñar y ahora vemos

en el seno del agua el reflejo del cielo.»

«No saber soñar» equivale a conformismo, justo lo contrario al “ardeur inquiète”, a la inquietud, a la curiosidad, al sueño. El reflejo del cielo surge similar en los dos versos. Y la acción “plonger” se sustituye por el lugar en el que acaba tal acción: “el seno del agua”.

- 6) La dramatización de la partida, incluido el grito, se construyen comunes en los dos poetas:

«En avant

De même qu'autrefois nous partions pour la Chine

Les yeux fixés au large et les cheveu au vent»

Lauaxeta utiliza dos veces ese grito en su poema. La primera ofrece nieve, y castillo de sirenas, para negar más adelante que esta vez se trate de embarcarse para cazar ballenas, equivalente metafórico de «ir a la China» a por riqueza, evidentemente.

«Aurrera! Iparraldian edur-mendi ixoztubak

eta Ugarte otzetan lamiñen gaztelubak

Balerik eztogu nai.»

Esa «Terranova» que Lauaxeta prometía, según expresión de Lizardi, aparece con tonos más clásicos en Baudelaire:

«Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie

Est un Eldorado promis par le Destin.»

A la segunda vez que el grito surge, sigue una descripción de los tripulantes, que corresponde a la del poeta francés

«Aurrera, aurrerantza!

Ontzi puntan soñutzik

Axe oron mozubai bijotzak zabaldurik.»

- 7) Es un viaje sin final, donde el infinito será el nexo de unión formal entre los dos poetas:

«Berçant notre infini sur le fini des mers...»

«Ibillaldi au ezta bixitzan amaituko

Bein ontziratu danik barriz ezta itzuliko»

- 8) Existe otro paralelismo perfecto tomado de Baudelaire, pero del poema «Moesta et errabunba» (op. cit. p. 175-7) una copia exacta:

«... ici la bouc est fait de nos pleurs»

«Liorreko lokatzok geure malkoz egiñak.»

4.2. Verlaine

«Le Poète, l'Amour du Beau, voilà sa foi»

(Verlaine, **Poèmes saturniens**)

Referencias de Verlaine

Cinco traducciones y alguna que otra mención suelta, son las veces en que Lauaxeta se refiere al poeta francés.

Las traducciones indican con seguridad el alto grado de influencia de Verlaine. Debemos tener en cuenta que resulta el autor más traducido por el poeta vasco.

Los cinco poemas son los siguientes: «Man rêve familier» («Amets kutuna», **Euzkadi**, 150130); «Green». («Green», **Euzkadi**, 140230); «Lassitude» («Leuntasuna», **Euzkadi**, 140330); «Il pleur dans mon coeur...» («Euria dagi», **Euzkadi**, 250330) y un poema sin título de carácter religioso («Goizparkijak», **Euzkadi**, 040331).

Estas traducciones señalan dos libros que Lauaxeta leía: dos poemas de **Poèmes Saturniens**, y dos de **Romances sans paroles**, y uno más, de **Sagesse**. Esta relación no es tan fútil como parece, puesto que indica datos seguros. Curiosamente, **Fêtes Galantes**, aparece ausente de la relación. Sin embargo, Lizardi parece conocer conoce este libro, y es posible que también Lauaxeta lo conociera, pero tanto uno como otro se alejan de los cuadros y de los personajes italianos que debían resultarles extremadamente delicados.

El interés por la poesía cristiana de Verlaine se refleja en el quinto poema traducido y en la cita a su nombre en la crítica de **Barne muinetan** de Orixe, donde le llama «pobre Lélian» (87).

Su admiración por el poeta francés aparece subrayada en una nota dirigida a Orixe. Todos los poetas «parnasianos», —entre los que Lauaxeta situaba, sin duda, a Verlaine— se definen como preferidos:

«Lenago parnasiano esanak, neure gogokide» (88)

(87) LAUXETA: «La poesía cristiana». Euzkadi, 260534.

(88) LAUXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 129.

Influencias

En este primer momento, analizaremos las aportaciones más generales que Verlaine realizó al poeta vasco. Algunas de ellas provienen, sin duda, de una **tópica** de la época de la que Verlaine es, sin duda, su creador; «Verlaine suministró la forma, el vocabulario, los temas, los símbolos principales, las específicas fuentes del animismo en la naturaleza; estableció el sentimiento del aburrimiento y la melancolía agrídulce; sugirió la necesidad de cierto aire de misterio en la exposición poética» (89). De todas estas materias, nosotros estudiaremos, brevemente, las siguientes:

- a) Arte poética
- b) El sentimiento de aburrimiento y melancolía
- c) Naturaleza
- d) Vocabulario
- e) Métrica

a) Arte poética.

Dada la gran popularidad de **L'Art poétique** —que Verlaine publicó en su libro *Jadis et Naguère*—, entre los poetas españoles, no es extraño que Lauaxeta lo conociera. Como el resto de los que lo conocieron, nuestro poeta tampoco se sintió obligado a seguirlo al pie de la letra, como si se tratase de una fórmula fija.

Este **Art poétique** es resumido por R. Ferreres en los siguientes puntos (90):

- «El poeta no se obsesione sino que se despreocupe del sentido preciso, estricto de la palabra, para abandonarse a su valor musical*.
- «Hay que buscar palabras que sorprenden».
- «Es el matiz lo que importa, no el color... la "nuance" siempre, la única capaz de llevar el sueño al sueño».
- «torcerle el cuello a la elocuencia».

Lauaxeta busca la musicalidad de su poesía, de eso no hay duda. Cierto es que no usará de la suave aliteración, tan cara a Lizardi, sino que su musicalidad parte del cúmulo de procedimientos musicales, donde la aliteración, normalmente dura, incisiva, cortante, resulta uno más de los elementos musicales, pero, evidentemente, no el único.

Las «palabras sorpresa», el valor de las palabras por su rareza o musicalidad, va a ser una de las constantes más claras en Lauaxeta. Su profunda novedad de lenguaje en **Arrats Beran** nace de una máxima preocupación por el valor poético de las palabras, que, si bien crean una dificultad en la comprensión del texto poético, realzan el valor musical de un poema.

Quizás el matiz sea más importante en **Bide Barrijak** que en **Arrats Beran**, donde los colores son contrastantes y definitivos. La variedad en el color va a ser una clave de la poética de Lauaxeta, quien, enamorado del «azul», casi nunca utilizó el «gris» de Verlaine. Esta razón no prueba, sin embargo, que Lauaxeta no utilizase la evanescencia e inconcreción del matiz, sólo precisa que no es a través del color como se realiza. La niebla, y los atardeceres, serán los elementos escogidos para connotar el mismo sentimiento.

(89) BALAKIAN, A.: op. cit., p. 92.

(90) FERRERES, R.: Verlaine y los modernistas españoles. Gredos, Madrid, 1975, p. 73-75.

La máxima preocupación va a mantenerse en el cuarto punto, verdadero postulado de renovación estética. En realidad, ese punto se refiere a romper con la elocuencia de los poetas anteriores, no de la propia, por supuesto. Como sabemos ya, la creación de los «Nuevos caminos» de la poesía vasca pasaba por la ruptura con la forma poética del romanticismo bertolarístico (91). De esta forma, la ruptura que los modernistas españoles realizan con respecto a la poesía «burguesa» (Campoamor, Nuñez de Arce) es un modelo paralelo del que tanto Lauaxeta como Lizarde efectúan como su poesía anterior.

b) El sentimiento de aburrimiento.

El **spleen** el sentido del aburrimiento se cifra en un sentimiento clave en el Simbolismo. Proveniente del Romanticismo, utilizado por Baudelaire, el aburrimiento se dibuja como un sentimiento que surge de la impotencia ante la muerte. Confundido con el dandysmo se extiende durante toda la poesía de Fin de Siglo. El decadentismo de Baudelaire: «perezoso y egocéntrico, próximo a la madurez... bien vestido, aunque algo excéntrico; aburrido, muy aburrido» (92) va a sufrir con Verlaine una generalización importante: Ya no es sólo el hombre quien se siente aburrido, sino que también las cosas poseen en sí, esa sensación de sopor. Unido con la melancolía, los dos sentimientos crean la base de una concepción poética con duraderas influencias.

Lauaxeta comienza **Bide Barrijak**, libro en el que la percepción de ese sentimiento se manifiesta prontamente, con un poema «Gexorik nago» (BE, 2-5) que traza sutilmente los mapas de los rasgos predominantes de ese sentimiento:

«Arratsari nago... itxas urdiñari,
lanari el-ezin, soilik ametsari.» (BB, 2)

El poeta entra en una ensoñación por medio del sueño y de la naturaleza. Pasar «del sueño al sueño» («le rêve au rêve») aconsejada por Verlaine tiene aquí un claro matiz de seguimiento. Las transparentes alusiones a la enfermedad, al cansancio, a pesar de ser joven, al sueño colocan a Lauaxeta en la senda de los poetas del decadentismo.

Sin embargo resulta difícil señalar que el poema parta en concreto de la lectura de Verlaine. El tema se toca tan generalmente que apuntar esta fuente debe hacerse con prudencia. Existe la coincidencia, nuevamente, pero el tema es tan modernista, que, aunque la fuente original se halle en Verlaine, y por ello lo tratamos, Lauaxeta pudo recibirlo de otro poeta.

Esta observación, y el mismo carácter general, casi tópico, del sentimiento no evita la adscripción de Lauaxeta al espíritu verleniano.

Desde luego, Lauaxeta recogerá algunas de las escenas básicas en las que se encuadra ese sentimiento: el atardecer, junto con el tema del jardín-laberinto. Tampoco ahora podremos hablar de influencia directa, puesto que los temas aparecen una y otra vez en los modernistas españoles: Juan Ramón Jiménez, y los Machado, a los cuales leyó Lauaxeta, pero de nuevo debemos insistir en que en Verlaine se cifra la última referencia.

Los atardeceres de Lauaxeta, escenografía ideal para los poemas en que el poeta vasco se pregunta por su sentido y para aquellos que servirán para expresar un sentimiento dulcemente triste.

(91) Cfr. LERTXUNDI, A.: op. cit., p. 89-102.

(92) BALAKIAN, A.: op. cit. p. 69.

Como apunta Ferreres, Verlaine prefiere «el atardecer en que el sol muere, esos sangrientos ocasos de luces inciertas» porque ello simboliza el alma del poeta: indefinido, poco aclarado entre las fronteras de la noche y el día.

Lauaxeta utiliza también el amanecer. Va un poco con su carácter cambiante, a veces ama la noche, a veces la luz. Pero también, porque Lauaxeta es un poeta que quiere expresar un mensaje de esperanza. Su sentido cristiano, y católico, su fe, sin duda, le llevan a no aceptar todo el negativismo de la poesía verleniana, que posiblemente, le repugnaba.

El jardín, elemento modernista, aparece con profusión en la poesía de Lauaxeta. El jardín, símbolo del laberinto donde el poeta debe encontrar su personalidad, está en cambio adaptado a la realidad del país, y, si bien Lizardi lo acomodó en «Asaba zarren baratza» sin que perdiera su esencia delicada, Lauaxeta utiliza símiles más realistas y con menos fuerza: el bosque, o el campo en general, construyen las variantes utilizadas. Podemos discutir sobre la adaptación, pero el sentido permanece: el jardín-laberinto, el bosque-laberinto. En **Arrats Beran**, por el contrario, permanece el sentido y en algunos casos, la forma jardín. La fuente, el otro tópico modernista, se combina en Lauaxeta con el río y con el lago. Pero, si bien en Verlaine el agua simboliza el sueño, en Lauaxeta representará el espejo, la visión objetivizada de uno mismo.

Pero estos dos elementos nos introducen ya en el tercer punto de nuestra exposición.

c) La Naturaleza.

Ferreres expresa con claridad el sentido del paisaje verleniano y de su técnica: «Nada de descripción a la manera de los románticos. Hay que dar la sensación, tan sólo la impresión, y en estas sensaciones e impresiones tiene que estar la personalidad del poeta, o del pintor... Luego, encontrar en las cosas el matiz esencial y definidor... Hay que emplear un estilo rápido, escueto y abierto a la imaginación del lector con cierto poso espiritual» (93).

Es en esa sutilísima técnica de la estilización, en la provocación de la imaginación del lector, en la rapidez, y en la comprensión de que: «las cosas tienen alma» (94), (descubrimiento aplicado a Verlaine), donde van a coincidir los dos poetas. Lauaxeta, claramente influenciado por la técnica de la **Kopia Zaharra**, esa técnica popular de imaginismo, lleva la técnica impresionista hasta el final, hasta la vivificación de la Naturaleza, convirtiéndola en testigo de la acción relatada en el poema. Quizás, se distingan también en ese «matiz definidor» y simbólico que Verlaine busca en cada elemento mencionado, puesto que la Naturaleza en Lauaxeta adquiere otros tonos distintos a los buscados por el poeta francés. Las cosas en Lauaxeta tienen alma, pero es un alma descrita por el poeta, y en menor medida entrevista por el lector. Un alma que vivifica a la cosa, pero que no se transmite al espectador. Un alma que permanece en el poema.

Otros tópicos verlenianos aparecen también en Lauaxeta, tales como el ruiseñor, el viento. Pero, por supuesto, tales referencias son tan comunes, que sólo podemos aceptarlas cuando se muestre un paralelismo formal entre los dos poetas, demostración final de que una fuente ha funcionado como tal.

(93) FERRERES, R.: op. cit., p. 93.

(94) FERRERES, R.: op. cit., p. 88.

d) El vocabulario.

Como afirma A. Balakian, a Verlaine se le debe la construcción del nuevo vocabulario poético que se extenderá por Europa con gran rapidez. Según el profesor Pierre Guiraud, estos son los nombres claves en la poesía de Verlaine:

luire, coeur, espoir, amant, baiser, amour, oeil, triste, doux, ciel, vent, noir, charmant, chanter, sourire, mourir, voix, bleu, cher (95)

A. Balakian, por otra parte, cita a: «cielos, nubes, luna, viento, nieve, grajos, lluvia, llanura» como el vocabulario «tan usado por Verlaine (que) se convertirá en el vocabulario simbolista, en símbolos reconocibles, desgraciadamente demasiado reconocibles... Se les juntará con los adjetivos menos específicos posibles —gris, pálido, incierto, blanco, plácido, profundo, huidizo, blando, y con verbos sugeridores de melancolía más que de pasión— tales como llorar, sollozar, aburrirse, soplar, suspirar, temblar, huir» (96).

Evidentemente, hay un claro eco perceptible de estos vocablos con el vocabulario usado por Lauaxeta, menos firme o más romántico en **Bide Barrijak**, más claro en su segundo libro.

e) La métrica.

La métrica de Lauaxeta está tensa entre dos direcciones: la popular y tradicional métrica vasca y la simbolista. Tanto Baudelaire como Verlaine influirán en la creación por parte de Lauaxeta de una métrica propia para la expresión de su vena poética.

Según Ferreres, Verlaine influye en la métrica castellana en cuatro órdenes: en la predilección por el verso impar, renuncia a la cesura y hemistiquios tradicionales, empleo de la aliteración y el encabalgamiento, y, por fin, riqueza de los esquemas estróficos.

Lauaxeta, trabado aún por la férrea tradición métrica vasca (por imperio parnasiano y clásico) adaptará ésta a sus nuevos intereses. El **zortziko txikia**, fórmula métrica de 7/6, pasará en Lauaxeta a un verso único de 13 sílabas, aun manteniendo las cesuras, mostrando así su adscripción al verso impar. Mayor renovación métrica muestra su segundo libro, donde la adscripción al impar no cambia, el encabalgamiento es más continuo (a pesar de que Lauaxeta no llegará muy lejos en esta técnica —por contra, ejemplo de aventura resulta la obra de Lizardi— trabado como se hallaba por la métrica tradicional) y donde los cortos estribillos dejan campo abierto a la exploración métrica con versos de dos, tres, cuatro y cinco sílabas, a la combinación de versos de distinto metro, que sin duda, revelan a las claras un origen simbolista.

Resulta también que en estos versos de métrica más nueva, la aliteración, el sentido musical, y el encabalgamiento son más abundantes. En el conjunto de la obra poética, en cambio, Lauaxeta controlará, como ya hemos indicado, férreamente su métrica a formas regulares, en las que la tradicional ausencia de encabalgamiento resulta evidente.

Terminemos nuestro recorrido con unas palabras de Ferreres. El las situaba al comenzar su estudio sobre la influencia de Verlaine en los modernistas españoles; nosotros al final del nuestro sobre el poeta vasco. Los dos coincidimos en nuestra prudencia en las atribuciones dada la imposibilidad, por falta de documentación en nuestro caso, de señalar sin duda a la fuente original, en una maraña de influencias literarias múltiples. La cita dice así:

(95) Citada por FERRERES, R.: op. cit., p. 80.

(96) BALAKIAN, A.: op. cit., p. 83.

«Hay, ciertamente, que proceder con cautela en el momento de asignar a Paul Verlaine la deuda que le deben, por su influencia ejercida, los poetas y prosistas españoles modernistas. En algunas ocasiones lo que aporta Verlaine no es creación propia, sino de la escuela parnasiana y, sobre todo, simbolista. Esto, evidentemente, dificulta la atribución de la influencia que nuestros poetas modernistas manifiestan en sus obras. ¿Les llegó de Verlaine, de Rimbaud, de T. Banville... de Mallarmé, de Baudelaire? ¡Vaya Dios a saber! Así con el riesgo de posibles, y bien posibles, casos de rectificación, siempre dispuesto a aceptar, ofrezco lo que creo que de Paul Verlaine tomaron nuestros poetas.» (97)

4.3. Mallarmé y Rimbaud

Nos ocuparemos conjuntamente de ambos poetas, dada su escasa presencia en la obra poética de Lauaxeta o al menos poco pesa lo que nosotros hemos podido encontrar:

Mallarmé es un poeta conocido por Lauaxeta. Pero parece que éste conocía mejor algo de su poética que su obra misma, puesto que la única referencia hace mención a una pequeña nota de estilo, cuando Lauaxeta juzgaba la obra de Lizardi. La nota dice así:

«Mallarmék esan zigun “como” edo “antzeko” itza ludiko iztegiatik baztertu bear zala. “Bezalako” asko erabiltzen dituztenak olerkari txarrak» (98)

La forma de enriquecer la comparación, de buscar nuevas formas poéticas ante lo manido, en este caso simbolizado por la partícula comparativa, resulta el fondo insinuado en este pequeño texto. Huir de lo ya usado, crear un nuevo lenguaje poético con la metáfora frente a la comparación exagerada era el paso que Lauaxeta admira en esa nota mallarmeniana.

De su poesía algo queda. Quizás la famosa repetición:

«l'azur, l'azur, l'azur»

haya podido sugerir la misma repetición de

«Oi edur zuril, edur zuril, edur zuril!» (BB, 124)

en «Goxaldeko edurra» (BB, 122-125). Sin embargo, no debemos olvidar que esa clase de repetición se da también en Verlaine:

«De la douceur, de la douceur, de la douceur» (99)

y que, según Ferreres crea toda una estela de imitadores de los cuales Rubén Darío es el más extraordinario (100).

Sin embargo, la proximidad semántica (color azul/color blanco) parece sugerir un mayor acercamiento a Mallarmé que a Verlaine. Desde luego, el color preferido de Mallarmé, el azul, va a ser precisamente el color preferido de Lauaxeta en su doble forma: «urdin», «oztin».

La lectura poética de Mallarmé será clave para la escritura de «Sévres'ko murkua» (AB, 31). Somos conscientes de las continuas referencias que a ese poema estamos haciendo, pero es el poema más «extraño» en la poética de Lauaxeta. Un poema donde los mínimos elementos recuerdan a textos anteriores. Como ya hemos mostrado, la realización estructural del poema se

(97) FERRERES, R.: op. cit., p. 75.

(98) LAUXETA: Azalpenak.. ed. cit., p. 155.

(99) VERLAINE: Poesía Completa. Ed. 29. Madrid, 1979, 3.ª ed. Vol. I, 182.

(100) FERRERES R.: op. cit., p. 111.

encuentra ya en la «Oda a una urna griega» de Keats (101). Pero el distinto tono, incluso el objeto (Urna griega, Jarrón de Sévres) indica cuáles son las diferencias esenciales entre los dos poetas. Mallarmé puede servir para explicarlo. En **Los poetas malditos** (102), Verlaine transcribe el poema «Placet» de Mallarmé. La coincidencia en el tono galante, las referencias a Sévres:

«Et je n'ai point jusqu'ici figure sur les Sévres»

la aparición de una Duquesa:

«J'ai lontemps rêvé d'être, ô Duchèsse»

que besa (recordemos que el tema del beso lo sitúa Lauaxeta al principio del poema)

«Qui rit sur votre tasse ou baiser de tes lèvres»

e incluso, la alusión a que Boucher pudiera pintar al poeta en un abanico como pastor de las sonrisas de esa dama,

«... et Boucher sur un rose éventail
Me peindra flûte aux mains endormant ce berçail
Duchèsse»

son los puntos de coincidencia claves que demuestran, a pesar de la lógica duda de G. Gárate, la influencia de Mallarmé en Lauaxeta.

La última referencia es, a nuestro juicio, la prueba más importante. La técnica del arte dentro del arte, la pintura dentro de la poesía, por no hablar de que en los dos casos se trata de dos sonetos, es decir de coincidencia incluso en la forma poética, tan manifiesta sirve sin lugar a dudas de testigo de la influencia que el poeta francés realizó en el joven poeta vasco.

De todas formas, no es casual que sea este poema, quizás por su cercanía al tipo de Literatura (pastores, duquesa, tono, incluso parnasiano) que Lauaxeta amaba, el que tuviera la influencia. Como hemos subrayado **supra**, Lauaxeta recoge los elementos ornamentales y como es éste el caso, olvida los aspectos más simbolistas. Por ello no debe causar extrañeza la poca influencia de Mallarmé a quien ni siquiera cita, cuando cierta vez se refería a esa poética: «(P. Bouget asi zeneko) Baudelaire, Laconte de Lisle, Verlaine, Laforgue, Rimbaud, eta abar garalle ziran. Hugoren ixarrik beruntz joyazan» (103).

Rimbaud, el creador de surrealismo, tampoco dejó grandes huellas en Lauaxeta. El afán racionalista con respecto a la forma poética de éste deja poco espacio para la creación de una frontera donde el sueño y la imaginación incontrolada puedan filtrarse. Lauaxeta únicamente practica la incoherencia, el salto de planos por una influencia de la poesía popular, y en concreto, de la **kopla zaharra**, pero **strictu senso** esa práctica no constituye surrealismo, aunque exista un salto analógico del plano imaginativo al real.

Sin embargo, el influjo será clave en «Artzain baten erijotzean» (AB, 82-4) donde algunos pasajes resultan prácticamente incompresibles, o al menos, extraños, si no se conoce la fuente. «Le dormeur du val» (104), el poema en cuestión sirvió muy de cerca para componer el texto vasco.

(101) Este no es el único poema en el que Lauaxeta describe dentro de un poema otra escena artística, como si fuera una caja china. En «Zaurija» (BB, 108) una pastora borda en su tela una escena pastoril.

(102) VERLAINE, P.: Los poetas malditos. Icaria, Barcelona, 1980, p. 63-4.

(103) LAUAXETA: «Gizon andijen eriotza». Euzkadi, 291235.

(104) RIMBAUD: Obras completas. Ed. 29. Barcelona, 1980, 10.^a ed.

El texto de Rimbaud (105), describe un soldado acostado en la hierba y en actitud de dormiente, tal como se indica en el título. Tal es en cambio falso y el pretendido durmiente está mostrando dos rojos agujeros, muerto en realidad.

Lauaxeta recogió en primer lugar, lo que podemos llamar el tema más superficial: el encuentro con un cadáver. En Rimbaud el descubrimiento es inesperado, en Lauaxeta conocido y por ello tiene lugar una búsqueda. En los dos encontramos una misma actitud: el cadáver y la descripción de su estado.

Llegando a puntos más concretos, el lugar donde se halla el cadáver tiene, quizás, diferencias apreciables, pero en los dos casos se trata de un **locus amoenus**, y lo que es más importante, las dos descripciones emplean elementos iguales. He aquí la de Rimbaud:

«C'est un trou de verdure où chante une rivière
Acrochante follement aux herbes des haillons.
D'argent.»

Lauaxeta compone, por contra, una escena dinámica donde un «yo» ordena a las estrellas y a los perros dirigirse en busca del cadáver, por ríos y hierbales:

«Arin zuaze ler-barna
pagoen itzal baltzera!
Ixarrok bedartza barna!
Artzainorak, lats-artera!»

Las dos coincidencias: una rivière/lats; herbes/bedartza, justificarían la adscripción, aun cuando «un trou de verdure» se convierte en un bosque de hayas y pinos (pago, lerdí).

La segunda coincidencia formal se produce en la descripción de la posición del cadáver

«... il dort Souriant...
Il dort dans le soleil, le main sur le poitrine»

Lauaxeta recoge de aquí dos datos: la sonrisa y la mirada, que en su caso se dirige a la luna, y no al sol, además, la posición es coincidente: el cadáver se halla boca arriba, pero esta anotación es, tras citar esos dos datos, superflua:

«Zelan iretargi-izpijai
barre-egijen lur-ganian»

La tercera coincidencia es de nivel semántico: la de un mismo adjetivo. Pero quizás sea su posición la que llama más la atención: Tranquille/nasai, crea en el texto de Rimbaud un encabalgamiento, y en Lauaxeta está también fuera de contexto, incluido como algo no totalmente necesario. He aquí las dos citas. La de Rimbaud:

«Il dort dans le soleil, la main sur la poitrine
Tranquille...»

que Lauaxeta reescribe de esta forma:

«Ilda zan arren, bai nasai.»

Este adjetivo es extraño al contexto en el poema vasco y su inclusión puede explicarse a partir del modelo seguido (106).

(105) Debo su conocimiento a la amable indicación y a la generosidad de Miren Egaña, quien me permite utilizar el dato con total libertad.

(106) Este planteamiento se publicó resumido en KORTAZAR, J.: «Lauaxetaren iturriak dirala eta ohar pare bat». *Idatz & Mintz*, n.º 5, (s.f.), p. 32-33 y más tarde reelaborado en «Lauaxetaren» "Artzain baten erijotzean" in *Euskeraren Iker Atalak*, n.º 2, 1983, p. 24-5.

5.— LOS POETAS «FIN DE SIGLO»

5.0. Introducción

Algunas corrientes ideológicas de fin de siglo, plasmadas por la literatura, van a tener un amplio eco en la poesía del autor que estudiamos. Tanto la doctrina del arte por el arte, la elevación del poeta sobre la oscura realidad, la oposición de la poesía frente a la brutal opresión del maquinismo y del progreso económico, fuentes de la fealdad de las ciudades, como el mito de la juventud considerada como una edad, una fuerza de la que se debe gozar, así como el especial ideal de la mujer-ángel, mujer-espíritu (opositora al materialismo burgués) corresponden a ideas con amplio eco en la poesía estudiada y provenientes de algunas formas poéticas muy generales en el siglo XIX. Los parnasianos, Baudelaire las usaron. Nuestro problema ahora es que tales ideas se desarrollaron hasta principios del siglo XX, y, aunque los parnasianos las defendieron con vigor, los llamados poetas de Fin de Siglo las utilizaron sin desmayo. Algunos de tales poetas de Fin de Siglo llegaron a ser Premios Nobel. Y nos resulta bien conocido que Lauaxeta fue un empedernido seguidor y lector de los Premios Nobel.

En ellos encontrará nuestro poeta vasco algunas de las máximas reglas ideológicas y formales que le servirán para crear la última parte de sus poemas.

De ellos Lauaxeta aprendió una verdad, no nueva, pero que los parnasianos defendieron con pasión: **«la belleza es un valor independiente...** Era un desafío lanzado a los materialistas que creían que comida, casa y medicina era todo cuanto el hombre necesitaba... un desafío lanzado a los realistas, particularmente a ciertos escritores que parecían complacerse en la descripción del materialismo burgués, y de una fealdad que no era sino el fruto de la pobreza, y por encima de todo, un desafío lanzado a los propagandistas morales y religiosos» (107).

El último punto puede no valer sin matizaciones para Lauaxeta, aún observando que en **Arrats Beran** la enseñanza moral o patriótica no está dada nunca en primera persona, la objetividad con la que se plantea la cuestión (p. ej. en «Langille eraildu bati» o en «Mendigoxalialena» (AB, 79 y 51) rebaja el sentido didáctico del poema, expuesta únicamente en el tema.

Pero evidentemente, son los dos primeros puntos los que nos llaman la atención: la belleza y el idealismo configuran los dos ideales que esta poética impone en Lauaxeta, hombre en quien la espiritualidad, tanto cristiana, como ética, aparecía educada y unida a una gran sensibilidad.

Este movimiento anti-romántico, productor de una belleza coloreada y brillante, adornará además la poesía de nuestro autor con referencias a la paz de los campos, y sin duda la máxima resumidora de tal ideal: el arte por el arte, «Se trata a lo que parece de la infiltración en Inglaterra y en Francia, de una idea elaborada por Kant y sus sucesores filosóficos: que existe un sentido estético por el cual aprehendemos lo bello, un sentido completamente independiente de nuestro juicio moral, independiente de nuestro entendimiento... Kant decía que las obras de arte tienen «finalidad sin fin», con lo cual quería decir que parecen haber sido creadas para servir a algún fin especial, pero que sin embargo no tienen ninguna función claramente definida, como la tiene una silla o una máquina; que son más bien como una flor» (108).

(107) HIGHET, G.: op. cit., II, p. 227.

(108) HIGHET, G.: op. cit., II, p. 229.

5.1. Sully Prudhomme

Lauaxeta debe, sin duda, gran parte de su fama a la poesía premiada en 1930 en Rentería con ocasión de I Oleriti Eguna. El poema ganador, también, sin duda, debe mucho a Sully Prudhomme y fundamentalmente a su libro *Stances et Poèmes 1865* (109). Las referencias a este poeta son, en cambio, escasas. Una traducción de un poema del libro publicada por Lauaxeta en **Euzkadi** (110) nos dio la pista para investigar sobre este poeta. Ninguna referencia más. Esto significa que el poeta francés influyó de manera muy precisa en el comienzo de la actividad poética de Lauaxeta, cuando éste aún estaba empeñado en expresar en lengua vasca ideas tomadas de otras tierras, para responder al reto que aquí se da con asiduidad y demostrar así la capacidad del euskara para la nueva estética, capacidad que hay que ir probando cada cierto tiempo, a medida que se produce el reto.

El influjo puede localizarse en la primera parte de **Bide Barrijak**, si podemos hablar así, puesto que el libro no está dividido en partes; en esos primeros poemas que se resuelven acudiendo unas veces al Romanticismo y otras al Parnasianismo. La segunda parte se coloca bajo la llamada «poesía pura», aunque sea mejor denominarla intelectual. Y aun existe una tercera, la religiosa.

El texto traducido: «Le vase brisé» no dejó huellas en la literatura que Lauaxeta recogió en libro. Solamente un par de poemas publicados en **Euzkadi**: «Neure larrosea» (111) y «Loreskin joten» (112) presentan alguna concomitancia con el texto.

Pero, como decimos, la contribución más importante de este autor a la poesía de Lauaxeta debe encontrarse en la huella que «Ma fiancée» ha producido en «Maitale kutuna» (BB, 42-7). El planteamiento poético de este texto aparece en Verlaine: la búsqueda de la mujer ideal a la que no se conoce, pero sin embargo, el poeta se siente destinado. Si bien ese planteamiento es coincidente en los tres poetas (Verlaine, Prudhomme, Lauaxeta), sólo entre los dos últimos podemos encontrar la suficiente concordancia formal para hablar ya de influencia.

a) La introducción, la primera llamada es ciertamente reveladora. Así comienza el poema del autor francés: (113)

«L'épouse, la compagne á mon coeur destinéé.
Je ne la connais pas.»

Y de la misma forma Lauaxeta, aunque su introducción sea más escueta:

«Inoiz ikusi bako maitale kutuna.»

b) En la segunda estrofa, el poeta francés menciona la habitación de la mujer amada:

«Sa chambre est un frais petit coin»

alusión que Lauaxeta transforma de esta forma:

«Garbitasun usaña txakijan dixuri.»

(109) Citamos según la única edición a la que hemos tenido acceso SULLY PRUDHOMME: *Obras Escogidas*. Aguilar, Madrid, 1959.

(110) LAUAXETA: «Lorontzi ausia». *Euzkadi*, 250130.

(111) LAUAXETA: «Neure larrosea». *Euzkadi*, 210130.

(112) LAUAXETA: «Loreskin joten». *Euzkadi*, 110330.

(113) SULLY PRUDHOMME: *Op. cit.*, p. 1.115-6.

La mayor referencia a la pureza no debe hacernos olvidar que esa referencia, aun cuando está transformada, tiene las mismas referencias: fresco/limpio, éste refiriéndose a su sentido moral, y transformando, pues, la sensación en virtud.

c) En esa habitación la doncella de Prudhomme oye hablar de Dios y de la Virgen:

«...parlez-le du bon Dieu, de la Vierge.»

Referencia transformada así por Lauaxeta:

«lurrera baxen sari so-dagi ortzira»

d) Si bien estas dos últimas referencias estaban transformadas, Lauaxeta sigue, en cambio, de cerca al poeta francés en las estrofas 4, 5 y 6. La quinta menciona el nombre desconocido:

«j'ignore mème
Le nom sans cesse prononcé»

«Neskatil ori nor dan es dazau bijotzak»

pero más cercano en la traducción castellana: «El corazón ignora el nombre de esa doncella».

e) La estrofa 4 refiere los dones atribuidos a tal dama:

«Je veux, entendez-vous, qu'elle soit grave et tendre
qu'elle chérisse, et qu'elle ait peur»

Los primeros adjetivos se unen así en Lauaxeta:

baña bera dan ona, bera dan liraña!»

desapareciendo en la admiración la ambigüedad de dulzura y seriedad. La referencias se han desplazado a esta otra.

«Erean dazaukijok bekoki bikaña.»

que traducido muestra nuevamente su cercanía al texto francés: «Su frente noble la pudiera reconocer en la modestia de sus encantos». Evidentemente, esta traducción juega con la ambigüedad nobleza/modestia, equivalente en su valor a la utilizada por el poeta francés.

f) La estrofa 6 permite describir el acercamiento más claro producido entre los dos poetas. Prudhomme afirma:

«A défaut de mes jeux, mon rêve te regarde,»

siguiendo Lauaxeta la frase casi al pie de la letra:

«Begi onek ez arren, bai dakus ametsak»

g) El poema continua refiriendo su afán de protección

«Je veux que tout mon sang me serve à la défrendre»

recogido más tópicamente por Lauaxeta:

«Gorde zaidazan jayo nintzan luna!» (114)

o por esta otra:

(114) «luna» debe ser errata, pues la traduce por «león»

«Ondo zainduz aidazan oñaze orduban
alderik naiko dauko bijotzak ostera.»

La última cita pierde algo de su valor, al constatar que las estrofas que la incluyen tienen una posición muy alejada en cada poema. En el texto francés, la alusión a la protección se encuentra en la estrofa 4, al principio, por tanto Lauaxeta la sitúa muy al final.

h) Los sueños de una vida en común ocupan las estrofas siguientes (6-8), alusiones que Lauaxeta suprime. Pero en la estrofa en que se vuelve de la hipótesis futura, a la hipótesis del pasado, (tema que ocupa las estrofas 9-12, serie de la que recogemos las estrofas centrales, por ser las que ahora nos interesan):

10 «Est que d'jà peut-être elle m'est appanue
Et j'ai dit: "La jolie enfant"..."»

11 Nous pourrons nous creiser en un point de l'espace,
Sans nous sourire, bien longtemps,
Puisqu'on n'oserait dire à la Vierge qui passe:
«Vous êtes celle que j'attendis».

Lauaxeta comprime la secuencia refiriéndose, incluso en los mismos términos, a la misma realidad; pudo haberla encontrado, alabó su belleza (en vez de exclamación francesa que muestra alabanza), nadie pero se atreve a preguntar y obsérvese la igualdad de la pregunta, adjetivo «virgen» incluido.

«Sarri billauko neban bixitza bidian
ta edertzat aitortu beraren gorputza,
nork baña desayoke begijen aurrian.
Maite audana, eta az, neure neskutza?»

i) Dada la improbabilidad de que dos desconocidos se encuentren, y, lo que es más difícil, se reconozcan, sólo cabe pedir la ayuda al Dios que «hermana las flores primaverales».

La petición a Dios se realiza en la anteúltima estrofa del poema, dejando la última para una posible alternativa fatal: la muerte estropeará ese encuentro. La petición es la última estrofa seguida por el poeta vasco que no hace referencia a la muerte. Véase, en cambio, la fidelidad con la que el poeta vasco sigue esa estrofa:

«...mon âme solitaire
Confie au Dieu qui sait unir
Par les souffles du ciel les plantes sur la terre
Notre union dans l'avenir.»

Lauaxeta realiza cambios circunstanciales: «maitasun» por «arne», la perifrasis «souffles du ciel», la convierte en «axia», simplemente, y «les plantes» son especificadas mediante «lili» y «unión» por «loki». Pero, tanto el sentido como la estructura de la frase (la adjetiva se vuelve yuxtapuesta), se han respetado con pequeños añadidos circunstanciales:

«Maitasun onek Goiko Jaunagan ditxaro,
berak axian bidez lilitxu gustijak
udabarri aldijan dakartuz emaro.
Berak lotuko ditu maitasun lokijak.»

Como decíamos, el poema termina con una estrofa que Lauaxeta cambia por un deseo de encuentro futuro. Pero su poema sigue. A partir de aquí, el poeta vasco relata el proyecto de vida con esa amada, proyecto que el poeta francés situaba en la partecentral del poema.

Pero ambos poco tienen que ver, aparte de que la ternura es común a los dos. Pero, mientras sueña con chaquetas que protegen del frío y paseos por el campo. Lauaxeta acentúa hasta un extremo exagerado -quizás redundante- la pureza de la doncella, sus deseos de que sea a la vez tan dulce como su adorable madre tan pura como su hija añorada así lo atestiguan:

«ixan zaitte zitoriz gotzon baten gaya
ixan zaitte...
maitatzen dodan amatxo baxen leguna,
leituten dodan alaba baxen garbija
Ori litzake neure gogoko zoruna.»

Probado ya que el principio de «Maitale kutuna» se ha servido de «Ma fiancée». nuestro propósito quiere ahora superar el mero análisis comparativo y reflexionar sobre la influencia del poema en la idea de la mujer que Lauaxeta propugna.

Desde luego, los dos poemas no son sino símbolos de una idea anterior. Lauaxeta (que según expresión de un testigo «daba baños de pureza» (115) mantenía una constante preocupación por la mujer ideal en tanto que las «mujeres prerrafaelistas... 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» (116). Es decir, esa mujer ideal y sublime nacía por lo menos de tres corrientes ideológicas:

- el catolicismo y su moral sexual, con referencia al culto a la Virgen,
- el neoplatonismo,
- y como oposición al materialismo industrial, figura idealista que se corresponde con otras actitudes que los poetas mantuvieron frente al industrialismo.

La ideología, la idea de la mujer en Lauaxeta, tema de estudio más profundo, nace sin duda de las dos primeras vías, se ve reforzada por las ideas estéticas corrientes en el siglo XIX. Prudhomme, a nuestro entender, no hizo sino abrir los cauces para la expresión de esta idea. Fue, sin duda, uno más de tantos en la formación de esa imagen ideal, como lo demuestra el hecho de que Lauaxeta muestre ideas diferenciadas a partir de la estrofa 6 de su «Maitale kutuna». Pero único encuanto que Lauaxeta vio en su poesía una cristalización efectiva de esa idea (117).

El influjo del libro no termina en este poema. Otros textos de **Stances et poèmes influenon en distintos textos de Lauaxeta. Por no alargar más esta exposición, referimos únicamente aquellos textos paralelos más claros:**

a) «Les chaines» (118) con ese débil deje panteísta, parece tener algún reflejo en «Gexorik nago» (BB, 2).

(115) La expresión del testigo, además de colorista, es innecesaria. Hay abundantes muestras de que la pureza, no sabemos hasta qué punto llevada en la práctica, era una de sus máximas preocupaciones. En su testamento y en las cartas escritas la víspera de su muerte, es una constante: «Sé puro y casto» recomienda en una de ellas. Cfr. ONAINDIA, S.: «Esteban Urkiaga ta Basaraz» in Gaiak, n.º 4, (1977), p. 617-633.

(116) HINTERHAUSER, H.: Fin de Siglo. Figuras y Mitos. Taurus, Madrid, 1980, p. 118-119.

(117) Aitzol encuentra en esta segunda parte del poema influencias de Gabriel y Galán, Cfr. «Elerti pizkundekimatoak», p. 18.

(118) SULLY PRUDHOMME: op. cit., p. 1.107.

b) Algunos elementos de «Mao gorrija» (BB, 28) recuerdan «Le vase bisé», por idénticas alusiones a la «flor del amor» y a las «lágrimas». Pero tanto la topificación de estos temas, como el distinto sentido de los poemas, hacen difícil la atribución, aun cuando la misma sensación de amor perdido puede recordar el distante parecido.

c) «Rosées» (119) recuerda por su procedimiento (un elemento externo descubre el dolor ya existente en el alma del poeta) a «Gabeko irrintzija» (BB, 38) donde, en vez de la caricia, ese clamor «me infunde una ternura insólita» y «trae recuerdos de amor y pena» y hará que el alma del poeta llore toda la noche:

«negar zotinka iraungo bai-yok neure goguak.»

5.2. Carducci

La especial atención que Lauaxeta muestra por este escritor italiano, se debe a dos razones de distinto signo:

- 1) A unos intereses literarios comunes.
- 2) Las referencias patrióticas en la poesía de Carducci.

La Patria, Aberria, como tema de la poesía, había sido propuesta por Lauaxeta en la Advertencia final a su primer libro de poemas:

«Maitasuna, Aberrija ta Uskurtza ixan dira gairik ugarijenak olerkarijentzat, neuretzako be badir» (BB, 142)

Según parece por otra referencia en el mismo texto: «Aberriari yagokozan neurtitzak egingo dodaz», Lauaxeta está pensando en la Epica cuando habla de esa poesía patria o piensa que los lectores pueden pensar que ésa es la poesía que debiera hacer, y, por ello, por ese prejuicio común a la sociedad euskaldún del momento, se disculpa por producir poesía lírica: «Gaztaroko neurtitzok eztira sakonak, eztira gurenak.. Maitasunak sortu-axoten dauz neurtitzik ederrenak, eta maitasun bideetan azkena barik lenegua naz» (BB, 142). Pero cuando Lauaxeta lee a Carducci se da cuenta que se puede escribir poesía patriótica, sin escribir épica: «Mendigoxaliarena» (Ab, 51), «Amayur gaztelu baltza» (Ab, 98) son buenos ejemplos de una lírica que pretende combinar el contexto político con la tragedia personal, el sufrimiento colectivo en situaciones conflictivas: Tratar líricamente el tema, esto es quizás lo más importante que Carducci aporta a Lauaxeta y no es casualidad, creemos, que los textos paralelos entre los dos poetas se den precisamente en este tipo de poemas.

Como Premio Noble, Carducci tenía ganado el interés de Lauaxeta, pero además su influencia perdurará hasta prácticamente el final de la producción poética de Lauaxeta.

Carducci parece estar, aunque no sólo él y su influencia, en la raíz de una vena poética muy unida a la influencia clásica. Nos referimos a tres poemas publicados en **Euzkerea** (120), con cuya clara influencia clásica se empareja un cuarto publicado en **Yakintza** (121). Estos tres poemas son presumiblemente, dada su coherencia con lo clásico, parte de un proyecto poético, tal como se asegura en una nota colocada al final de este último poema:

(119) SULLY PRUDHOMME: op. cit., p. 1.109.

(120) LAUAXETA: «Palankari bati». Euzkerea, n.º 3, (1931), p. 52; «Igande goiz batez». Euzkerea, n.º 5, (1931), p. 95; «Udabarriko abestija». Euzkerea, n.º 21. (1930), p. 454.

(121) LAUAXETA: «Topa baten ostean». Yakintza, III, (1935), p. 415.

«Elade edo errornarren arauz egiñak dira olerki oneikaz idaztiñoa argitaratuko dau egilleak.»

Decimos que Carducci tiene algo que ver con ello, puesto que «Palankari bati», uno de los poemas publicados en **Euzkerea**, lleva una cita del poeta italiano:

«Un desiderio della bellezza antica.»

que funciona como motor de tal poema. De todas formas, a pesar de que cierta coherencia impregna los tres poemas, son mal conocidos y no existe bibliografía crítica sobre ellos.

La primera referencia a Carducci se encuentra en Lauaxeta relativamente pronto, muy pronto: en Octubre de 1928 traduce con el título «idia» un poema de Carducci (122). El poema no deja excesiva huella en la poética posterior.

Nos hemos referido ya a la segunda e importante referencia: un verso de Carducci sirve de inspiración a «Palankari bati» (123) ya comentado. El verso es el motor del poema donde la visión de un lanzador de barra vasco se transpone a la Antigüedad griega, citándose expresamente que su belleza es digna de figurar en el Partenón.

Sin embargo, la referencia más clara y más importante es la que Lauaxeta afirma en «Erantzuna»:

«Oraintsungo izan dan Carducci olerkaria, klasikoa ez da edo? Sei illabete ez dira Milandik ekarri nebazala aren Odak. «Nuove poesie», «Odi barbare», «Nuove odi barbare», «Rime nuove» idaztiak artu egizuz eskuan eta antxe ikusiko dozu klasisikorik danentz» (124)

La cita deja al descubierto un dato clave: la lectura del original italiano. Pero, por otra parte, Lauaxeta conocía algunas teorías poéticas del autor italiano. En concreto, poseemos una referencia sobre la imposibilidad de cercar el espíritu griego en italiano, intento que los poetas estaban buscando lograr. La afinidad de sus proyectos y gustos literarios queda clara en esta cita:

«Onetaz gomutan dot Carducci olerkari aipagarriak iñoana. Ezin gerketarren era esi italiarren elean eta illuna bere begi gain zala ots egiten eban» (125)

5.3. Federico Mistral

La importancia de la obra ideológica de Federico Mistral y especialmente de **Mireio**, es impresionante. No sólo se produjo por la traducción de esta obra al euskara realizada por Orixe y publicada en 1930. Su influencia es fundamentalmente ideológica. Mistral demostraba que una lengua minoritaria podía ser conocida en el mundo, que una obra poética en lengua minoritaria podía alcanzar el máximo galardón literario, el Premio Nobel. De aquí, Mistral aparecía a los ojos de los poetas de preguerra, y especialmente de Aitzol, como una figura a imitar, porque ponía en práctica lo pensado sobre la relación entre epopeya y situación política.

Lauaxeta se referirá al autor provenzal en una doble exposición: al hablar de su literatura y al reflejar en su obra la influencia de aquél.

(122) LAUAXETA: «Idia». Euzkadi, 301028.

(123) Pueden consultarse estos cuatro poemas en la edición de S. Onaindia: URKIAGA. E.: Olerkiak. Etor, Bilbao, 1974, p. 161-3 y 168-172. Están equivocadas las fechas de «palankari bati» e «lgande goiz baten» S. Onaindia sitúa las fechas en 1932 cuando, como decimos, se publican en 1931.

(124) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit. p. 130-1.

(125) LAUAXETA: Azalpenak ed. cit. p. 127.

Sobre el primero de los puntos poseemos una documentación no extensa, pero significativa. Lauaxeta se refiere a Mistral en un artículo: «Federico Mistral» (126), y en otro reseña la publicación de la traducción de Orixe: «Mistral'en **Mireio**, euskeraz» (127).

El primero de los artículos resulta el más completo de los dos. Lauaxeta pretende tres objetivos: relatar al lector sus impresiones personales ante la lectura de Mistral, criticar brevemente dos obras del autor: **Mireio** y Calendau, en la ortografía de nuestro autor, y repensar lo que el autor supone para la literatura vasca.

Posiblemente son los dos últimos aspectos los reseñables ahora. Con respecto a **Mireio** recoge su carácter fundamental: la influencia de la literatura griega. Estos párrafos aunque puedan resultar conocidos explican su cercanía a Mistral:

«Elade'tarrak jadetsi eben bakuntasuna Mistral'ek dager. Izadijak irudipen gusti-
jak damotsoz eta ume baten tolesgiaz ingijan azalduten ditu.» (128)

La sencillez en la percepción de la naturaleza resulta ser el valor más apreciado por Lauaxeta.

A continuación explica las fuentes de la obra: Homero, Goethe y Longfellow.

Con respecto a su importancia en relación a la literatura vasca, Lauaxeta examina sobre todo su amor a su país, al escribir en lengua Oc, ejemplo que debe seguirse, a su opinión, pero sobre todo, subraya el valor de la poesía como lengua con fuerza que

«Olerkarijen indarra ñok ezin neurtu dagike, eurak aberrijak gaizkatu dabez» (129)

La referencia a la traducción al euskara, repite algunas de estas ideas: la obra sublima la lengua despreciada por todos. Pero sobre todo, se detiene en la historia de las traducciones del texto, y elogia la de Orixe, por su euskara castizo.

Por lo que se refiere a la influencia directa de Mistral en nuestro autor poseemos pocos datos; en verdad, la referencia a la sencillez e ingenuidad demostradas por el autor provenzal a la hora de describir la naturaleza, aparecen también en la concepción poética y práctica de Lauaxeta. El problema que se plantea es que tal concepción literaria no se debe únicamente a Mistral, sino que este autor se incluye como un ejemplo más del seguimiento de la admirada por Lauaxeta, tradición griega.

6.— MODERNISMO

6.1. Manuel Machado

La influencia de Manuel Machado en Lauaxeta aparece en dos momentos de su obra. En un primer momento, al principio de Bide Barriak, los textos muestran influencias en la concepción pesimista, melancólica con la que se escriben tanto «Gexorik nago» (BB, 2) como «Gaste gexua» (BB, 32). El tono descorazonado del protagonista perdido en un bosque, símbolo del laberinto, corresponde a la tónica de la poesía de Fin de Siglo, desde Verline, cuya impronta hemos ya analizado, pero el análisis aplicado a Machado revela no sólo una tónica, sino coincidencias formales o conceptuales de especial relevancia.

(126) LAUXETA: «Federico Mistral». Euzkerea, n.º 17 (sic), (1930), p. 363-365.

(127) LAUXETA: «Una nueva obra de "Orixe"». «Mistral'en Mireio, euskeraz». Euzkadi, 301230

(128) LAUXETA: «Federico Mistral». op. cit., p. 364.

(129) LAUXETA: «Federico Mistral». op. cit., p. 365.

El segundo momento de influencia aparece en los poemas «modernistas» de **Arrats Beran**, en los que se ha recogido alguna imagen de M. Machado. Puede encontrarse algunas referencias más discutibles (puesto que las fuentes en estos casos son múltiples) en romances del mismo libro.

1) La abulia, el aburrimiento, la pusilanimidad de ciertos personajes modernistas proviene de la figura del decadente. Este diseño puede encontrarse sin dificultad en el poema «Adelfos» que abre el libro **Alma** de M. Machado, pero pocos problemas hallaríamos para encontrar el tema en otros autores. Lo que hace que nos ciñamos a M. Machado y no a otro, aparte de la coincidencia de la posición del poema en la apertura del libro, que a pesar de ser sugerente nada aporta, es doble. Por una parte, Lauaxeta no sólo coincide en el decorado, sino también en el sentimiento del personaje, M. Machado en «Adelfos» habla de un personaje para quien:

«Mi voluntad se ha muerto en una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer (130)

un personaje abúlico como el de Lauaxeta.

Pero lo que es más importante, algunas de las actitudes típicas, y el orden aparición en el poema son las pistas básicas para concretar la influencia. Ese hombre para quien

«Mi ilusión es tenderme, sin ilusión ninguna
Ambición no la tengo!, amor! no lo he sentido
De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna
El beso generoso que no he de devolver!»

tiene una clara réplica en el que diseña Lauaxeta:

«Etzunik ba nago, daurkit atsegiña
Posik eztot gura, eztot maite-miña
Enagitxu laztan, ezta be mosutu
atzera mosurik ezin daiket bildu.» (BB, 4)

La concordancia es límpida, aun cuando existe diferencia de tono. Tenderme/etzunik; no Amor/ez maite-miña, y los besos que no pueden devolverse son los ejes en los que gira la alusibn.

2) El segundo poema de Alma se refiere al Invierno, curiosamente como el segundo de **Bide Barrijak**: «Neguko gaba», que pretende en el título replica a «Los días sin sol». Realmente, los textos paralelos son aquí más difusos. Se concentran en pedir:

«Reunámonos, que todos
tengan una familia
un libro y fuego alegre!
Y Mientras, fuera el hacha
el tronco seco hiende
que será rojo en el hogar.» (131)

Centraremos la atención en la referencia a familia, libro y fuego, tópica por otra parte dado el tema del poema, y en la oposición espacial dentro/fuera. Lauaxeta recoge la primera de esta forma:

(130) MACHADO, M.: Alma. Apolo. Alcalá, Madrid, 1967, p. 141 y en MACHADO, M.: Antología. Espasa Calpe, Madrid, 1959, 6.ª ed., p. 9.

(131) MACHADO, M.: Alma, p. 142.

«Garrak dirdir-begi suteko tresnetan
Axe, otoi, ua basora
Ipuin zarrak betorz sutera

Asaban sutian piztu urrezko garra..
Or, negu latzezko gau-ordu luzeetan
aintzezko itz sakonak, idazti zarretan.» (BB, 6-8)

Si bien en estos versos puede encontrarse un cierto eco, la oposición dentro/fuera está trada de forma muy diferente desde una perspectiva telúrica en este poema que también posee raíces clásicas:

«Lua betor umeen begira,
amets zitala, ua mendira»

3) El tercer poema del libro **Alma** transmite un mensaje que Lauaxeta recoge en «Gazte gexua» (BB, 32). El bosque o el jardín donde el personaje (una traslación del yo del poeta) se pregunta por sí mismo es en la estética modernista el símbolo del laberinto y por consiguiente, de la vida. Estos dos elementos, decorado: jardín/bosque, y personaje pensante, son las dos claves básicas para el tema que se sugiere en los versos: el paso del tiempo y la llegada de la muerte.

Pero lo que hasta aquí hemos esbozado, con ser importante, no sería decisivo, si se observara en los dos autores coincidencias que hace pensar más en una causalidad que en una casualidad.

La descripción que Lauaxeta realiza al final del poema del bosque en donde se encuentra el personaje, tiene claras reminiscencias del texto machadiano. Comenzando con su carácter:

«Jardín..
Tu soledad es tanta
que no deja poesía a tu tristeza.» (132)

que Lauaxeta reescribe:

«ta itxaro illaren antzean itun lotu zan basuan»

Se trata de un bosque solitario, de un «jardín sin jardinero» en el que

«...tus árboles
no agita el viento
El pájaro
no se posa en tus ramas.»

que Lauaxeta retorna así:

«Baña ostroen dardarak eta txorien txikuak
inor ez eben idoro alai egiten basuak.»

Incluso es concordante la referencia a la muerte. Pero la coincidencia mayor se da cuando pensamos que en los dos casos se trata de un elemento que se queda sólo por falta de un hombre, jardinero en el caso de Machado, joven enfermo en el Lauaxeta.

4) El resto de la concordancia se refiere a **Arrats Beran**. Comenzaremos por el más evidente: En «Sévres'ko murkua», tantas veces citado, aparece una imagen que siempre hemos

(132) MACHADO, M.: Alma, p. 143.

descrito como modernista, con dos personajes. El pastor no plantea problemas. El abate enamorado, en cambio, sí. Puesto que no corresponde al abate verleniano (133) aunque el personaje pueda ser un arquetipo del poeta francés. Sin embargo, el verso

«Abade gaste batek diño matte-miña» (AB, 31)

parece estar más cerca de Machado, en cuyo poema también existen pastores, que de Verlaine:

«Un abate locuaz y enamorado
la envuelve ya en retóricas galanas» (134)

El primer verso deja entrever dos claras similitudes:

locuaz / diño; enamorado / matte-miña

si no con respecto a la clase de palabras, sí a la semántica. El segundo verso:

«eta bere neurutzak ba dirudi otoi»

poemas que se vuelven oración, es de cosecha propia, puesto que tal metamorfosis (beso, risa, canción, convertida en oración) no es extraño en nuestro poeta.

5) El poema «antares» tan conocido (135) ha influido en el poema «Bertso zarrak» (AB, 24) al que curiosamente antecede el comentado **infra**: «Ezkontza goxa». El poeta vasco recoge ya en la primera estrofa estos versos:

«Kanteak,
ardau-ontzizak
eta mattasun baten poza.»

Ya «Bertso zarrak» intenta ser una adaptación de «Cantares», más evidente en el texto. Pero es el título más las dos primeras palabras del texto machadiano. De forma que

«Cantares
vino, sentimiento...»

es la triada recogida por Lauaxeta. Aunque éste haya modificado el vino en copa de vino y especificado el sentimiento como amor, el paralelismo resulta evidente.

6) En este caso que nos disponemos a explicar, debemos empezara hablar de coincidencias, puesto que, si bien podemos observar entre los textos alguna similitud, la transformación a la que Lauaxeta ha sometido a sus poemas lo aleja mucho de Machado. El primer ejemplo nos lo ofrece el poema «La mariposa negra» (136). El tema de la mujer esperando a su hombre que no llega (en Machado a su esposo, en Lauaxeta a su novio para casarse) coincide en los dos, así como el diálogo con la madre. Pero, al ser poemas en los que interviene la propia tradición oral, ambos se han disociado, de manera que nosotros no hemos podido encontrar más referencias formales que las ya citadas.

7) La última referencia es una coincidencia que pensamos que no tiene más valor. M. Machado publicó un poema llamado «La hija del ventero» (137). El título recuerda a «Txiribogin alabea». Aparte del título y la sonrisa («y se sonreía» / «dozun barreirri»), no existen más pruebas, por lo que anotamos la coincidencia a título de inventario.

(133) FERRERES, R.: op. cit., p. 86.

(134) MACHADO, M.: Apolo, p. 175.

(135) MACHADO, M.: Alma, p. 148. Antología, p. 11.

(136) MACHADO, M.: op. cit. p. 144-5.

(137) MACHADO, M.: Alma, p. 185. Antología, p. 143.

6.2. Juan Ramón Jiménez

Cuando en 1933 se homenajea a Lizardi en Tolosa, Lauaxeta afirmaba que la poesía debía utilizar imágenes cercanas al lector, y por ello, debía alejarse del modernismo. La crítica al Modernismo siguió en un texto más explícito:

«La fantasía del vasco no gusta de divagar sino de dar forma real a la idea con algún término conocido, las perlas de Ormuz, las princesas orientales, los ensueños de los morfinómanos no tienen campo en Euzkadi. Porque el artista vasco no ha visto esas fabulosidades y no gusta de hablar y escribir acerca de términos desconocidos.» («Biotz Begietan», **Euzkadi**, 130532)

Sin embargo, teniendo en cuenta el posicionamiento teórico de Lauaxeta sobre poesía para minorías y su cercanía a la poesía pura y a la estética postsimbolista, no puede dudarse de su lectura de Juan Ramón, máxima voz poética de la realidad, de la vida tras la I Guerra. La paradoja, negar a los modernistas, leer a Juan Ramón, se aclara al pensar que el propio Juan Ramón mantenía una actitud cautelosa ante la forma modernista y cosmopolita de los escritores modernistas sudamericanos. La influencia ideológica hacia el naturalismo en la descripción, adquirida en autores franceses (Jasmes, Samain) de Fin de Siglo, aclara esta actitud.

Evidentemente, el débito de Lauaxeta con respecto a Juan Ramón es claro, dato ya confirmado sobre **Arrats Beran**.

Puede documentarse dos tipos de influencia. Una de raíz teórica, por ejemplo, el debate sobre literatura nueva y vieja que surge en Euskadi tras la publicación de **Bide Barrijak** debe bastante al debate sobre literatura pura o comprometida que desde las páginas de **El Sol** tiene a Juan Ramón como uno de sus centros. Temas como el desarrollo de la literatura popular, la poesía como forma de concienciación de la sociedad, o el mismo desarrollo posimbolista, han sido tratados de manera esclarecedora por el poeta de Moguer.

En el orden práctico la influencia del estilo juanrramoniano es visible en las traducciones que Lauaxeta hace de sus textos, pero no termina ahí.

Algunos de los poemas de **Arrats Beran** beben de una fuente juanrramoniana. El libro **Baladas de Primavera** aporta algunas coincidencias fundamentales con las que Lauaxeta construye algún que otro poema de **Arrats Beran**. En concreto éstas son tales coincidencias:

1) La coincidencia temática entre «Balada de la mañana de la cruz» y «Mayatzeko gurutzaz». Un mismo eje de significación traspasa los dos poemas: la iniciación al amor el mes de mayo

2) las coincidencias más ocasionales de la aparición de una molinera en el poema «Balada de Almoraduj», y de una primera novia que se viste «blanca-de negro», en «Balada triste de la primera novia».

Pero por encima de todo está esa misma ambientación de los dos textos en lo popular y en lo simbolista.

Esta constatación renueva la discusión sobre el origen de lo popular en Lauaxeta. O mejor dicho, añade un nuevo precedente sobre Lorca. Un precedente que desde luego, acerca la poesía popularista de Lauaxeta a sus verdaderas raíces: El popularismo simbolista que encuentra en la voz del pueblo una voz eterna, y cuyos representantes son Maragall, Maeterlinck, y Juan Ramón. No Lorca, para quien lo popular y su imaginismo se resuelve en puente hacia el surrealismo, paso que Lauaxeta no dará, por razones obvias, nunca.

7.— EL SIMBOLISMO EUROPEO

7.0. Introducción

Quizás merezca una pequeña justificación el rótulo que bajo un mismo nombre va a recoger dos nombres y dos obras poéticas diversas, como la de Meterlinck y Valéry. 'En realidad es una decisión que únicamente se basa en la cronología. Es difícil marcar el principio de un movimiento poético y más difícil decidir el final. Además, variadas clasificaciones vienen a complicar más aún el problema. El teatro de Maeterlinck es simbolista para A. Balakian, mientras no encontramos en este libro referencias a su poesía. Para Wilson (138) en cambio, Valéry es simbolista; Cohen, por contra, lo incluye entre lo que llama «Simbolismo europeo» (139). Nosotros, por nuestra parte, hemos aceptado esta última denominación, ya que nos permite dibujar el original núcleo simbolista con Baudelaire —cuya pertenencia al grupo hemos explicado— Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, en menor medida, y distinguirlo a su vez de la gran expansión del simbolismo en Europa. Así pues, la denominación incluye dos criterios distintos. Uno geográfico, que distingue a París, donde se desarrolló el primer movimiento, con Europa. Y otro cronológico, que nos permite delimitar los dos movimientos: el simbolismo original, y el postsimbolismo, el simbolismo posterior a los maestros, el simbolismo de los discípulos.

7.1. Maeterlinck

La sombra de Maeterlinck, su influjo, fue larga en este País. Curiosamente, su obra poética fue relegada ante el interés que suscitó su obra «científica» y su teatro. **La vie des Abeilles** fue muy conocida, y fragmentos de **La vie des Fous** (1930) fueron traducidas por Lizardi. Una obra de su teatro simbólico, (del que A. Balakian hace una crítica seria en su obra (140) la tradujo el mismo Lauaxeta con el título de **Balbia** (141).

Pero para nuestro estudio, su poesía, fundamentalmente **Douces Chansons** (1896), tiene una importancia capital por dos razones:

- a) Una de estilo que el profesor Cassou define así: «Un extrême precision de contours, une irrefutable netteté concrète» (142).
- b) La importancia concedida en esta poesía al influjo de la poesía popular (143). Como ya hemos explicado en otro lugar, el acercamiento de la poesía de Lauaxeta a la tradición viene enmarcada al menos por estos factores: su propio conocimiento de la poesía popular, las teorías en este sentido de Aitzol, la obra poética de G. Lorca, y a ello hay que añadir los precursores: la práctica poética que de los romances populares hicieron Maeterlinck y Maragall, ejemplos prácticos claros de una práctica redescubierta al principio de los años 30.

Guiette resume así los elementos tradicionales presentes en **Les Chansons**: «Les chansons out, à peu près dès le debut, les caracteres que nous leur connaissons: rhyms souvent impurs, présence de refrains plus ou moins fixes à l'intérieur de la strophe, atmosphère d'angoisse ou d'effroi, de captivité; superstitions mystérieuses, pressentiments, symboles

(138) WILSON, E.: El castillo de Axel. CUPSA, Madrid, 1969, p. 11.

(139) COHEN, J.M.: Poesía de nuestro tiempo. FCE, México, 1963, p. 60.

(140) BALAKIAN, A.: op. cit. Cfr. Cap. VII, sobre todo, p. 164-170.

(141) MAETERLINCK: «Baldia», Euzkadi, 151232-231232.

(142) CASSOU, J.: «Le poète» in VARIOS: Maeterlinck. La renaissance du livre. (sl.), 1962, p. 265.

(143) Cfr. GUIETTE, R.: «Les Chansons» in VARIOS: op. cit., p. 309-320 sobre todo, p. 313-5.

souvent repris; clefs d'or, couronnes, son du cor; personnages de prédilection: vierges, princesses, aveugles, petites filles.. Dans plus d'un cas, les chansons rappellent les thèmes des petits drames» (144). Muchas y muchas de estas características nos son conocidas: el estribillo, la atmósfera de misterio, y de fatalidad, los símbolos, el drama. En Maeterlinck están presentes muchas de las técnicas utilizadas más tarde por Lauaxeta.

Este tradujo una canción: «Iru neskatillak» (145) que nos sirve ya para probar formalmente las deudas con el autor belga. La canción se basa en la técnica popular de la trimembración. Una acción se repite tres veces, dos son de un signo (positivo, p. ej.) y el tercero del signo contrario (negativo). La tradición popular ofrece miles de ejemplos de esta técnica de dilatación de la narración para obtener mayor interés en el climax. Lauaxeta utiliza con abundancia dicha técnica de la que son buenos ejemplos: «Expetxeuarena» (AB, 29) e «Iru zaldunak» (AB, 75). Pudo tomar la técnica de la tradición y no de Maeterlinck. Pero dudamos de esa hipótesis al comparar «Iru neskatillak» con «Iru zaldunak», comparación en que los datos de aproximación son tantos que no tenemos más remedio que proponer para ese poema en concreto, la influencia de Maeterlinck (146). Tales puntos de contacto son los siguientes:

- a) Tres personajes.
- b) Tres estrofas en ambos poemas, ocupándose cada uno de uno de los personajes. Coincidencia en la distribución, por tanto.
- c) Uso del estribillo al principio y al final del poema, con una variante por parte de Lauaxeta que incluye estribillo también al final de las estrofas primera y segunda.

Estas tres concordancias (técnica, personajes, estructura) son las razones en las que basamos la hipótesis antes expuesta.

Los símbolos del teatro de Maeterlinck influyeron de manera decisiva en el cuento «Illuntzeko ixarra» (147). Sobre todo el símbolo del ciego, que la profesora A. Balakain explica así: «El más sensible de ellos es el ciego. A menudo concede una gran fuerza de percepción a los que no puede ver, reconociendo de modo implícito que en estas personas la visión interior está más desarrollada» (148). Ese sentido del hombre-símbolo que percibe más intensamente un fenómeno espiritual por faltarle el órgano sensible exterior, está utilizado con la misma función por el personaje mudo de Lauaxeta, quien propone que el silencio del hombre mudo que no puede expresar su amor, es más fuerte.

7.2. Valéry

A partir de 1932 Lauaxeta insiste una y otra vez en el valor que para él supone P. Valéry y su poesía más concretamente **Le cimetière marin**, posiblemente desde la traducción que para **Revista de Occidente** realizó Jorge Guillén en 1929, aunque tampoco podamos asegurar que no lo leyera directamente en francés. Sea como fuera, su admiración por Valéry no hacía más que crecer.

(144) GUIETTE, P.: op. cit. 314.

(145) LAUAXETA: «Iru neskatillak. Maeterlinck». Euzkadi, 150230, reeditado en Idatz & Mintz, n.º 3/4. p. 18.

(146) Sería muy difícil afirmar lo mismo para el resto de los casos, dado la frecuencia de uso de esa técnica en la oralidad tradicional, de la que Lauaxeta era un buen conocedor.

(147) LAUAXETA: «Illuntzeko ixarra». Euzkerea, n.º 16, (1930), p. 348.

(148) BALAKIAN, A.: op. cit., p. 164.

A título anecdótico, podemos reseñar aquel artículo sobre la tumba de Sabino Arana, de la que Lauaxeta señala que está esperando su «Cementerio marino». A título más serio habría que recordar lo que Lauaxeta escribe a Orixé sobre Valéry:

«Klasiko asko ete dira gaur? Olerkarien artean puntarengoa danik ez. Valéry jaunari Nobel saria emongo deutsoe. Orixek gura leunken moetakoa dogu Valéry? Iñondik bere ez! Euzkadin jaio balitz, Orixeren zigorkadea lepoan eroango eba, baiña Francen bere kritikoak sortuko ziran klasikoetan aziak ta Valéry jaunari saria emoten deutsoe. Bake giroa gura dau Orixek? Irakurri begi «Itsas illobia» prantzetar olerkari orrek egiña. Antxe idoroko dau bake girorik samurrena» (149)

El texto señala claramente la razón de la admiración, Valéry supone encontrar en la modernidad la **sophrosyne** griega, la paz clásica en recipiente moderno. No es extraño pues que Lauaxeta fuera un serio admirador de la poesía de Valéry.

Como por otra parte sabemos, era un admirador de su teoría poética, en cuanto al rigor formal tenía en Valéry un autor que practicando el rigor, lo superaba, convirtiendo la literatura en filosofía.

«Urte batzuk dira Franceko erdaltzaindian Valéry idazleak itzaldi entzutsua aguzi ebanetik. Gallimard-ek argitaldu eban itzaldia ta bertan irakurri doguz begiko jakuzan oarrak elerti arloan» (150)

La publicación del Discurso por Gallimard se produjo en 1927. Es esa la edición usada por Lauaxeta. Ocupémonos ahora pues de las influencias prácticas y teóricas del autor francés ante nuestro poeta.

Debemos comenzar por aclarar el término poesía pura en Lauaxeta. la etiqueta, lanzada por Aitzol, descubría, quizás no felizmente, la poesía intelectual incluida en **Bide Barrijak**, porque para el crítico Aitzol, tal poesía seguía los caminos marcados por Brémond en su discurso de entrada a la Academia Francesa en 1925. Valéry influye sobre todo, en un par de poemas de **Arrats Beran**. La diferencia de concepción entre ambos autores franceses es bastante clara: «mientras que éste (Valéry) tiende hacia una poesía inmaterial, abstracta, como un álgebra de las palabras, Brémond parece confundir la poesía inmaterial, abstracta, como un álgebra de las palabras, Brémond parece confundir la poesía con la mística» (151). De esta forma, la poesía pura a la que ahora nos referimos debe encontrarse, sobre todo, en el poema «Ondartza» de **Arrats Beran** (AB, 60).

Pero, aunque Lauaxeta no iba hasta la raíz del tema, puesto que poco en su obra puede considerarse «poesía pura», sí encontró en Valéry refuerzo a sus propias ideas. El rigor formal «esta disciplina de las formas, sin conceder demasiada importancia al fondo» (152) que tanto tuvo que influir en la «Nota» incluida al principio de la traducción de **Arrats Beran**: «El secreto de la poesía se oculta en la gracia de la forma, en la pulcritud del bien decir», tuvo que llamar terriblemente la atención del poeta vasco, aunque siempre éste tuvo presente también las emociones. De manera que, cuando Valéry confesaba que «La literatura corriente me parecía comparable a una aritmética, es decir, a la búsqueda de resultados particulares» (153), reforzaba nuestra opinión sobre Lauaxeta, quien la identificaba con una geometría o una arquitectura.

(149) LAUXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 135.

(150) LAUXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 142.

(151) BLANCH, A.: La poesía pura española. Gredos, Madrid, 1976. p. 200.

(152) BLANCH, A.: op. cit., p. 245.

(153) Citado por WILSON: El castillo de Axel, p. 60-1.

Así, cuando Wilson juzga en esta cita a Valéry: «El genio de Valéry es más bien escultórico: estos poemas mitológicos tienen una densidad de formas anubarradas, y de no ser nubes, las llamaríamos formas marmóreas.. le absorbe un conflicto específico, el conflicto entre esta parte de la existencia humana representada por la abstracción.. y esa otra parte inmersa en las sensaciones, aturdida por los accidentes del mundo cotidiano» (154), viene a recordarnos un problema paralelo en el cual está inmerso nuestro poeta: en el control de los sentimientos para crear una poesía menos romántica; en la lucha entre forma medida y sentimiento desbordado. Monsieur Têste, junto a los consejos de Lizardi, debió juzgar un papel no poco desdeñable.

Las influencias prácticas, las constatables en los paralelismos textuales deben hallarse en **Le cimetière marin**. La primavera de las referencias no tiene dificultad. En el poema «Espetxeuarena» (AB, 29). Lauaxeta comienza el texto con una imagen, cuyo exotismo denuncia su proveniencia.

«Itxaso orren narru nabarra
pantera batena dirudi»,

La metáfora superficie del mar/piel de pantera, está tomada claramente del poema arriba citado:

«Oui! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère...» (155)

Sin embargo, menos clara, aunque evidente, es la influencia en «Ondartza» (AB, 60) porque en este poema Lauaxeta refunde las ideas, y el tema de **Le cimetière marin** expresándolo a su manera. Esto ha sido probado ya (156). De manera que lo que sigue es una recensión de ese artículo.

La autora comienza por distinguir dos clases de similitudes entre los dos poemas: a) los paralelismos y b) la simbología. Entre los primeros sitúa las siguientes citas:

- a.1) «Le Songe est le Savoir» (II, 6) que Lauaxeta ha transformado en la fórmula «Natzan lotan» (V, 3) con similitud en la actitud soñadora.
- a.2) «Je m'abandonne à de brillants espaces» (VI, 4) del poeta francés tiene una réplica del poeta vasco en un contexto parecido, en el momento en que Lauaxeta previere unirse con la mar:

«Natzan lotan zabal neurgian» (V, 3)
- a.3) La personalización y la apelación al mar prosigue en esta fórmula en la que, sin embargo, están ausentes las coincidencias formales:

«Sais-tu?» (IX, 1)

«Nora narok» (IV, 4)
- a.4) El concepto filosófico de ser uno mismo su propia frontera aparece originalmente en el comienzo de la estrofa XIV.

«Tu n'as que moi pour contenir»

(154) WILSON: op. cit., p. 64-5.

(155) VALÉRY, P.: *Le Cimetière marin*. Alianza, Madrid, 1970, 2.ª ed. p. 62 y en *Oeuvres*. Gallimard, París, 1957. p. 151.

(156) Cfr. ARETXABALETA, B.: «Ondartza poema» in *Euzkeraren Iker Atalak*, n.º 1, (1882), p. 51-64.

replicando así en euskera:

«nerau naz orren bakura» (II, 4)

- a.5) Por último en la estrofa XVI, la presencia de las jóvenes aporta en el poema francés la aparición de un nuevo elemento acompañado del ruido:

«Les cris des filles chatouilles» (XVI, 1)

Lauaxeta reinterpreta el motivo de esta forma:

«Emen iger ume gustijak;
beso oska bat dantzut uñetan!» (IV, 4-5)

- b) En lo que se refiere a la simbología, la presencia de tres grandes núcleos semánticos: Yo, mar, tierra, ha sido tratada de igual manera por los dos autores, de manera que el Yo lucha entre esos grandes espacios buscándose a sí mismo y a la eternización.

Sin embargo, todo ello no ha tenido en cuenta que la idea del texto coincide con una de las ideas expresadas por Valéry en **Varieté**:

«Ici, tout le corps se donne, se reprend, se conçoit se dépense et veut épuiser ses possibles... Par elle (la mer), je suis l'homme que je veux être. mon corps devient l'instrument de l'esprit, et cependant l'auteur de toutes ses idées» (157)

testo del que el profesor Luis Diez del Corral concluye:

«Valéry nos ha descrito en páginas penetrantes la significación vital del acto de nadar... La natación es una especie de poema, un poema "involuntario"... Es éste un aspecto de la intuición central sobre la íntima relación entre cuerpo, mar y poesía» (158)

La intuición central permanece en el poema de Lauaxeta, pero es que en este poema de Valéry encontramos algunas frases inspiradoras:

«Mais se jeter dans la masse et le mouvement, agir jusqu'aux extrêmes..., se retourner dans cette pure et profonde substance...

Pendant quelques instants, j'ai cru que je ne pourrais jamais ressortir de la mer. Le retrait de la vague énorme qui m'avait vomi sur le sable, roulait le sable» (159)

que recuerdan tan de cerca el poema lauaxetiano.

7.3. Maragall

Las referencias a Maragall son abundantes en todos los textos de prosa de Lauaxeta. El más importante quizás, es el que acabamos de citar, puesto que en él nuestro poeta se atreve a afirmar la inmortalidad del poeta catalán y a reputarlo como máximo poeta de aquel país:

«Maragall zoragarriena. "Bei itsuba" eta ãbar ezтира sekulan aztuko.»

Si Lauaxeta lee en paz citará a Maragall, comparándolo con Homero:

(157) VALÉRY, P.: op. cit., I, p. 1090-1.

(158) DIEZ DEL CORRAL, L.: El mito en la lírica contemporánea. Gredos, Madrid, 1974, 2.ª ed., p. 134.

(159) VALÉRY, P.: op. cit., I, p. 1091.

«Omer irakurten pozaldirik onenak igaro dodaz, baña Maragall irakurten bere, zugatzpean udabari loratsuan, egunik maitekorrenak ikusi dodaz» (160)

Si quiere ensalzar la obra de Lizardi lo comparará con el poeta barcelonés:

«Agirre'tar Joseba Mirena, beste zan. Onen antzeko dan olerkari bat Catalunyan dute. maragall. Begietatik bertsoak irtetzen zizkion areri ere. «Pirinenques» eta «Visions» egin zituen aren neurrikoa Lizardi degu. Izadiaren gurtzale, gizon onik jaijo bada, onei onak ziran» (161)

Dos razones tenía Lauaxeta para la admiración por Maragall. A la primera podemos llamarla de orden intrínseco, es decir, hace referencia a su práctica poética que, como el último texto deja ver a las claras, se admira por haber sabido conseguir la paz griega, esa sencillez de la poesía que lo hacía admirable. La otra es de educación: el principal maestro de nuestro poeta le aconsejaba parecerse a Maragall. Su opinión en esta cita:

«Si es lícito aconsejar algo a un verdadero artista, yo me atrevía a inculcarle mucho a Urkiaga, que deje sin miedo toda preocupación de teorías estéticas, y abandonándose al impulso interno de sus momentos inspirados, reproduzca a ejemplo de Maragall, su propia emoción con exactitud fidelísima; porque ese es el camino natural y único para llegar a la creación del arte verdadero y de la obra de arte perfecta.

Cuando el temperamento y el gusto se dan ya y se armonizan en equilibrio, como sucede en Urkiaga, todas las normas se reducen con fruto a esa del gran lírico barcelonés.» (162)

El camino estaba marcado de antemano, y aunque no sea la explicación total, esta cita puede servir para comprender la diversidad de tonos, la pluralidad de acentos utilizados en **Arrats Beran**. Abandonarse «al impulso interior de sus momentos inspirado+ no es más que otra forma de expresar lo que el mismo Lauaxeta confesaba:

«Batzutan klasiko eskolara joaten naiz, beste batzutan Heineren eskolara. Noiz-baiten Valéry jaunari agur egitera edo parnasianoai. Gogoia zelan kutsu alan. Gaur alai ta barre egiten dot, biar itun eta negar. Egunari beria.» (163)

Conociendo ya con seguridad los libros que Lauaxeta ha leído, podemos proponer en dos sentidos la influencia de Maragall. Las aportaciones fundamentales de éste se basan la primera nuevamente en el romance, la otra en «Cant espiritual».

Cuando Lauaxeta se acerque a la literatura popular, no sólo contará su propio gusto, el soporte teórico de Aitzol y la lectura de García Lorca. antes están las prácticas de Maeterlinck y Maragall y la lectura de estos autores que hacían poesía sirviéndose de la literatura popular.

En **Pirinenques**, Maragall había llevado a la práctica esa corriente poética de fusión entre la poesía culta y la popular, en dos poemas clave: «Conte Arnau» y «El mal caçador» (164), por tanto, debemos considerar a Maragall y Maeterlinck como precursores remotos de lo que años más tarde nuestro poeta llevaría a la práctica.

(160) LAUAXETA: Azalpenak, p. 135.

(161) LAUAXETA: Azalpenak, p. 151.

(162) ESTEFANIA, J.M.: op. cit., p. 268-9

(163) LAUAXETA: Azalpenak, p. 136.

(164) «El mar caçador» (7-10). «Joan Gari» (11-13), «El come arnau» (114-26), «L'estimada de Don Jaume» (27-30). «La fi den Serralanga», (31-37). Visions Cants, L'avenc, Barcelona, 1900. «La vaca cega». Pirinenques. L'avenc, Barcelona, 1895, p. 478.

Posiblemente la lectura continuada de los textos de Maragall reforzó el chispazo que suponía el descubrimiento de Lorca (165).

El «Cant espiritual», el único poema del barcelonés citado directamente por Lauaxeta, supone la confirmación de la «alegría de vivir» que Lauaxeta expresara en muchas de sus poesías. Si el problema de la muerte y la angustia ocupa la poesía inspirada en el simbolismo y los poetas Fin de Siglo, la alegría de vivir, el epicureísmo es una característica clave que enmarca la poesía lauaxetiana del segundo libro. El tópico de «aprovecha el momento», es básico para entender mucho de lo que Lauaxeta dice. Así pues, Maragall aparece como un claro formante de su ideología epicureísta. De hecho, en un texto en prosa de cierta importancia sentimental, en el que Lauaxeta despidió de la vida a su gran amigo Lizardi, recoge y parafrasea el «Cant espiritual», el mismo que citaba para unir la poesía de los dos poetas «amigos».

«Nosotros queremos eternizar en la vida temporal quisiéramos que jamás pasaran los momentos del minuto para vivirlos plenamente. Si el mundo es tan bello, como cantó un poeta, ¿porqué soñar otro mundo mejor? ¿Para qué queremos estos ojos, sino para admirar el azul de los montes, la calma divina de los mares, la floración de la primavera? Pero si esta oración pagana no es de tu agrado, danos el despertar sin noche en tu plenitud divina.» (166)

El «Cant espiritual», ese gran poema que le sirve de base ideológica, era para nuestro poeta la posibilidad de permanecer en la duda, sin aceptar ninguno de los dos polos entre los que se debatía, mientras que para Maragall suponía:

«el vertigem d'aquesta pèrdua i el sent com un obscuritament de les coses, obscuritament de la llum d'aquestes lletres trencadas i illuiminades que són els ens... pero sent així mateis aquest instants de pau en els quals el subject assoleix el seu màxim desig de ser u amb l'Esser conclós, acabat, perfect.» (167)

El acercamiento a la paz, a la **sophrosyne**, que se vuelve conquista de la visión del Ser Absoluto acerca el pensamiento de Maragall al idealismo alemán y a la poética de Novalis en cuanto que las cosas, supone verlo; arrastra así la concepción de la poesía de Lauaxeta hasta las cercanías de esa especie de panteísmo que, si bien es más visible en Lizardi, no falta en Lauaxeta y en su concepto de Naturaleza.

Probablemente éste fuera más consciente de lo que suponía para la poética el idealismo alemán y de lo que Maragall proponía para la poesía:

«maragall, manté el principi que l'única manera d'assolir l'expressió poètica és el camí que va de l'exterior a l'interior, de la forma a l'ànima» (168)

Todas las alusiones a la **sophrosyne** que Lauaxeta realiza en sus artículos en prosa están buscando en el fondo una concepción idealista: la afirmación de que la poesía es paz en la medida que establece un equilibrio entre la paz de la Naturaleza y su propio espíritu, en realidad, ese equilibrio terminará siendo identificación, que expresada, produce nuevamente paz en el lector.

Maragall, en resumen, aporta a Lauaxeta profundización sobre la utilización de los romances en la poesía culta, enseña el camino hacia la expresión de la alegría de vivir el mo-

(165) Cfr. KORTAZAR, J.: «Lauaxeteren iturriak dirala eta, ohar pare bat» in *Idatz & Mintz*, n.º 5, p. 32-3.

(166) LAUAXETA: «A la muerte de Lizardi». *Yagi-Yagi*, n.º 25. (1933), p. 2.

(167) TRIAS, E.: *El pensamiento de Joan Margall*. Ed. 62, Barcelona, 1982, p. 120.

(168) TRIAS, E.: op. cit. p. 100.

mento, y pone al poeta vasco en camino para profundizar y práctica y poéticamente con el idealismo alemán. Estas tres aportaciones son realmente claves para la creación del nuevo estilo lauaxetiano.

Por lo que respecta a los textos que muestren un paralelismo evidente entre los dos autores, no son excesivamente abundantes. De todas formas, empecemos por «Txakurtxuba» (BB, 50). Al tratar de este poema, no podemos menos de señalar un acercamiento a Maragall. La comparación con «La vaca cega», un poema que Unamuno tradujo al castellano, Orixe al euskara y tan bien conocido por Lauaxeta, no podía menos que dejar a las claras la íntima relación entre los poemas.

Efectivamente, tras identificar a un animal (vaca, perro) desamparado (por ciega, por pequeño), y despreciado por los compañeros, no podemos dejar de pensar que lo que Lauaxeta hace no es sólo la translación de los caracteres de la vaca al perro, sino que la narración, el esquema narrativo es paralelo en los dos, excepto para el comienzo.

La soledad de los dos animales es el primer rasgo que llama la atención:

«ni ambs ses companyes, no: ve tota sola» (169)

dirá Maragall. Lauaxeta subraya la hostilidad de los compañeros:

«Txakur zekenakana
eltzen da saltuka,
ayek baña artzen dabe
amorrüz orruka» (BB, 50)

Tras la negación, el desamparo es total. Y entonces los dos animales realizan el mismo gesto:

«...Després aixeca
al cel, enorme, l'embanyada testa
amb un gran gestu tragic...»

que el poeta vasco olvidado de la altura trágica describe así:

«gora jaso daruaz
begitxu argijak
Zerubari adika
ume bat bezala»

Y por fin queda el gesto final, diferente, pero acomodado a la situación y mientras la vaca se aleja

«brandant llàmguidament la llarga cua»

el perro

«ausi egiten dautso
zeruko oztñari» (BB, 52)

Aceptamos la evidente diferencia de tono entre las dos composiciones, pero, sin duda, el poema de maragall ha servido para componer el personaje y el esquema narrativo del poema de Lauaxeta.

(169) MARAGALL, J.: «L vaca cega». Pirinenques. Làvenç, Barcelona, 1895.

7.4. Verdaguer

Verdaguer en un primer momento debió producir una seria impresión en Lauaxeta. Sus tonos románticos impactaron al principiante y romántico poeta vasco. Las traducciones de sus poemas aparecen más de una vez: «Gorantz» es uno de los primeros poemas traducidos publicados en **Euzkadi** 070928. En 1930 Verdaguer vuelve a aparecer en las páginas de **Euzkadi**, Lauaxeta traduce esta vez bajo el título de «Ikaslearen eritza» 231230. El primer cuento en prosa puede tener alguna ascendencia sobre otro que Lauaxeta publicó en **Euzkadi**: «Iluntzeko ixaña», 150430. Algunos paralelismos, tanto en la descripción del personaje (enfermo en los dos) como en su aspiración final hacia la espiritualización, simbolizado por «ir hacia arriba» justifican esa hipótesis.

El segundo poema no tiene excesiva ascendencia sobre las poesías de Lauaxeta. No podemos concretar paralelismos puesto que el texto es lo suficientemente romántico para traducirlo, pero tan tópico en la utilización de los elementos que se integra felizmente en el ambiente y tono que Lauaxeta diseña en muchos poemas de **Bide Barrijak**; la música, el llanto, el violín, el ruiseñor son elementos que vuelven una y otra vez. De todas formas, existen dos referencias que Lauaxeta repetirá más tarde. El ruiseñor de oro que canta aparece con casi las mismas palabras en «Abestija» (BB, 86-8) y la imagen de lágrimas convertidas en ríos recuerdan la utilización —aunque de manera más original— en «Artzain baten erijotzean» (AB, 82).

Pero esta etapa durará poco, puesto que, cuando Jautarkol en 1934 se propone traducir a Verdaguer, pidiendo a Lauaxeta «Verdaguer nor zan eta aren lanaren bikaintasuna “Lauaxeta” trebeak azaldu dezaizkigula, arren. Labur eta jator gayok azaltzen maixua, maixu jakintsua gero, baitegu “Lauaxeta” adizkidea» éste no sólo no acepta el ofrecimiento, sino que, tras aplaudir la iniciativa, distrae la atención de Verdaguer, centrándose en Maragall: («Verdaguerren olerkiak euskeraz», **Euzkadi** 130434):

«Verdaguer nor zan eta aren lanaren bikaintasuna azaldutia neuri eztagokit, zeuri baño. Aren poesi ta idazlanak sari aztertuba nozu, baña astirik ez olako lan sakan baten lalatuteko. Noz edo noz egingo al-izango dot.»

Eta orain uar bakaña: Verdaguer olerkari andija zan, baña katalandárak beste goragoko bat dauke: Maragall. Onen olerkijak gauá, bijá eta etzi, egunero irakuri igaxuz. Antzekorik eztago! Maragall'tár amoátuba nozu. Catalunya'k eztauko olerkari obarik. Costa y Llobera, be etzan makala, Carner, Lopez Pico eta zeinbat ba-dozuz, baña Maragall zoragarjena. “Beti ltsuba” eta abar eztira sekulan aztuko» (**Euzkadi**, 130434)

Evidentemente, algo había cambiado en su gusto estético para pasar de una obra leída y comentada con cierta atención, («Aren poesi ta idazlanak sari aztertuba nozu»), a superarla prácticamente con la lectura de Maragall. Posiblemente, lo que ha ocurrido es una superación en el estilo. Como es evidente, desde **Bide Barrijak** a **Arrats-beran** hay una maduración del estilo poético que pasa, entre otras cosas, por la negación de un romanticismo blando y por el descubrimiento de los poetas simbolistas y parnasianos. Esta razón global puede explicar mejor que la preferencia por Maragall, el paso que le hace dejar en el olvido a Verdaguer.

A pesar del poco rastro que los textos traducidos han dejado en los poemas de Lauaxeta, merece la pena contrastar más despacio la influencia de Verdaguer. Si hemos afirmado que el poeta vasco pasa de leerlo con agrado a prácticamente superar ese gusto estético, sería lógico pensar en los tipos de poemas que también desaparecen al pasar del primer libro a **Arrats-beran**. En este trayecto el poeta vasco ha ganado muchos aspectos con respec-

to a su madurez poética (expresión más ceñida, mayor dramatismo), pero, sobre todo, ha desaparecido el tema religioso. En **Bide Barrijak** lo había tratado de dos maneras diferenciadas. En primer lugar podíamos encontrar pequeños poemas **doctrinales**, respecto a la Virgen o Jesús Crucificado, en torno, en el fondo, a la salvación del pecador. En segundo lugar, al final del libro, están los poemas que plantean el tema de la inmortalidad. En su segundo libro, mientras la muerte y por ausencia, la inmortalidad son temas planteados, están ausentes los breves poemas religiosos donde nuestro poeta tocaba los aspectos más tradicionales de la doctrina cristiana, bajo una perspectiva también simple y tradicional. Volviendo al argumento esbozado **supra**, si Verdaguer ha desaparecido del círculo de sus lecturas preferidas, es dado pensar que en este área de poema doctrinal, también desaparecido, Verdaguer aparece con más fuerza.

Esta hipotética teoría no necesita más que de una pequeña comprobación para ver que así resulta. La poesía de Verdaguer influye en esa poesía menor y religiosa de Lauaxeta, donde se tratan temas conocidos: Jesús en la Cruz, oración a la Virgen, etc. Con relación a los temas los dos autores mantienen una postura ideológica parecida, y a su vez coincidente con una devoción tradicional muy conocida.

Pero además, los dos poetas mantienen un mismo «tono» en su tratamiento que podemos definir así:

—Conceptos poco originales.

—Tratamiento simple del tema buscando el didactismo más que el lirismo.

—Apoyatura en una única intuición o idea religiosa que vertebra todo el poema. Por ejemplo, en «Gurutze-aldera» (BB, 10), Lauaxeta complementa «neke-bide» a «maitasun-bide» como formas de llegar a la cruz.

—El léxico y la lengua son de extrema sencillez para facilitar el didactismo propuesto.

Del binomio de temas Jesucristo/Virgen, la influencia se efectúa sobre el primero. La Virgen, aun cuando los dos autores coinciden en su poder intercesor ante Dios, supone para Lauaxeta nuevos conceptos, que Verdaguer no expresó, conceptos que parten de la imagen que la ideología Fin de Siglo, por un lado, y su particular visión de la virtud de la pureza por otro producen. La Virgen se convierte así en la imagen absoluta de la idealización de la mujer producida para contrarrestar el concepto mecanicista y biológico de la literatura burguesa y naturalista.

Sobre el tema de Jesucristo y la Cruz, en cambio, creemos que podemos aportar paralelismo en los textos. De todas formas, dada la trivialidad y generalidad de las ideas expresadas en el texto, no afirmamos que Verdaguer sea la única fuente; la doctrina cristiana, es decir la enseñanza del cúmulo de conceptos ha abundado tanto sobre estos temas, que no podemos menos de subrayar que Lauaxeta se está moviendo a nivel conceptual en un terreno muy conocido, mientras Verdaguer coincide con él en este nivel, aunque Lauaxeta se permita modificaciones, e influye en el nivel formal. Recogemos los textos de Verdaguer de la siguiente edición: **Poesías líricas**. Fax. Madrid, s.f. Tras la cita indicamos la página.

De hecho, tanto «Gurutze aldera» como «Artzai ana» coinciden tanto, nosotros diríamos que claramente, con dos poemitas de Verdaguer con el mismo título que el parecido no pudo ser debido a la casualidad.

«El Buen Pastor» y «Artzai ona» (BB, 104) coinciden en el comienzo del poema, que después el poeta vasco transforma en una alegoría del Sagrario.

A pesar de la topificación, nótese que la coincidencia se da en el mismo lugar de ambos poemas.

«Oveja perdida
por el mundo andaba» (p. 78)

comienza el catalán y así el vasco:

«Jaunan ardi galdubak
otzez mindubak,
bazka barik mendijan» (BB, 104)

«Gurutze aldera» presenta más calaras referencias al comparársela con «Hacia el Calvario» (p. 101-102)

«Por la senda sembrada de cruces
al Calvario partía;
y mis pies entre espinas marchaban!
dentro del corazón, cuánta agonía!»

Estos versos quedan reescritos así:

«Gurutz ondora eldu gurarik...
Zidor gustijak arantzez dagoz.
sartuten yataz oñetan...» (BB, 10)

La referencia a la «agonía del corazón» ha sido variada, así como el final, en el cual Verdaguer se refiere al Amor:

«y llevando mi cruz hallé el Amor»

Estos dos temas se convierten en la agonía del camino:

«samin arteko zidor aldetik?»

y en la alusión al Amor, como camino alternativo:

«zatorz maitasun bidetik!» (BB, 10)

Con estos «ingenuos» poemas desaparece en **Arrats-beran** el tratamiento melodramático de los temas, buena muestra del cual es «Señai abestu» (BB, 78-82), lacrimoso poema que trata de la canción cantada a un niño por su madre quien sufre una situación poco alegre: muerte de su marido y deshaucio.

La evidentísima concomitancia, ya desde el título, con «Por qué cantan las madres» de Verdaguer, señalan sin lugar a dudas la fuente en la que se inspiró Lauaxeta de la que reseñamos los versos coincidentes:

«Su pobre esposo está enfermo
tendido sobre una estera,
pues ya vendieron la cama,
para aliviar la miseria...» (p. 43-44)

Lauaxeta recoge este tema principal elaborándolo, por tanto, acentúa los acentos más patéticos: el esposo ha muerto ya, pero la madre **debe** cantar. Pero los versos recogidos arriba tienen una clara correspondencia:

«Senarra gexo ogean datza...
Emazte onak diru gustija

eralgi arren, alperrik..
Gixon gaiztuak kentzen dautsoez
etxeko gauza gustijak.
Senar oneran (sic) ogea zana,
atzitu dabe zikotxak.»

Verdaguer refiere una antigua propiedad:

«Si en abundancia tuvimos
joyas, bienes riqueza...»

elementos que Lauaxeta patetiza por medio de una metonimia: el anillo de la casada:

«Atzamar meetik kendute dautse
zillarrezko elastuna.
Ezkondu ziran goiz ederreko
gomutagarri leguna» (BB, 80)

y en la propia casa que debe abandonar

Pero la evidencia más clara es el verso final, y verdadero motivo del poema (295)

«Por qué cantas, amor mío?
Para que el niño no lllore.»

recogido como estribillo por Lauaxeta:

«Seintxuban baña negar dagi-ta
ixilduteko, amear,
abos alayaz abesten dautsoz
siazka abesti maitiak» (BB, 78)

8.— LA GENERACION DEL 27

8.0. Introducción

A pesar de las pocas referencias que Lauaxeta ofrece acerca de la lectura y de la influencia que el 27 ejerció sobre su poesía, tanto una como otra son evidentes. La única cita registrada por nosotros, revela cuáles son los poetas leídos:

«Garcilasoren olerkiak, gaurko Alberti edo Machadoren antzeko izkuntzaz? Ez.
Baña Garcilaso izan ez balitz, edo Gongora izango ez balitz, gaurko Garcia Lorca
edo Guillén be ez ziran izango» (170)

Un hombre interesado por la poesía y por los movimientos culturales en general, no podía obviar el eco producido por la Generación del 27 y por su literatura cuando una de sus fuentes informativas es **El Sol**, y la posibilidad de que accediera a **La Revista de Occidente** no resulta descabellada. Pensar que Lauaxeta seguía de cerca la poesía francesa nos llevará a formular que su interés por los distintos encuentros y relaciones que los poetas españoles tenían con el patriarca de la poesía francesa, Valéry.

8.1. García Lorca

Dada la gran influencia que el autor del **Romancero Gitano** produjo en **Arrats Beran**, es normal comenzar por su estudio.

(170) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 127.

Establecer paralelismos entre las dos obras es de tal facilidad que en las Historias de la Literatura Vasca (171) se está convirtiendo en lugar común unir a los dos autores. Posiblemente esto es lo más fácil de hacer, aunque no siempre se haga con la debida exactitud. Sin embargo, hay otros temas que resultan más vidriosos y de los que debemos hablar con mayor cautela.

- 1) Los libros leídos, puesto que la influencia lorquiana en **Arrats Beran** no proviene sólo del **Romancero Gitano**.
- 2) El conocimiento personal de ambos poetas.
- 3) El influjo del **Romancero Gitano** en el giro dado por Lauaxeta hacia la oralidad
- 4) El giro hacia el compromiso.

En realidad parece haberse hablado ya largo y tendido sobre los temas pero nos parece importante volver sobre ellos con la esperanza de añadir algún dato nuevo.

1.1. El primer problema es el de más fácil solución de los cuatro. Sin ningún género de dudas, podemos afirmar que en la poesía de Lauaxeta los siguientes libros lorquianos: **Poema del cante jondo** (1921), **Canciones** (1921-24); y **Romancero Gitano** (1924-1927). Evidentemente, no pueden esperarse influencias de **Poeta en Nueva York** (publicado en 1945).

Este abanico de libros debe hacernos reflexionar más allá del dato descrito. Es decir, los libros en los que se ha inspirado Lauaxeta poseen, al menos, tres características que pueden, a su vez, ser definitorias de sus textos:

- 1) La ausencia de surrealismo. En sentido estricto del surrealismo y las técnicas automáticas están lejos de los libros del poeta vasco.
- 2) En los tres libros existe un gran acercamiento a la oralidad popular, que es una de las características que mejor definen la parte final de **Arrats Beran**.
- 3) En los tres va a darse una extrema potenciación de la metáfora como procedimiento poético base. Como el punto segundo va a discutirse a continuación y el primero es evidente, merece la pena detenerse en este último.

La última parte de **Arrats Beran**, difícil de definir puesto que el poeta no ha dividido su obra, pero que, por decirlo en forma general, corresponde a los poemas titulados bajo la palabra «Romance», el gusto de Lauaxeta por las metáforas puras, originales, por la imagen y por la estética barroca crece a ojos vista. Ante la precariedad de documentos que sobre este punto concreto poseemos, no podemos afirmar que G. Lorca fue el único promotor del paso dado por el artista vasco. Pero, sin duda, algo tuvo que ver, a tenor de la imaginaria metafórica que de él toma Lauaxeta.

Por ello, pensamos que la lectura de Lorca fue determinante para romper con la exclusiva imaginaria modernista y buscar nuevos caminos de experimentación.

1.2. Durante mucho tiempo se ha defendido que Lorca vino a Bilbao a conocer personalmente a Lauaxeta, interesado por la obra de éste (172). S. Onaindia se muestra más cauteloso en la redacción pero bajo sus frases aparece esta misma idea.

(171) Cfr. sobre todo la primera referencia en MICHELENA, L.: Historia de la Literatura Vasca. Minotauro, Madrid, 1960.

(172) La primera reseña de Arrats Beran se publicó en El Sol, Mourlane Michelena fue su autor. Cfr. M. (OURLANE): «Poesía. Urkiaga'tar Estepan». El Sol, 240735.

«Liburu au zala-ta, Garzia Lorca olerkari ospetsuak ikustaldi bat egin ei eutoson Bilbao'n» (173)

La opinión de S. Onaindia, a pesar de ser la que más se ha extendido, tiene dos errores de base. Primero, fue Lauaxeta quien visitaba a Lorca, no al revés, y segundo, aunque no ofrece fecha, la frase aparece bajo el epígrafe de 1934, unido al hecho de la publicación de **Arrats-Beran**. El encuentro tuvo lugar a principios de 1936.

Este encuentro está bien descrito por D. Pablo Bilabo, un testigo de excepción, para volver a dar por buena la hipótesis enunciada. Sus recuerdos están ya publicados (174).

Su testimonio se resume en lo siguiente: Lorca vino a Bilbao porque la Xirgú estrenaba **Bodas de sangre**. Con motivo del estreno de la obra teatral, la Asociación cultural ALEA (a la que pertenecían tanto D. Pablo Bilbao, como Lauaxeta o Blas de Otero, por poner un ejemplo), ofreció a García Lorca una comida homenaje a la que acudió Lauaxeta.

Nuestro testigo no recuerda una relación especial entre ambos. Los dos se encontraban sentados a la misma mesa, pero no hubo otra relación personal.

Sin embargo, y éste es un dato no conocido hasta ahora, Lauaxeta trató con mayor intensidad con Gerardo Diego, quien sí conocía la última obra del poeta vasco y no sólo ella, sino que, tal como se desprende de la siguiente cita, la lectura se había extendido a la última lírica vasca (Lizardi y Orixe, por supuesto, dado que sus obras se publicaron con traducción):

«Aún no hace meses un alto poeta español, Gerardo Diego, quedaba impresionado ante los méritos de la lírica vasca. Su asombro era mayor, puesto que no tenía ni idea de las letras euzkéricas.» (175)

1.3. Indudablemente, la lectura del **Romancero Gitano** lleva a Lauaxeta a configurar sus temas como si fuesen Romances. El título dado a muchos de los temas no hace sino corroborar la búsqueda de la narratividad de los textos líricos.

Pero a estas alturas de la investigación parece evidente que Lorca (mejor usar el nombre del autor al de la obra, puesto que aquél reúne en sí teoría y práctica acerca de la utilización del elemento popular en la poesía) no es la única razón que lleva a Lauaxeta hacia la oralidad popular. El nuevo giro depende, a nuestro entender, de cuatro factores importantes:

- 1) El propio gusto personal del poeta vasco que situaba la personalidad del pueblo no en la lengua, sino en la tradición oral, es decir, en la cristalización artística realizada por el pueblo, lo que le llevará a la recogida de baladas.
- 2) Los violentos debates de 1931 y 1932 sobre la «nueva poesía» llevan a corregir presupuestos teóricos. Tanto Lauaxeta como Lizardi renegaban de una poesía prosaica y ya agotada que basaba la expresión romántica del yo en las formas métricas del **bertsolarismo**. La nueva propuesta, que tendrá su síntesis en el ya comentado artículo de Aitzol (176), que buscará un equilibrio entre la «nueva poesía» y una tradición popular poco explotada: la lírica popular y las baladas.

(173) ONAINDIA, S.: «Urkiaga'tar Estepan'en bizi-urratsak» in LAUAXETA: Olerkiak. Etor. Bilbao. 1974. p. 18.

(174) KORTAZAR, J. y ETXEZARRAGIA J.A.: op. cit., Pott Tropikala, (1981), p. 8-9.

(175) LAUAXETA: «A favor de libro euskérico». Euzkadi, 160736. La relación con García de Diego se produjo de la siguiente forma: el poeta estudiaba en la Universidad de Deusto y se hospedaba en casa de la familia Abando, C/ Alameda de Recalde. Esta familia era la propietaria del piso en que habitaba Lauaxeta en la calle Henao. Pero las relaciones de éste con la familia eran estrechas y, por tanto, nada tenía de extraño que al conocer la identidad del pupilo, fuera a casa de los Abando a entrevistarse con él. Debo el dato a Carmelo de Abando.

(176) ARISTIMUÑO, J.: «Euskal olerki-kera berezia». Yakintza, II (1934), p. 345-355.

- 3) Lauaxeta conocía, como hemos visto en este capítulo, ensayo en idéntico sentido: La influencia de las baladas en la obra de Maeterlinck, la de los romances en la de Maragall, y la de las canciones populares en M. Machado y Juan Ramón. Por tanto, hay que encontrar aquí una cercanía de prácticas importantes.
- 4) Y, evidentemente, no oculta la importancia que el **Romancero Gitano** como último factor y más próximo, tuvo en la evolución poética de Lauaxeta.

Por tanto, un equilibrio entre las razones personales y los influjos externos supone la síntesis más coherente respecto a este tema.

1.4. El tema del origen de la asimilación de la poesía tradicional como elemento clave de la nueva poética, hace olvidar otro asunto cuyo interés está fuera de toda duda. Se trata del acercamiento a la poesía comprometida.

Es bien sabido que algunos autores de la Generación, entre los que pueden contarse al mismo Lorca, proponen a partir de 1931 el acercamiento de la poesía a la realidad política y social (177). Los debates del **El Sol** llegaron hasta Lauaxeta, algunos de cuyos poemas recogidos en **Arrats Beran** muestran a las claras la imbricación con la realidad. Ahora nos contentamos con dar algunos ejemplos dejando la detenida exposición para un punto adelante. «Langille eraildu bati» no significa más que la adaptación de la tragedia de «Casas Viejas» (178), generadora de multitud de poemas sobre el tema, que, sin duda, llegaron hasta nuestro poeta. El poema que cierra el libro «Amayur gaztelu baltza» surge de la negativa de Navarra a integrarse en el Estatuto Vasco (179)

1.5. Los textos paralelos.

1.5.a. Canciones

a.1) «La canción del jinete» (180) resulta ser una fuente de «Artzain baten erijotzea» (AB, 82). El poema ha recogido tres elementos del texto lorquiano. El primero es la misma idea: un caballo y un jinete muerto. Los dos restantes hacen referencia a imágenes tomadas del texto. El contraste entre las espuelas y la denominación: «luna negra de los bandoleros»:

«En la luna negra
de los bandoleros,
cantas las espuelas.»

La base de la imagen es el contraste blanco/negro que Lauaxeta recoge así:

«Lapur-gaba baltz onetan
zaldi zurixka arin ua.»

donde además se repite la referencia a bandolero (*ladrón).

La alusión del poeta lorquiano:

«Caballito negro
¿Dónde llevas tu jinete muerto?»

(177) Seguimos en este punto el esclarecedor ensayo del profesor CANO: La poesía española entre pureza y revolución. Gredos, Madrid, 1972.

(178) Lauaxeta se mostró muy afectado por el sucesos, al que se refirió en varios mitines.

(179) El testimonio de A. Arambaltza que afirma que el libro sufrió un retraso en la publicación, a cuenta de un dibujante que no realizó los dibujos en el tiempo prometido, situaría el final del libro hacia mediados-finales de 1934.

(180) GARCIA LORCA, F.: Obras Completas. Aguilar Madrid, 1972, 17.^a ed., p. 305.

está adaptada en el texto del poeta vasco:

«Soil dator zaldi zurija,
¿zeure jaube illa non dago?» (AB, 83)

a.2) El poema «Galán» (181) está retomado en «Begijen omenez» (AB, 96). Lorca comienza con este estribillo su poema:

«Galán,
galancillo
En tu casa queman tomillo.»

del que Lauaxeta retorna, casi textualmente los dos primeros versos:

«Galai-galaitxu
—mertxikondua dago loretsu—»

donde aparecen dos nuevos paralelismos: la referencia vegetal y la permanencia del sistema de rima, pareada en el caso vasco.

a.3) El «Narciso» (182) de lorca presenta pocos paralelismos con «Narkis» (Ab, 37). Pero podemos menos de unirlos dada esta característica que nos ayuda a relacionarlos:

El uso de una estrofa muy corta:

«Narciso
Mi dolor
Y mi dolor mismos»

cambiada por:

«Ja-jai,
goiz abil alai.»

que se convierte en estribillo, lo cual recuerda la estructura lorquiana que combina esa estrofa corta con las estrofas largas.

Pero no tenemos nada más, puesto que, tanto el tema como el tratamiento, son radicalmente distintos en los dos poetas, siendo más clásico el vasco.

1.5.b. El Romancero Gitano

Sin duda alguna el libro que mayor influencia ha marcado en **Arrats Beran**.

Desde la antropomorfización de la naturaleza que «es quizás la figura más típica y original del **Romancero Gitano**» (183) hasta las imágenes, pasando por los ambientes, muchos de los poemas recuerdan el **Romancero**. Quizás Lorca y el libro hayan sido también de los autores más estudiados al tratar el libro de Lauaxeta. Comenzó ya Aitzol (184). Y nosotros escribimos, con ingenuidad, y publicamos un artículo sobre el tema (185), de forma que la relación entre los dos libros se cita con asiduidad.

(181) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 305.

(182) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 411.

(183) GARCIA LORCA, F.: Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano. Ed. Josephs, A. y Caballero, J. Cátedra, Madrid, 1981. Nota en p. 232-3.

(184) AITZOL, J. de: «Poeta entre luchas y crisis». El Día, 160636.

(185) KORTAZAR, J. y ETXEZARRAGA, J.A.: «Langile eraildu bati». Pott tropikala, (1981), p. 16-6. Cfr. ahora BILBAO, X.: «Arrats Beran» eta «Romancero Gitano». Idantz & Mintz, n.º 6, (s.f.), p. 26-30.

b.1) Los dos textos más comentados son «Langiile raildu bati», que, como demostramos en el artículo citado anteriormente, surge de una síntesis de «Prendimiento de Antoñito el Camborio», «Muerte de Antoñito el Camborio», y «Romance de la Guardia Civil Española», (186), o mejor expresado, se vale de imágenes y temas provenientes de esos tres romances.

De «Prendimiento» se recoge la ambientación y descripción del personaje. En Lorca es «moreno», y en el poeta vasco: «aurpegi balzdun».

La imagen:

«El día se va despacio
la tarde colgada a un hombro»

es una imagen utilizada por Lauaxeta con cierta frecuencia para indicar la desnudez (187) o expresar un contraluz que sirva para indicar la superior calidad del personaje:

«Ator bidexkaz —goxa sorbaldan—» (Ab, 79)

De este mismo romance proviene la imagen del prendimiento y del traslado del reo:

«viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornios.=

«Mendiz bera lau txapel-okerez.» (AB, 80)

Incluso es idéntica hasta en el esquema sintáctico, la forma en que los narradores imprecaban al personaje detenido:

«Si te llamas Camborio
hubieras hecho una fuente
de sangre, con cinco chorros.»

y obsérvese el paralelismo sintáctico en su contrapartida:

«Sendua ba'intz, etsai odolez
bustiko eunkek pikotx zorrotxoi!» (AB, 80)

Sangre enemiga que procede de «La Muerte de Antoñito el Camborio» (188):

«Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí»

Evidentemente, el fusilamiento del minero pudo haber sido influido por «La Muerte», (además de por las circunstancias históricas en las que se creó el poema), ya que en «prendimiento», la Guardia Civil se contenta con meter en el calabozo al personaje. Pero, eso sí, Lauaxeta ha recreado el final del romance:

«A las nueve de la noche
le llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.»

ha pasado a referirse:

«Aurpegi balzdun maitzarijoi

(186) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 445-6, 447-8 y 453-7.

(187) Cfr. «Eiztari aundija» (AB, 20): Soñanski-ordez/goiz utsa jaruti eban lepora., que podemos traducir como: «Día colgado del hombro».

(188) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 447-8.

igeri adi eure odolan...!
Txapel okerrak edango yabek
ardao onean Gomez-etxian.» (AB, 81)

De «Muerte de Antoñito el Camborio» proceden, además de las notas ya referidas, esas increíbles

«Voces de muerte sonaron,
cerca del Guadalquivir»

que en el texto vasco se acomodan a la situación dibujada: ambiente industrial y minero:

«Opor-otsa dok txaide zabalán» (AB, 79)

Incluso la referencia al río (Nervión, por supuesto en este caso) se ha mantenido en esta metáfora con resabios futuristas:

«Nerbioi-ertzok - tranbi dardara» (AB, 80)

No podemos asegurar la procedencia directa, pero admitimos la cercanía en los poemas.

De «Romance de la Guardia Civil Española» (189) procede sin duda la descripción de los guardias civiles, que Lauaxeta ha sintetizado y quizás también obviado, puesto que su descripción es más clara y menos sugerente:

«Bidezkan zelan dirdir-yagijek
txapel okerren kapela-baltzak!
Orreik yaukoen gaizkin itxura.» (AB, 80)

por donde una misma palabra utilizada por los dos:

«Sobre las capas relucen»
«dirdir yagijek»

acusa la procedencia de la imagen.

Dentro del decorado, de los instrumentos necesarios para la acción, de los auxiliares, anotemos una coincidencia en la utilización del fusil:

«Tercos fusiles agudos»

Pero en este caso parece más una coincidencia en la lógica de la narración que un elemento tomado del autor andaluz.

b.2) Ciertamente la similitud entre la imagen que abre «Romance de la pena negra» (190) y la de «Etxe ori!» (AB, 25) no puede deberse a la casualidad, sino a una imagen conservada y recreada.

«Las piquetas de los gallos
cavan buscando la urora»

se transforma en:

«Oillarren zidarrezko turutak
goxaren bidietaz yatorzak.» (AB, 25)

(189) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 453.

(190) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 436.

b.3) El poema «Thamar y Amnón» (191) finaliza con una huida a caballo, en alejamiento. En la misma acción que se da en «Oraingo mattarijak» (AB, 26) llama la atención una coincidencia: la metonimia elaborada con los cuatro cascos:

«Y cuando los cuatro cascos
eran cuatro resonancias.»

convertidos en lunas:

«lau illargi zuri eure zangopetan.»

Puede tratarse de una coincidencia dada la acción, pero es el paralelismo en la huida lo primero que hemos de señalar y dentro de él el detalle, obvio, de los cuatro cascos, cuatro herraduras. Desde esta perspectiva, puede aventurarse una conclusión que ponga en relación los dos textos.

b.4) Citemos por último «Burla a Don Pedro a Caballo» (192) cuya cercanía con «Españartxu batena» proviene de la primera imagen: un caballero que se acerca:

«Aprilleko goiz argijan
azkar etorran Rui Alvar» (AB, 49)

Sin embargo es el único punto de contacto, y, por otra parte, «Españartxu batena» debe mucho de su medievalismo al romancero tradicional. De todas formas, en el poema se describe al caballero como de color aceituna:

«y este cutis amasado
de aceituna y jazmín.»

(Muerte de Antoñito el Camborio) (193)

Todos estos paralelismos prueban la cercanía existente entre ambos libros. Pero quizás sea conveniente volver al principio, a un problema que planteábamos allí, y que atañe a lo intangible y es, por tanto, insalvable mediante los textos paralelos. Nos referimos al ambiente de sueño, a la simbología de los números, a la constante referencia al mundo vegetal, a la técnica sinestésica. En todo ello debe verse (quizás mejor, olerse) la influencia lorquiana. **Arrats Beran** posee un ambiente de sueño y magia que, al menos en la forma, recuerda de forma obsesiva a Lorca. Las metáforas, los símbolos (el aire, una y otra vez presente), serían el último paso de esa cercanía.

8.2. Alberti

En **Arrats Beran** existen varios poemas marinos que recuerdan **Marinero en Tierra** de Alberti.

El recuerdo más persistente permanece en «Itxastar gaste bati» (AB, 36), en el que Lauaxeta ha trazado una contrafigura de **Marinero en Tierra**, puesto que en rigor se trata de un labrador en el mar.

En «Oraingo mattarijak» se produce una acción que tiene su paralejo en «Elegía del niño marinero» (194). En ésta un niño:

«¡Tendió las redes, qué pena!

(191) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 464-7. La cita en p. 467.

(192) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 461-3.

(193) GARCIA LORCA, F.: op. cit., p. 448.

(194) ALBERTI, R.: POESIA 1924-1967. Aguilar, Madrid, 1972, p. 75.

por sobre la mar helada.
Y pescó la luna llena,
sola, en su red plateada
¡Qué negra quedó la mar!»

En aquélla el caballo bebe una luna reflejada en un estanque; la luna ha desaparecido:

«Bide luzez lagun ixan aut illargi
baña ire kiñurik baratzan etxagok..
Oxin-ertzan lokiz yagokan zaldittok
osorik edan au?» (AB, 26)

La sospecha se convierte en evidencia al comprobar el paralelo entre los poemas 40 (sin título) de **Marinero en Tierra** (195) y «Txo moskortuba» (AB, 91). En la comparación hay que tener en cuenta el poema 41, titulado «Grumete».

Los textos paralelos poco más añaden ante la evidente coincidencia en el team:

«¡No pruebes tú los licores!
¡Tú no bebas!»

recreado como

«Ez, ezegik edan pattarrrik!»

Y mientras Alberti aconseja:

«Siempre sus ojos abiertos,
.....
a la mar, no a los licores.»

Lauaxeta crea su contrafigura en la que ya no existe claridad:

«Ilundi yak begi-unia
eta eztakuskek zerurik.»

Incluso coinciden en una clara referencia idéntica a los adultos:

«Marineros bebedores..
que él no beba.»

Más tópica y perentoria en Lauaxeta:

«Itxas-otsuok
kendu orri pattar-laketa!»

El poema 41 no sólo aporta la coincidencia en el título Grumete/Txo, sino también el tema de la muerte, especificada en Lauaxeta como muerte en el mar (196). El tema (muerte) y el matiz (tumba en la mar) proceden de estos versos:

«muerto y solo..
¡A su tumba, cueva abierta
de los mares!»

El poema «Itxas ondokoena» (AB, 61) trata de un tema similar el poema «Ribera» (197). El tema de la espera (bordando), el tema del amor está retornado por Lauaxeta en su estribillo:

(195) ALBERTI, R.: op. cit., p. 83 («No pruebes tú los licores»).

(196) ALBERTI, R.: op. cit., p. 89.

(197) No olvidamos que la metáfora: «ixai zauritu bat» recuerda a Baudelaire.

«Itxas-ertzeko matte miñak
zenbat itxaro-orduz egiñak!»

La compañía de Alberti debió ser para Lauaxeta perdurable puesto que en uno de sus últimos poemas escritos en la cárcel, el verso:

«Guda-gotzon baltzak odolez dakustaz» (198)

trae a la memoria Sobre los ángeles, y más concretamente el «Angel rabioso»

«Son puertas de sangre
milenios de odio» (199)

9.— LITERATURA FRANCESA COETANEA

Lauaxeta distingue en sus análisis sobre literatura francesa dos movimientos distintos: los simbolistas, que él llama parnasianos, y la literatura francesa de vanguardia, que él llama la de hoy, aun cuando todos los autores no entren en esa clasificación de vanguardia y puedan distinguirse entre ellos dos claras tendencias.

Pero dejemos las clasificaciones para otro momento y vayamos directamente a las citas, que, en este caso son tres. La primera muestra ya la diferencia en 1931 y por las palabras de Lauaxeta parece seguirse que él está ya abandonando la estética parnasiana para integrarse en una nueva estética, cuyo fruto más claro va a ser la aventura de **Arrats-beran**.

«Oraintsuko Franceko poeta barrizaleen antzera dodala esan daroela, diñau. Ez ba Ori diñoanak ez dakit zelango idazkerea gura dauan. Francen gaurkoetan Valery, Claudel, Gide, Cocteauren antzik inondik ez. Leenago parnasiano esanak, neu-rogokide, bearbada» (200)

A pesar de la ambigüedad del texto, señalada en otra ocasión, parece que deben comprenderse al menos las siguientes afirmaciones.

- 1) La división de dos estéticas.
- 2) La aceptación de la influencia francesa, y
- 3) Sutilmente, la expresión de que aunque a ese anónimo comentarista no le guste, y tras confesar el gusto por los parnasianos, la confesión de que la nueva estética comienza a ofrecer nuevos caminos de inspiración y expresión.

La segunda alusión a los nuevos autores se produce en «Erantzuna» y nos ofrece caminos para delimitar al menos el conocimiento de la poesía cubista por parte de Lauaxeta. Es una cita para comprender la inclusión de Cocteau en la cita anterior. Se trata de lo siguiente:

«Apollinaire idazlia klasikotzat artuko deusue laster, Mallarmé, Bataille edo Richepim klasikotzaz autetsiko dabez.» (201)

De manera que Cocteau y Apollinaire le abren a nuestro poeta las puertas hacia el conocimiento del cubismo, así como Bataille las del surrealismo (202).

(198) ONAINDIA, S.: ed.: «Urkiaga'tar...». Gaiak, n.º 4, p. 627.

(199) ALBERTI, R.: op. cit. p. 335.

(200) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 129.

(201) LAUAXETA: Azalpenak, ed. cit., p. 144.

(202) No debe olvidarse que tanto Cocteau como Apollinaire eran conocidos en España en la década de los 20. Cfr. BLANCH, A.: op. cit., p. 204-9.

La tercera cita es tardía y se refiere a Claudel casi exclusivamente, lo que demostraría la pervivencia de la ideología religiosa y el gusto por expresarla poéticamente:

«Paul Claudel, France'ko olerkari gustijen buru ezpada, lenengo mallakua ixango da beintzat, Claudel jauna, katoliko zintzua. P. Valery, P. Foit eta Francis James'en onduan ipiñi daikegun olerkari au.. Akademijak ez dau bereganatu nai izan, katolikua dalako?...» (203)

Todas estas notas reafirman los puntos de lectura de nuestro autor. Pero ya no existe matización, puesto que lo que Lauaxeta incluía en la «nueva literatura francesa» (no podemos hablar de nueva poesía, puesto que incluye prosistas) pertenece a distintas corrientes. En principio debemos hablar de la poesía pura (204) en la cual se encuentran Valéry y Claudel, aun admitida su tendencia religiosa; la poesía cubista: Apollinaire y Cocteau; y la prosa de Gide (205).

Pero la huella más perceptible, por haberla señalado Lauaxeta, es la de Cocteau. El poema «Kiñuba» (AB, 41), lleva bien a las claras una entrada que señala la fuente:

«Cocteau'rri buruz,»

que en la traducción es aún más clara: «Una glosa de Cocteau». «Kiñuba» recoge una pequeña leyenda de Cocteau que éste a su vez recogió del folklore del Medio Oriente. Según Idries Shah, su autor fue Fudail Ibn Ayad (206), quien murió a comienzos del siglo IX.

Lauaxeta ha recogido el hilo argumental: el sirviente (o el discípulo) que encontrándose con la muerte en Bagdad huye a Ispahajaan en el caballo más rápido; la Muerte conversa con su amo: le vio, e hizo un visaje de extrañeza, pues esa tarde debía matarlo en Ispahajaan. La doble interpretación del gesto de la Muerte (extrañeza/amenaza), la trágica ironía del sirviente que creyendo escapar a la muerte va en su busca son, posiblemente, los rasgos de la historia que más llamaron la atención a Lauaxeta. Pero le dio un tono distinto, convirtiéndose en un poema modernista, donde los detalles delicados y los juegos de colores cuenta más que la historia misma.

10.— PEQUEÑAS CONCLUSIONES

El gusto artístico de Lauaxeta es un gusto en evolución. Por ello, resulta imprescindible la cronologización de sus lecturas y fuentes, porque en la misma cronologización aparecen algunos de los rasgos básicos de sus influencias, además de que puede ayudarnos a situar el variable de curso de su pensamiento.

Teniendo en cuenta la escasa información sobre sus lecturas y, sobre todo, la duración de las mismas, nuestro breve trabajo se resume en un esbozo de las principales fuerzas influenciadoras, de los principales movimientos estéticos que inciden en la poesía lauxetiana.

Las etapas pueden dividirse en cinco principales:

a) Hasta 1928. En esta etapa se realiza la fase de educación. Posiblemente Lauaxeta ha leído a los clásicos, a todos los clásicos, que se constituyen en una de sus bases de concep-

(203) LAUAXETA: «Elertija». Euzkadi, 050535.

(204) A este respecto Lauaxeta sólo cita a Valéry. No hemos encontrado referencias a Brémond, exceptuando las realizadas por Aitzol. La poesía pura y su teoría la conocía a través de Juan Ramón.

(205) No hubo que hacer un gran esfuerzo para sonsacarla un amigo de Lauaxeta, saber que éste poseía un ejemplar de Les caves du Vatican.

(206) Puede verse en SHAH, I.: Cuentos de los derviches. Paidós. Barcelona, 1981, p. 203-4.

ción poética más importante. En el mismo grado de posibilidad caben la lectura de los clásicos españoles y de autores neoclásicos y románticos que llamamos de segunda generación.

b) Hasta la publicación de **Bide Barrijak**. A través de las traducciones publicadas en **Euzkadi** puede seguirse con una cierta comodidad la evolución de los gustos literarios. Los autores simbolistas, los autores Fin de Siglo, e incluso Unamuno, serán las lecturas preferidas, pero a la hora de plasmarse en su obra los influjos son anteriores, puesto que, al parecer, **Bide Barrijak** recoge trabajos de toda su historia poética. Así pueden observarse poemas con influjos quevedescos, resabios de Fr. Luis, grandes ecos de Heine, algún influjo modernista, Verdaguer, y sólo a última hora, en los poemas intelectuales aparecen Baudelaire y Unamuno.

c) 1932. El siempre citado **Erantzuna** no supone, en realidad, un cambio de estética, ni de gustos. Pero sí resalta su conciencia lectora. Por ello parece una frontera que merece destacarse. Es lógico por tanto que destaquemos el momento, donde la abundancia de documentación refuerza y justifica el abrir una época en su poética. **Erantzuna** supone la frontera entre la ruptura con la poesía neoclásica castellana, con un cierto romanticismo y la conciencia de la búsqueda de nuevos campos poéticos. En este sentido, resulta la profundización de la estética simbolista Juan Ramón siempre muy presente y el comienzo de la lectura del postsimbolismo (Valère, Claudel) y la vanguardia francesa.

d) Hasta la publicación de **Arrats-beran** las noticias son más oscuras. Pero el análisis del último libro permite distinguir tres niveles distintos de creación poética: uno donde el modernismo y el simbolismo dejan clara huella floreciendo ahora las lecturas de la época anterior; una segunda de letrillas y una tercera de romances. En estas últimas impera un serio conocimiento de la Generación del 27 y de la oralidad, mientras que, por otro lado, crece su interés por la tragedia griega.

e) Tras 1935 hasta su muerte se conocen pocos poemas. Parece que en esta última etapa Lauaxeta vuelve a los influjos clásicos. «Topa baten ostein», el único poema conocido de la época y el desconocido poema épico «Roncesvalles» así parecen atestiguarlo. Los poemas de la cárcel, dado su especial carácter, quedan fuera de este ciclo evolutivo.