

LAUAXETA Y LA ORALIDAD

JON KORTAZAR

0.—INTRODUCCION

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

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

- 1) La tradicional vasca.
- 2) El romance castellano.

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

1.—LAS BALADAS

1.0. *Una cuestión léxica*

La crítica en el País Vasco ha venido llamando «erromantzak», a lo que nosotros denominaremos baladas¹. En la palabra «erromantzak» puede verse el claro influjo románico con respecto al signi-

1. Cfr. los textos clásicos sobre la oralidad en el País: M. Lekuona: *Literatura Oral Vasca*. Añamendi, Donostia, 1960, 2.ª ed. y J. M. Lekuona: *Ahozko euskal literatura*. Erein, Donostia, 1982.

ficante. Pero el objeto «romance» y el objeto «erromantzea» son distintos, por lo que preferimos utilizar el término «balada», conectando así dos realidades fuertemente unidas: la poesía tradicional europea y la vasca. Mientras que el «romance» se convierte en la versión hispánica de dicha tradicionalidad. En ambos casos se trata de poesía oral narrativizada en la que se mantiene una supraestructura narrativa y puede cambiarse la microestructura estilística². Pero el romance supone el término marcado en el conjunto europeo de balada atendiendo a las siguientes características: métrica (tiradas de versos asonantados de 16 sílabas con censura en la mitad), geografía (dominio hispánico).

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

1.1. *Temas*

Lauaxeta recoge en *Arrats Beran*^{2 bis} algunos de los temas tratados por la oralidad tradicional. Este hecho, perceptible a primera vista, expresa con contundencia la importancia dada por nuestro autor a la poesía oral. La recogida de temas para su recreación no es más que la práctica poética de aquella teoría expresada en la conferencia de Juventud Vasca, donde proponía la creación oral tradicional como sustento del sentimiento de la «raza».

Los temas recreados son los siguientes:

1. *La novia enviudada el día de la boda* en «Ezkontza-goxa» cercana a la balada tradicional «Goizian goizik»³.

Algunos motivos utilizados así lo demuestran: levantarse por la mañana, el vestido, la evolución del día, a pesar de la existencia de notables variaciones en el tema, de forma que Lauaxeta ha im-

2. J. Juaristi: «BOLD ALAN *The Balad*» in *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. 35 (1979-80), pp. 232-3. Puede consultarse también: D. Catalán, «Los modos de producción y reproducción del texto literario y noción de apertura» en *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1979, pp. 245-70.

2 bis. En adelante AB; BB = *Bide barrijak* y EB = *Euskal Baladak* (vide n. 5).

3. R. M. Azkue: *Cancionero Popular Vasco*, 2 vol. G.E.V., Bilbao, 1968, p. 505.

bricado para la elaboración del poema dos baladas: la ya citada y «Ama ezkondu»⁴. De esta última recoge sólo el angustioso grito de la novia:

«Ama ezkondu, ama ezkondu»

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

La última referencia del poema lauaxetiano:

«—baltzez jantzi zadi!» (AB, 23)

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

«Bai eta alarguntsa gazte ekhia sartu zenian»⁵.

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

En la baladística tradicional el tema del marinero cantor está aún muy vivo⁶. Su exponente máximo es «Brodutzen ari nintzen» de la que pueden encontrarse algunas variantes⁷. Lauaxeta ha fundido el tema vasco, un tema invariable de secuestro, con el tema del romance castellano, donde, en principio, es menor la violencia. «Izlapurra» (AB, 32) supone la mayor elaboración del tema en la poética lauaxetiana de la atracción misteriosa del canto⁸. La acción del pirata, dueño de la canción misteriosa, está elidida en el poema,

4. R. M. Azkue: *op. cit.*, p. 937.

5. Lakarra et al.: *Euskal Baladak*. Hordago, Donostia, 1983, t. II, p. 84.

6. Cfr. J. Kortazar, «El marinero cantor en la balada vasca», ponencia del III Congreso sobre Romancero. Universidad Central, Madrid, 1982, en prensa en las *Actas* del mismo.

7. Cfr. apéndice del artículo citado donde se recogen todas las variantes conocidas y a las que hay que añadir, sin duda, «Neure alaba Manuelatxu» in R. M. Azkue: *op. cit.*, p. 1006 y cfr. EB II 135-43.

8. Sobre su significación cfr. M. Debax, «El chiflo mágico» en las *Actas* del mismo Congreso y nuestro artículo ya citado.

restando así violencia y apoyando en la sugerencia el valor del poema.

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

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

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

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

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

3. *La venta de la hija*. Si algún poema muestra su origen popular en los libros de Lauaxeta, ése es, sin duda, «Etxeko alabea», en el que la referencia situada como cita ante el poema muestra de una forma cierta el origen de la fuente: el poema oral del mismo título⁹. Lauaxeta utilizará con este tema su técnica normal: la transformación del tema original mediante la acumulación de datos y formas poéticas tomadas de otras fuentes, hasta llegar a la sustitu-

9. R. M. Azkue: *op. cit.*, p. 477.

ción del sentimiento original en el personaje del padre; la última referencia de éste al alcohol abre las puertas para su desesperación, rasgo humano que no puede encontrarse en la versión original.

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

«aita saldu nauzu»

remite a otras baladas («Atarratzeko Jauregia») con el mismo tema.

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

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

b) Los temas escogidos llaman la atención por su clara alusión a elementos melodramáticos. Los argumentos insisten sobre el destino trágico de los personajes, tema querido por nuestro autor. Destino trágico, dictado violentamente por otro personaje, siempre sobre los más débiles, y, principalmente, muchachas jóvenes. El protagonismo de los personajes femeninos puede explicarse por dos razones: una estilística, puesto que su debilidad hace de la violencia ejercida una imagen cruel; y otra sociológica, dado que las baladas se transmiten generalmente por boca de mujer. Este hecho puede explicar la abundancia de personajes femeninos en la balada tradicional y por mimesis en nuestro autor¹⁰. Lo importante, en cambio, es la asimilación de sus temas a las preocupaciones estilísticas básicas que se dan en la balada vasca: el fatalismo, la violencia sobre los personajes femeninos, el amor¹¹.

10. Cfr. J. Juaristi: *op. cit.*, p. 233.

11. Cfr. J. Kortazar: «Euskal lirika gortesaua», *Jakin*, n.º 16 (1980), pp. 76-90, y «Prantzie Kortekoa» in *Euskeraren Iker Atalak*, n.º 2 (1982), pp. 100-107.

c) Los temas de estos romances se resuelven básicamente con referencia a un movimiento: raptó o huida; en fin, alejamiento de la casa paterna. Pero el alejamiento supone un movimiento que nos lleva hasta la intuición primera de lo que va a ser una de las bases de la práctica poética de nuestro autor: el movimiento espacial como forma simbólica del movimiento temporal. De hecho «Bolutxu zurija» sería un claro paradigma de lo que decimos: el paso del tiempo, el miedo a la soledad, a la vejez, llevan a la molinera a la huida.

1.2. *Los motivos viajeros*

Se trata a nivel estilístico de un elemento particular que ha quedado en la memoria colectiva y que viaja de una a otra balada; su entidad particular le viene dada o por su especial configuración estilística (versos, frases estilísticamente bellas), o por su significación simbólica¹².

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

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

«Mungijako ibai ederra
len gardena, oin ugerra»

recuerdan de cerca al

«Beotibarko zelaiak
len illunak, gaur alaiak»

12. D. Catalán: «Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo Romancero», *El Romancero hoy. Poética*. Gredos, Madrid, 1979, p. 236.

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

«Lerdijak ez bijotzik
ezta arratsak samifiik»

proviene directamente del «Cantar de Berreterretxe»:

«Haltzak eztü bihotzik
ez gaztanberak ezürrik.» (EB, II, 79)

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

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

«Urrun zara, urrun mendija
borda ori urrunago» (AB, 83)

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

«Eliza urrun dago
abadea urrunago»¹³.

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

13. Cfr. Varios: «Prantzie Kortekoa» in *Idatz & Mintz*, n.º 2, pp. 29-32, la mayor recopilación hasta ahora publicada de variantes de tal balada, recogida en Zeanuri por D. Manuel Lekuona por primera vez. Balada que llevó a F. Salazar y A. Valenciano a una nota equivocada. Cfr. F. Salazar y A. Valenciano: «El Romancero aún vive. Trabajo de campo de la CSMP. «Encuesta Norte -77», en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*, Gredos, Madrid, 1979, p. 377: «Otro de los hallazgos que merece atención se derivó del casual encuentro en Palencia con una recitadora vasca quien, junto a un pequeño repertorio de romances castellanos, cantó en euskara vizcaíno la versión espléndida de una balada tradicional: «La novia de Francia» (en título provisional), desconocida en los cancioneros y repertorios vascos».

«pagua eder mendijan
baña ire tayu lardenoi
ederrago dok ontzijan»

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

«Saspi arratsez ardiak
ekin eutsen negarrari.
Saspi goxaldez tordantxak
ekin eutsen ixillari»

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

«Zazpi zaldi daukadaz
ixeraz jantzita,
Zortzigarrentxoa barriz,
perlaz estalita.»

o por citar a Aitzol:

«Zazpi puñalada dodaz
neure gorputzian.
Zortzigarrena daraukat
biotzaren erdian.»¹⁴

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

El último motivo viajero tiene que ver con el que acabamos de explicar, puesto que atiende a la misma función: se trata de una repetición, cuyo segundo miembro termina en la conjunción copulativa */eta/*, de manera que la repetición, retardando el ritmo de

14. J. de Aitzol: «El heraldo de la poesía bizkaina». *El Día*, 260636, esto es, 6 de junio de 1936.

la significación, contrasta con la novedad que la copulativa anuncia: la entrada de una significación nueva.

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

«Sugarra dira basuak
Sugarra dira basuak eta
zidar argija itxasuak.»

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

«Urten bidera eta
il ein bear dozu.»

1.3. *Otros préstamos*

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

De «Atarratze Jauregian» recoge esta alusión cromática

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

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

«Estalki zuriduna
gonantza gorrija» (AB, 22)

Tenemos otro ejemplo más expresado dentro aún del campo ritual del lenguaje formulístico como:

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

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

2.—KOPLA ZAHARRA

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

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

«Koplak izadiaren sinbolismora jotzen du, eta estilizioaz baliatzen da epifonemaren prestakuntzarako»¹⁶.

La *koplá zaharra* es una técnica poética que mantiene en su estrofa una estructura dual en la que el primer término se construye mediante una imagen poética tomada de la naturaleza y, por tanto, se mantiene en el nivel poético-simbólico en el que coloca la estilización; y el segundo término, al que el profesor Sebeok llama «focal» se realiza refiriéndose al tema denotativo del que trate el poema.

15. AB, p. 50.

16. J. M. Lekuona: *Ahozko euskal literatura*. Erein, Donostia, 1982, p. 50.

El profesor Mitxelena define así este fenómeno:

«Se trata de la 'imagen suplementaria', es decir, la imagen introductora se contrapone a la 'imagen focal' final»¹⁷.

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

«Irudi ordezkariak sinboloa dakar, giroa sortuz, logikaren heldulekua gertutuz, estilizazioz betetzen duela bere egitekoa. Eta irudi fokalak bertsoaren esanahia darama, bertsolarietara berdina duen azken-esaera, estrofaren mamia, intentzioa, giltza eta sintesia adierazten dizkigula»¹⁸.

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

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

Este procedimiento acerca a la lírica popular una forma de técnica asociativa de imágenes, de símbolos, que, ciertamente, y

17. L. Michelena: *Historia de la Literatura Vasca*. Minotauro, Madrid, 1960.

18. J. M. Lekuona: *op. cit.*, p. 51.

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

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

aún aceptando la gran diferencia, recuerda el imaginismo. Evidentemente, debe considerarse el parecido muy generosamente²¹. En rigor no se trata de surrealismo, sino de una técnica popular, incluidas todas sus reglas métricas y formales, que recuerda un procedimiento asociativo que, como D. Manuel Lekuona supo ver, poco tiene que ver con las reglas lógicas y mucho con la intuición, el eco fónico de la rima y algunos rasgos más cuyo funcionamiento debe buscarse en los entresijos de la creación poética.

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

En «Burtzaña» (AB, 27):

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

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

El otro ejemplo se produce en «Artzain baten erijotzian»

«¡Urrun zara urrun mendija,
borda ori urrunago!
Soil dator zaldi zuriija:
¿zure jaube illa nun dago?» (AB, 83)

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

21. El mismo D. Manuel Lekuona expresa que se trata de una «asociación»... mas no de ideas propiamente, sino «asociación de imágenes sensibles». *Op. cit.*, p. 108.

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

«Gastedi onen didarra
bai dala didar zolija.
Aberri baten samiñez
urduri dabil errija.» (AB, 52)

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

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

A primera vista puede parecer una *kopla zaharra* perfecta. Sin embargo, esta estrofa no puede aislarse de su inmediatamente anterior, donde el poeta señala el ruido de un tiro. La supuesta imagen corresponde, por tanto, a un efecto de una causa anterior, unida, por tanto, lógicamente a ella²².

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

3.—LA LIRICA POPULAR

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

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

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

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

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

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

23. Lauaxeta, «Udako autorkuntza». *Euzkadi*, 240434. Nótese el cambio en el título.

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

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

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

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

«Ya que enumeramos aciertos, no silenciemos el que tan grato nos es: el retorno a la poesía popular. Lauaxeta ha ensayado la tarea de labrar poesías de subidísimo sabor popular. Composiciones como «Mutxurdiña» y «Ardua eta Atsua» demuestran que el poeta sabe descender hasta las entrañas del pueblo, para de él extraer filones de ironía y de gracia burlesca»²⁷.

a) Los poemas didácticos.

La influencia de la oralidad en «Udabarriko autorkuntza» fue señalada por M. Zárate:

«Lehenengo ta behin, Lauaxetaren denborako herri ohitura bat dugu urtean behin aitortzea edo, herriak berak esaten zenez, 'nagolorerik nagolorera aitortzea', 'Pazkozko egitea'. Horregatik jarri du Lauaxetak izenburutzat 'Udabarriko autorkuntza'²⁸. Bigarren, herriko haur kanta zahar bat aukeratu du Lauaxetak bere olerkiaren oinharritzat»²⁹.

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

26. J. de Aitzol: *art. cit.* El Día, 260636.

27. E.: «Arrats Beran de Lauaxeta». *Euzkadi*, 230236.

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

29. M. Zárate: *Literatura I. L. Zugaza*, Durango, 1974, p. 54.

para a continuación acumular dos ejemplos tomados de Azkue, *Euskalerrriaren Yakintza*, IV y M. Lekuona: «Cantares populares» en *Anuario de Eusko Folklore* (1930), p. 59³⁰.

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

b) Los poemas satíricos.

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

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

- 1) *La solterona borracha* tema tratado en multitud de canciones.
- 2) *El tema de la casa irreal* y, por tanto, del hombre vago:

«Ezta euririk sartzen, maitia
aterri denian.
Ezta aixetik ibiltzen maitia
ez dagoenian.»

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

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

30. Mikel Zárata no se conformó con descubrir las raíces populares de los textos, sino que siguió con las raíces cultas: La Fontaine y la Biblia. Cf. *op. cit.*, pp. 55-57.

- 3) *El tema del disminuido físico*. Es decir, los jorobados y los mancos que pretenden casarse con la solterona, forman junto con ella un grupo marginal al que la sociedad, con una risa que no excluye la crueldad, hace blanco de bromas. En este caso la soltera es doblemente marginada, por su condición primero, y por la burla de los marginados después³¹.

«Ardua eta Atsua» (AB, 63) parte también de una conjunción de factores. Una canción popular. «Ardoa eta gizona»³², cuyo primer verso denuncia ya claramente el influjo ejercido y el cambio producido: «ardua eta atsua» para poder incluir nuevamente el tema de la «vieja borracha» y por tanto dar pie a la segunda de las canciones³³ que desarrolla el tema de la venta de los pantalones del marido para comprar vino:

«Ekar non ardetxetik
aren praken trukerik» (AB, 64)

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

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

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

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

32. R. M. Azkue: *op. cit.*, I, p. 149.

33. R. M. Azkue: *op. cit.*, I, p. 145.

4.—PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS

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

4.1. *El refranero*

Lauaxeta no utiliza con asiduidad el refranero como elemento poético ingresado en sus poemas. Nosotros sólo hemos encontrado el siguiente caso:

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

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

El ejemplo encontrado no pierde por ello su valor. Casi todo el poema, y más claramente las dos últimas estrofas, parece construido con respecto a él, lo que valió a su autor una reprimenda:

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

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

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

34. E.: *op. cit.* *Euzkadi*, 230236.

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

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

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

Por ello, aunque algunos estribillos pareados recuerden por su forma el refranero, sólo algunos de ellos parecen haber sufrido su influencia en la posterior elaboración poética del autor. Y con tal presupuesto, debemos proponer una influencia limitada del refranero (existente, pero pequeña) en la poesía de Lauaxeta³⁵, quien más que la experiencia atesora en fórmulas pareadas imágenes poéticas de alta visualización, de valores auditivos («Narkis», AB, 37) pero de poco valor sentencial. Expresa en ellos más lo evidente que una verdad de carácter general.

4.2. *Las onomatopeyas*

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

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

La repetición de los fenómenos onomatopéyicos comienza con la reproducción metafórica en «Narkis» (AB, 37) por medio de la aliteración usada en el estribillo de la risa:

«¡Ja-jai
goiz abil alai!» (AB, 37)

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

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

«Abarrak txoriz
pijo-pijo-pi» (AB, 39)

como para la reproducción del sonido de las campanas:

«Kanpaiak torrian
dindon ta dindan». (AB, 40)

en un mismo poema: «Goxaldeko otoa» (AB, 39).

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

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

o de los pájaros:

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

En esta recopilación de los elementos onomatopéyicos hemos dejado de lado y sin contabilizar todos aquellos elementos en los que Lauaxeta mediante la aliteración crea el mismo sonido que la acción descrita por medio de palabras; como por ejemplo la acumulación de dentales sordas y sibilantes cuando utiliza un instrumento cortante y expresa su acción como en «Langille eraildu bati»:

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

o en «Artzain baten erijotzena»

«Zidarrezko bost sastakai» (AB, 82)

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

4.3. *Los modismos*

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

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

5.—CREENCIAS

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

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

«Mosurik gozuenak
begian eta uxuan.»³⁶

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

«Tori giltzok, urrezko giltzok,
mattasuna yabilk landetan.
Esku zuriijan muin egijok
eta laztan bat begijetan.» (AB, 29)

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

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

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

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

6.—TECNICAS POPULARES

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

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

a) *La triplicación*

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

37. J. Juaristi: *La literatura folklórica*. Trabajo inédito. Departamento de Literatura, Universidad del País Vasco.

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

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

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

b) *El estribillo*

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

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

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

38. E.: «Arrats Beran de Lauaxeta». *Euzkadi*, 230236.

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

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

c) *Dramatización.*

Una de las técnicas de vivificación de la acción narrada oralmente por una balada consistente en la dramatización por medio del diálogo de las acciones en las que toman parte los personajes, retirándose el narrador y dejando a ellos que por su boca expresen aquello que sienten o quieren.

El profesor Diego Catalán lo expresa de la siguiente forma:

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

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

39. D. Catalán: «Análisis semiótico» in *op. cit.*, p. 234 y 237.

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

«Ezer bada eta, konta-poesia dela esango genuke kontakizunez eta elkarrizketez osaturik datorrena»⁴⁰.

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

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

«el rápido y animado dialoguismo»⁴²

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

En Lauaxeta, sin embargo, conviene distinguir los conceptos de dramatización —técnica en el plano de estilo, consistente en el uso del diálogo—, y el dramatismo de sus versos, concepto que debemos situar en el plano de la narratividad del texto, procedimiento en el que, a no dudar, la tragedia griega y el fatalismo que conlleva, tienen parte importante⁴³ a pesar de que la dramatización sea un instrumento al servicio del dramatismo.

40. J. M. Lekuona: *op. cit.*, p. 81.

41. J. Kortazar: «Euskal Lirika gortesaua...», in *Jakin*, n.º 16 (1980), p. 78. Quizás necesite una matización esta última cita. Las baladas son poesía narrativa, su género está por tanto claro. Pero, una balada utiliza las formas de los tres géneros.

42. E.: *op. cit. Euzkadi*, 230236.

43. Cfr. sobre dramatismo J. Kortazar y J. A. Etxezarraga: «Langile eraildu bati». *Pott Tropikala* (1980), p. 15.

d) *Salto temporales en la narración.*

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

- 1.—En cierta relativa abundancia de elisiones y construcciones «pregnantes».
- 2.—En una notabilísima ausencia de procedimientos retórico-gramaticales de enlace.
- 3.—En cierto descuidado orden lógico-cronológico en la sucesión y disposición de los elementos del asunto cantado.
- 4.—En cierta aparente falta de relación o cohesión lógica de las imágenes con el asunto del cantar⁴⁴.

La ruptura del orden cronológico fue estudiada con más detenimiento por D. Manuel en un apartado dedicado a explicar esa tercera razón que nos importa⁴⁵, pero no la citaremos porque se atiende más a la ruptura lógica que a la cronológica. Las rupturas cronológicas y espaciales son evidentes en cualquier balada:

«Interpretazio bide bat zabaltzen diote irakurleari, leku-denborazko eten eta jauziekin»⁴⁶.

lo que lleva a Diego Catalán a proponer en el análisis semiótico de estructuras abiertas dos conceptos distintos: intriga, en el que se atendería al orden estético del relato; y fábula, que atiende al cronológico. La importancia concedida a las rupturas cronológicas por este autor puede verse en los ejemplos aducidos para aclarar el modelo semiótico propuesto⁴⁷.

Para probar que Lauaxeta utiliza tal procedimiento narrativo bastaría con citar «Artzain baten erijotzian» (AB, 82) con un salto

44. M. Lekuona: *op. cit.*, p. 31.

45. M. Lekuona: *op. cit.*, p. 41-51.

46. J. Kortazar: «Euskal Lirika gortesaua...», in *Jakin*, n.º 16 (1980), pp. 76-90.

47. D. Catalán: «Análisis semiótico...», p. 240.

espacio-temporal entre la primera y la segunda parte, o «Langille eraildu bati» (AB, 79), o en general cualquier poema dividido en secciones.

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

«transiciones sin transición que le dan su tono tan hondamente popular»⁴⁸

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

«Opor-otsa dok txaide zabalán...
Jaubiak barriz nasai etzunda
laguntzat auke, i, urrutizkin.»

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

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

7.—EL ROMANCERO

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

48. E.: *op. cit.*, *Euzkadi* 230236.

Ambas influenciaron en la narratividad, en la expresión de una poesía que *cuenta* una historia. Aún cuando la diferencia en los conceptos balada-romance ha sido indicada, recogemos aquí una cita esclarecedora:

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

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

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

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

«No es el romance castellano del Romancero⁵¹ que florece encantador en el siglo XV y los siglos que inmediatamente le preceden y siguen, aunque recoge de él lo más atractivo de sus méritos incuestionables: la sencillez y la gracia narrativas, la pintura del rasgo realista y directo, el rápido y animado diálogo y las transiciones sin transición que le dan su tono tan hondamente popular»⁵².

49. J. Juaristi: *op. cit.*, p. 9.

50. J. de Aitzol: «El heraldo de la poesía bizkaina». *El Día*, 260636.

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

52. E.: *op. cit.*, Euzkadi, 230236.

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

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

7.1. *Temas*

Realmente, algunos de los poemas de Lauaxeta no son sino recreaciones de temas romanceriles. Tres al menos se circunscriben a ese campo: Romance del encarcelado, Romance del Conde Arnaldos, Romance del rey D. Juan de Navarra⁵³.

a) *Romance del encarcelado.*

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

«Entre dos luces, la del día que muere y la de la noche que surge, se acerca el poeta al umbral de la cárcel. ¡Hay tantos amigos allí dentro!

Sentado en el poyo de la balastrada Lauaxeta medita: al que ama la libertad y recorre el mundo no lo detienen los muros de la cárcel; ni al que se consagra al amor los barrotes de

53. Cf. A. Durán: *Romancero General o Colección de Romances Castellanos*. 2 vol. Rivadeneyra, Madrid, 1849 y 1861.

un calabozo lo aprisionan; sólo el que ofrenda su cariño a la patria se convierte en presidiario.

Y esa idea la sugiere el sentido del romance del prisionero «Espetxequarena», tríptico de emotividad afectiva⁵⁴.

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

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

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

«¡Neure mattiaren oñotsak
—urretxindor ori ago ixillik—
bide argijetaz yatorzak!...
mattasuna yabilk landetan.»

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

b) *El romance del Conde Arnaldos.*

En la sección dedicada al influjo de las baladas vascas, exponíamos el influjo que el tema del marinero cantor producía en los

54. J. de Aitzol: «¿Poeta entre luchas y crisis?, ¿perder el tiempo?», *El Día*, 160636.

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

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

recuerdan muy de cerca estos otros del Romance

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

como ya quedó demostrado en otro lugar⁵⁶.

c) *El Romance del Rey Don Juan de Navarra.*

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

«Ordutik ona —zenbat laño—,
Naparruan ezta aberririk.» (AB, 100)

55. A. Durán: *op. cit.*, t. I, p. 153.

56. Cf. J. Kortazar: «El marinero cantor en la balada vasca», en *Actas del III Congreso sobre Romancero*, en prensa.

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

«Y ese castillo de Maya
que el Conde me lo tenía»⁵⁷.

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

Aquí Lauaxeta no ha aprovechado la narratividad que el romance castellano ofrecía, sino que se ha quedado con el simbolismo que el castillo de Maya tiene para la ideología nacionalista: último reducto conquistado por el Conde de Lerín para la asimilación de Navarra a la Corona de Castilla⁵⁸.

7.2. Técnicas

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

- a) El final abrupto.
- b) El ambiente.

2.a) *El final abrupto.*

Si alguna característica del romance ha sido divulgada hasta la extenuación se trata del final abrupto, del violento corte final en la narración que posee el romancero. Se ha divulgado también con fuerza el efecto psicológico que tal corte final produce: una situación que da pie a la ensoñación sugestiva por parte del oyente que permite, a su vez, que éste tome parte en la narratividad, imaginando el final posible⁵⁹.

57. F. J. Wolf y C. Hoffman: *Primavera y Flor de Romances*. En M. Menéndez y Pelayo: *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, t. 8. Hernando, Madrid, 1899, p. 200.

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

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

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

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

Por ello podemos formular al corte abrupto, al final del romance, como una forma de enriquecer la narratividad en la reproducción de baladas o romances orales, podemos reducirlo a la posibilidad de una apertura⁶¹.

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

Este, como autor culto, escribe historias cerradas, donde la narratividad se lleva hasta el final. Pero en algunos casos, y más claramente en aquéllos con confluencia de romances castellanos, tal final queda un tanto en suspenso, como si todavía se esperase una secuencia más, una explicación que no llega. Ese final abrupto es perceptible en «Expetxekuarena» (AB, 29) donde el carcelero no da —quizás no eran necesarias— razones para su negativa.

2.b) *El ambiente.*

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

60. J. Juaristi: *op. cit.*, p. 15. La fuente resulta D. Catalán: «Producción y reproducción...». *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 245-270.

61. Cf. D. Catalán: «Los modos...», *op. cit.*, pp. 245-270.

8.—CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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