

EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

LITERATURA VASCA



DIRECCIÓN EDITORIAL
Enrique Ayerbe Echebarria

COLABORACIONES

Jon Kortazar
Enrique Ayerbe Echebarria
José Fernández de la Sota
José M^a Domench
Luis M^a Azpilikueta
Juan Aguirre Sorondo
Felix Ibargutxi
Xipri Arbelbide



FOTOGRAFÍA

Iñaki Agirre
Xipri Arbelbide
J.M. Alemán (Caricaturas)
Archivo



OTROS CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

De la publicación **Euskal idazleak** (Escritores en lengua vasca), publicado por Euskal Editoreen Elkartea se han tomado las fotografías de Pako Aristi (Fot. Ander Guillenea); Jon Arretxe (Fot. Xabier Elgezabal); Joxe Austin Arrieta; Bernardo Atxaga (Fot. Joxan Goya); Itxaro Borda (Fot. Edurne Koch); Bitoriano Gandiaga (Fot. Anjel M^a "Milikua"); Harkaitz Cano (Fot. Altair); Aingeru Epalza (Fot. Elena Roncal); Juan Kruz Igerabide (Fot. Ander Gillenea); Juan M^a Irigoien (Fot. Juan Carlos Ruiz); Joxe M^a Iturralde (Fot. Karlis); Edorta Jimenez (Fot. Xousé Simal); Anjel Lertxundi (Fot. Ramón Serras); Karlos Linazasoro (Fot. Karlis); Juan Luis Zabala; Txillardegi; Joseba Sarrionandia; Inazio Mujika Iraola.

De la publicación **Euskal idazleak, gaur**, de Juan M^a Torrealdai, se han tomado las fotografías de Iratzeder; Joxan Artze, (Fot. Ramón y Anton Egiguren), y de Mikel Zarate.

De la publicación **Euskal kultura, gaur** de, de Juan M^a Torrealdai, la fotografía de su autor (Fot. Aitor Bayo)



MAQUETACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO

José León Huarte Ros
Begoña Goikoetxea Amonarraiz



Tratamiento de imágenes

Ana Jubín Ábalos
Pedro Tapias Anabitarte
Arantxa Merino León



EDITA

© OSTOA S.A.
Pza. del Caddie, 1. Lasarte-Oria



FOTOCOMPOSICIÓN

OSTOA S.A. Lasarte-Oria

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

GRAFO S.A. Basauri

ISBN: 84-88960-77-8
Dep. Legal: BI-717-02

EUSKAL HERRIA EMBLEMÁTICA

ETOR - OSTOA

LITERATURA VASCA



ETOR - OSTOA



INTRODUCCIÓN

EL HOMBRE, ANIMAL LITERARIO <i>por Enrique Ayerbe Echebarria</i>	
Introducción	8
Narratividad del yo	11
El hombre, animal literario	13
Dramaturgia del yo	15
El hombre narrador	20
El hombre lector	23
Los relatos íntimos	33
Las estructuras narrativas de la realidad y del pensamiento	37
Los grandes relatos culturales	38
Los relatos institucionales	39
Propiciación del relato	42
Tiempo y relato	43
Espacio y relato	48
Conclusión	51

LA LITERATURA EN EUSKERA

EL CANON VASCO <i>por Jon Kortazar</i>	
Primeros exámenes del corpus literario	62
El nacimiento de la Filología	63
Recopilaciones	63
Urquijo, Azkue y Euskaltzaindia	63
El inicio de la crítica literaria	64
La normalización de la lengua	64
Dos historias de la literatura vasca y otras posiciones	64
Cánones particulares	64

LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL

LITERATURA ORAL <i>por Jon Kortazar</i>	
Una discusión previa	66
Para una definición	66
Tradición	67
Retórica de la oralidad	68
Psicodinámica de la oralidad	68
Géneros orales	69

GÉNEROS TRADICIONALES VASCOS *por Jon Kortazar*

La balada vasca	70
Concepto y denominación	70
Recolección de textos	70
Investigación sobre la balada vasca	71
El lenguaje y la narratividad de la balada	73
La canción lírica	74
Kopla zaharra	74
La lírica del siglo XVIII	75
Otros géneros tradicionales	77
La narrativa tradicional	77
Los refranes	78
Las adivinanzas	78

LOS GÉNEROS NO TRADICIONALES *por Jon Kortazar*

La Pastoral	80
Definición. Orígenes, historia y temas	80
La representación de la pastoral	82
El estilo en la pastoral	84

Otras formas teatrales populares	85
Las mascaradas	85
Las farsas carnalescas	85
Los charivaris	86
El bersolarismo	86
Definición	86
Las formas del bersolarismo	87
La poética del bersolarismo	87
Historia del bersolarismo	88
Algunos problemas en torno al bersolarismo	88
Los bersolaris en la historia. Etxahun, Xepelar, Amuriza	89

LITERATURA SIGLOS XVI-XIX

RENACIMIENTO, BARROCO Y CLASICISMO *por Jon Kortazar*

El Renacimiento	94
Bernat Detxepare (1545)	94
Joannes de Leizarraga	97
El Barroco	97
Contexto general	97
Pedro de Axular (1556-1644)	97
Joannes Etxeberri	100
El Clasicismo	100
Arnaut Oihenart (1592-1667)	100

EL NEOCLASICISMO *por Jon Kortazar*

La obra del Padre Larramendi (1690-1766)	102
El teatro	103
Introducción	103
Pedro Ignacio de Barrutia (1682-1759)	103
Xabier María de Munibe	104
Juan Antonio Mogel (1745-1804)	104

EL ROMANTICISMO *por Jon Kortazar*

El Romanticismo en el País Vasco	106
Eusebio María Azkue (1813-1873)	108
Indalecio Bizkarrondo, Bilintx (1831-1876)	110
José María Iparragirre (1820-1881)	112
El Romanticismo en el País Vasco continental	112
El seminario de Larresoro	113
Los Juegos Florales	113
Jean Baptiste Elissanburu (1828-1891)	113
Emeterio Arrese Beitia (1841-1906)	113

LITERATURA SIGLO XX

HASTA LA ÉPOCA REPUBLICANA *por Jon Kortazar*

La novela costumbrista: Agirre	116
De la novela costumbrista a la novela de aventuras: Azkue, Etxeita	117
El inicio en el realismo: Jon Etxepare	120
El relato breve: Urruzuno y Mujika, Kirikiño	120
Las publicaciones periódicas	121
La lírica: Arrese, Otxobi, Jautarkol	121

LA ÉPOCA REPUBLICANA *por Jon Kortazar*

La lírica postsimbolista	122
La figura de Aitzol	122
Los debates literarios	123
Xabier de Lizardi	123
Lauaxeta	124
Orixe	125

LA POSTGUERRA *por Jon Kortazar*

La novela: Antonio Irazusta, J. Eizagirre	128
La lírica: Telesforo Monzón, Salvatore Mitxelena	129
Las revistas periódicas:	
Euzko Gogoa, El grupo Egan	129
La novela: Jon Etxaide	132
La lírica: Nemesio Etxaniz	132
El ensayo: Koldo Mitxelena	133

LA PROSA MODERNA *por Jon Kortazar*

La novela existencialista: Txillardegui, Mirande	134
El "nouveau roman": Saizarbitoria	135
De la alegoría al símbolo: Zarate, Lertxundi	136
Realismo: Arrieta, Irigoien	137
La literatura fantástica:	
Izagirre, Atxaga, Sarrionandia, Iturralde	138

LA POESÍA CONTEMPORÁNEA *por Jon Kortazar*

Introducción	140
Mirande y Aresti	140
Iratxeder, Lekuona y Gandiaga	142
Del simbolismo al compromiso: Lasa, Lete, Artze	143
La vanguardia poética: Atxaga	145
La poesía de los años 80	145

LOS AÑOS 80 *por Jon Kortazar*

Poesía en los años 80	146
Dibujando un mapa	147
El grupo Pott: Atxaga, Sarrionandia	147
Un segundo grupo de poetas:	
Iturbide, Madariaga, Kerexeta	149
Un tercer grupo de poetas:	
Maiatz, Borda, Casenave, Arkotxa	151
Un cuarto grupo de poetas: Ustela, Izagirre, Aranbarri,	
Otamendi, Ezkiaga, Irastortza, Garzia, Penurena,	
Berrizbeitia, Anselmi	151
La narrativa en los 80	153
Los componentes del grupo Pott	153
La obra de Joan Mari Irigoein	154
Las últimas tendencias	154

Bibliografía	155
--------------------	-----

LOS AÑOS 90 *por Jon Kortazar*

Introducción	156
Poesía de los 90	158
El pulso de la Poesía	158
Estéticas	159
Autores y obras: Pako Aristi, Aueña Arkotxa,	
Ricardo Arregi Díaz de Heredia, Garikoitz Berasaluze,	
Harkaitz Cano, Mirari García de Cortázar,	
Karlos Linazasoro, Gerardo Markuleta, Miren Agur	
Meabe, Juanjo Olasagarre, José Luis Padrón	159
La narrativa en los 90	162
En el terreno de la narrativa	162
Escritores con trayectoria: Pako Aristi, Aingeru Epaltza,	
Joxe Mari Iturralde, Edorta Jiménez,	
Xabier Mendiguren	164
Nuevos escritores	166
Nueva década, nuevos nombres: Jon Arretxe,	
Yolanda Arrieta, Andoni Egaña, Harkaitz Cano,	
Javi Cillero, Arantza Iturbe, Karlos Linazasoro, Xabier	
Montoiá, Jaber Muguruza, Luis Mari Muxika,	
Lourdes Oñaederra, Arantza Urretabizkaia,	
Koldo Izagirre, Felipe Juaristi, Anjel Lertxundi	166

LA NUEVA DÉCADA *por Jon Kortazar*

Datos sobre el ecosistema de la literatura	172
Narrativa	173
Poesía	173
Historias generales de la literatura vasca	176

50 ESCRITORES *por Felix Ibargutxi*

LITERATURA EN CASTELLANO Y FRANCÉS

50 AUTORES RELEVANTES *por José Fernández de la Sota*

A modo de prólogo	192
Escritores vizcaínos	193
El banderizo Lope García de Salazar	193
El encartado Antonio de Trueba	193
Los costumbristas bilbainos	193
El socialista Tomás Meabe	194
Unamuno, el gran agitador	194
Ramón de Bastera y la revista Hermes	195
Juan Larrea, padre desconocido del surrealismo	195
Blas de Otero, poeta fieramente humano	195
Una poeta y tres narradores	195
Últimas promociones literarias	196
Escritores alaveses	197
El Canciller de Ayala	197
Francisco de Vitoria	197
Algunos escritores de periódicos	197
El noventayochista Ramiro de Maeztu	197
Una poeta del 27	198
Aldecoa y el arte de contar	198
Escritores de hoy	199
Escritores guipuzcoanos	199
El ilustrado Xavier de Munibe	199
Baroja en el país del Bidasoa	199
Grandmontagne, Mourlane, Salaverría	200
Gabriel Celaya, poesía y vida	201
La aventura de Luis Martín-Santos	201
Otros autores en los años 60 y	
el libro capital de un escultor	202
Gipuzkoa, hoy	202

UNA PLÉYADE DE ESCRITORES *por Juan Aguirre Sorondo*

Otros autores, nuevos autores	204
Letras para después de una guerra	204
La renovación literaria	205
Un vasco de Estados Unidos	206
Otros ámbitos poéticos	207
...y seis más	208
Dramaturgos y comediógrafos	209
Literatura en femenino	209
La quinta de Cloc	211
Los últimos	212
Gente de letras	212

LITERATURA EN NAVARRA

por Luis M^a Azpilikueta y José M^a Domench

Introducción	214
Los albores de la literatura en Navarra	214
Aparición de la imprenta. El Renacimiento	215
Escritores barrocos	215
El Romanticismo y la «Asociación Euskara»	215
El pasado reciente	216
Las últimas generaciones	217
Los géneros literarios	217
Poesía	217
Novela	218
Teatro	219
Literatura periodística	219
Literatura de viajes y lugares	220
Publicaciones literarias	220
Premios y editoriales	221

ESCRITORES DE IPARRALDE *por Xipri Arbelbide*

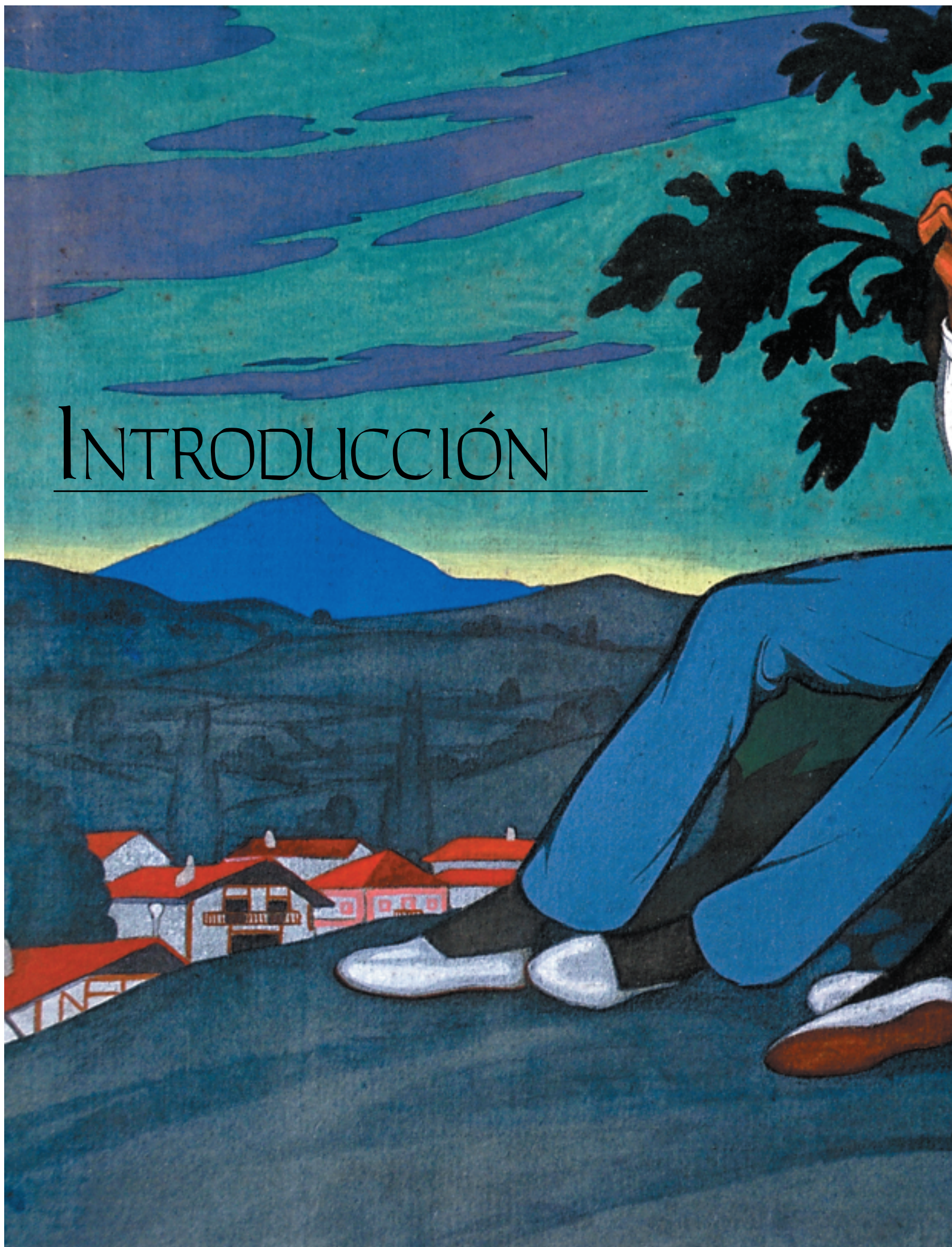
LITERATURA INFANTIL, TRADUCCIONES, PREMIOS

LITERATURA INFANTIL

TRADUCCIONES EN LA DOBLE DIRECCIÓN

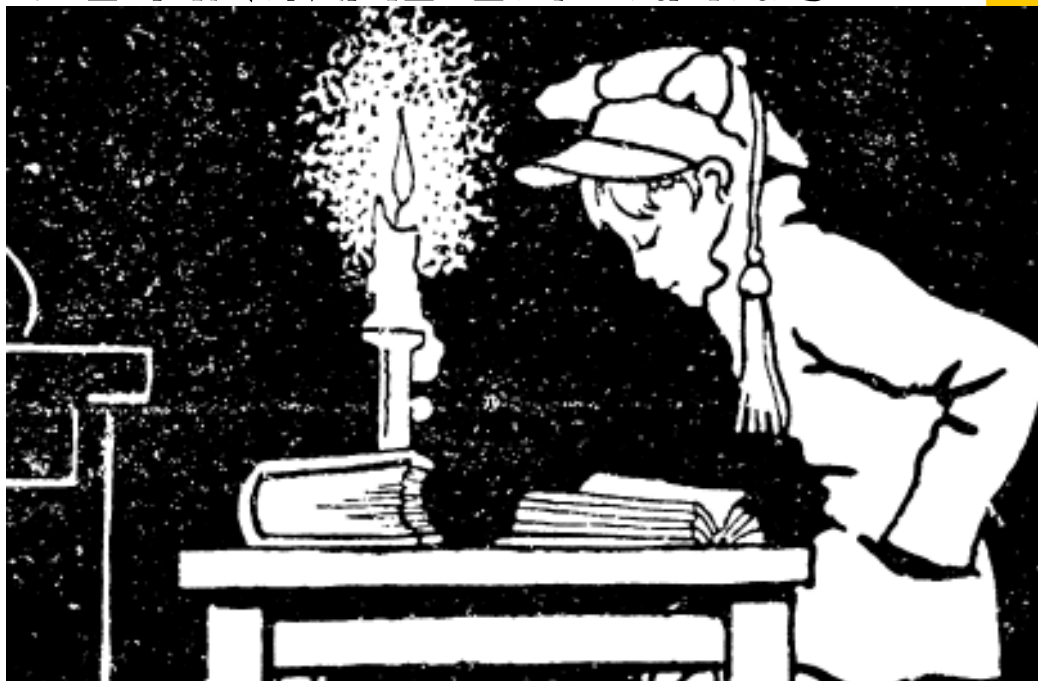
Traducciones literarias en euskara	234
La euskal literatura traducida	235
Concursos literarios para obras en euskara	236

INTRODUCCIÓN





EL ANIMAL LITERARIO



Narratividad y dramaturgia del yo

Arriba: Grabado de Aranoa en "Urrundik" de T. Monzón. México 1945.

APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA A LA LECTURA Y A LA ESCRITURA

Esta introducción pretende ocuparse, aunque sea brevemente, del fenómeno literario en sí; de la literatura como fenómeno humano. Ensayo una aproximación a la antropología de la literatura por el camino de una fenomenología del hecho literario mental: de las narraciones del yo.

■ INTRODUCCIÓN

● EL FENÓMENO DE LA LITERATURA

Este libro no quiere quedarse en la sola exposición de los elementos que hagan de él una guía para conocer lo que podíamos llamar el "corpus" de la literatura, el conjunto de la producción literaria a través del tiempo, el bloque de la literatura publicada por cualquier medio. Porque ese "cuerpo" es sólo una parte del fenómeno literario.

Esta introducción pretende ocuparse, aunque sea brevemente, del fenómeno literario en sí; de la literatura como fenómeno humano. Ensayo una aproximación a la antropología de la literatura por el camino de una fenomenología del hecho literario mental: de las narraciones del yo.

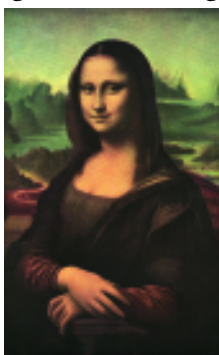
El fenómeno literario es bipolar, como fenómeno de comunicación que es, y sus dos polos son el del escritor y el del lector. Esta introducción se ocupa de ambos. Pero este libro no se olvida del polo del lector, que suele quedar muchas veces relegado. La pretensión de este ensayo es esbozar un mapa de cuestiones implicadas, deteniéndose en algunos puntos que consideramos de mayor interés.

● EL HOMBRE, ANIMAL LITERARIO

En el fenómeno literario hay un momento que es común a ambos polos; es aquel en que autor y lector coinciden ambos en la consideración del hombre como animal literario, cuando ambos son toda-

NARRACIÓN Y EXPRESIÓN

Sonrisa enigmática, relato enigmático.



En la cara se dramatiza la narración interior. Si es indescifrable la significación de la sonrisa en el retrato, no podemos saber el sentido del relato mental. Monna Lisa. Leonardo da Vinci.

ARTES PLÁSTICAS Y NARRACIÓN

La pintura, entre las artes plásticas, encierra en sus imágenes un ingente número de relatos. "El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas". Teniers el Joven



vía la raíz y tronco que hacen posibles la palabra literaria y la escucha literaria; coinciden en el carácter narrativo de la conciencia que es común al escritor y al lector.

Nos ocuparemos por tanto de la estructura literaria del universo mental del hombre, del momento germinal de lo literario, de su proceso de creación, de la fase interior de la palabra antes de ser dicha, y antes de ser escrita; del relato mental cuando ese relato es todavía una auto-narración del yo.

Empezaremos por considerar al hombre como animal literario, suponiendo por tanto que el hombre puede ser entendido, también, en el marco del paradigma de la literatura.

NARRATIVIDAD

Partiremos del carácter narrativo de la conciencia y de todo el fenómeno del pensar.

En su inexcusable e imparable narratividad hay relatos que al hombre le sobrevienen y relatos que intencionadamente crea su fantasía. Hay por tanto en el interior del hombre una narratividad que le acontece en un flujo inevitable de pensamiento, pero hay también narraciones que desarrollan relatos creados intencionadamente con finalidad comunicativa o como pura actividad de ludismo íntimo.

LITERARIEDAD

La tarea más vulgar y reiterada está acompañada, ella misma, de un discurso interior sobre la acción y sobre su contextualización.

Consideraremos que esta narratividad tiene cualidades literarias; es decir, que tiene aquellas condiciones de literariedad que hacen que un texto sea considerado literario.

Ese discurso es fundamentalmente literario; tiene rasgos literarios a veces inconscientes, otras intencionados, porque en su misma narración interior no puede librarse de un impulso poético y dramático, y no puede ignorar que construye su relato ante el horizonte referencial de los demás, ya sea para ocultarlo o para publicarlo aunque sea oralmente. La narración interior es referenciada; es una narración interesada frente a sí y frente a los demás y, por tanto, cuidada en el fondo y en la forma; con todos los factores que la constituyen como sistema en correlación, incluida la función estética. Todo está cuidado, desde la historia y la trama hasta la retórica y el lenguaje. Todo mixtificado, todo poetizado.

Y ponemos de relieve que es en la narratividad del yo, en las narraciones interiores, que son actividad universal y diaria, donde nace la literatura que puede acabar siendo letra impresa.

El hombre diseña su mundo, un mundo propio, como un constructo simbólico: inventa palabras para tratar con las cosas, imagina fantasmas para representarse las palabras, y narra relatos para hacer activos y efectivos los fantasmas. El mundo del hombre es, desde esta perspectiva, una invención literaria siempre en ineludible proceso creativo.

Ese hombre no solo tiene que vender su historia a los demás, tiene también que creérsela él mismo; y eso ya lo sabe él en el dobladillo de su consciencia; sabe que se va a “engañar” a sí mismo, pero se deja; hace la vista gorda al “autoengaño” de sus literaturizadas historias porque si no, dicen, no podría respirar en la atmósfera de la objetividad moriría.

Lo decisivo en el universo humano no es lo mirado sino la mirada. Y esa mirada del sujeto “transforma” el objeto e inventa la realidad.

El hombre es un animal literato y literario porque es construido literariamente por el literato que es él mismo.

INTIMIDAD Y COMUNICACIÓN

Hay una multitud de esos relatos interiores, referidos a realidades y ficciones, que no llegan a verbalizarse y, algunos de esos, son guardados en la memoria, y otros son olvidados de modo más o menos inconsciente; pero en cualquier caso, todos ellos entrarán a formar parte de manera más o menos importante del substrato identitario del yo.

Los relatos que genera esta literariedad constitutiva del hombre pueden, pues, permanecer en su ámbito mental

MEMORIA Y NARRACIÓN



En la memoria guardamos experiencias e imágenes a las que podemos recurrir para nuestros relatos interiores. “Los amantes”. Magritte.



Los relatos del “super yo” pueden permanecer inaccesibles en algún rincón de la memoria. “En la escuela”. Nicolás Esparza Pérez.

LA CONVERSACIÓN INTERIOR



Pinocho dialoga con Pepito Grillo, su consciencia, todavía exterior. Disney.

NARRACIÓN Y GESTO



La espontánea dramatización del relato interior. Poses, gestos, expresiones faciales, pueden ser inequívocos indicios del relato interior. “El Cho”. Guiard Adolfo.

NARRACIÓN LITERARIA

La narración interior puede literaturizar el mundo cotidiano. Magritte.



constituyendo el entramado de su subjetividad y la actividad de su pensamiento.

El hombre puede editar los relatos interiores, esas literaturas de su mente, y pueden hacerse públicos oralmente o por escrito.

Pero la mayoría de la producción literaria del hombre queda inédita o es editada y hecha pública de modo oral en el diario conversar, que tiene la fugaz duración del sonido de la voz. De estos relatos orales algunos permanecen en la memoria de los interlocutores conformando la imagen y la identidad social de los hablantes, y otros se pierden.

Y hay algunas personas que son escritores y publicistas, que escriben sus relatos. Y la humanidad guarda memoria, en diferentes soportes, de un ingente acervo de relatos y de múltiples narraciones de esos relatos: es la literatura escrita.

● LA LITERATURA COMO FENÓMENO DEL YO

Aquí consideraremos, que toda literatura es literatura del yo porque el hombre sólo sabe, o sólo puede, hablar de sí mismo. Todo relato, historia o ficción, realidad o fantasía, es un relato del yo. Así puede ser leído el agustiniano

“¿y mi corazón adónde podría huir de mi corazón? ¿Adónde huir de mí mismo? ¿Adónde puedo ir que yo mismo no me siga?”. Confesiones IV, 7, 12.

Y es que es el sujeto, él mismo, para sí, el enigma radical. Y a responder a ese enigma radical se orienta toda su actividad en la multiplicidad de sus quehaceres e indagaciones siempre autonarrados: *“yo mismo era un grande enigma para mí”*. Confesiones IV, 4, 9.

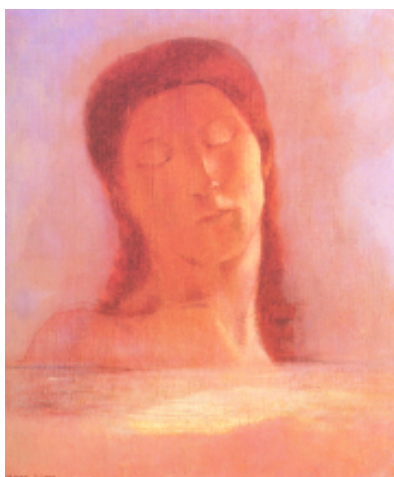
● EL YO NECESARIAMENTE LITERARIO

Pretendemos, aquí, resaltar la dimensión de literatos que todos tenemos y que llena nuestro mundo interior de relatos y narraciones. Y esta misma constitutiva cualidad literaria es la que nos permite ser interlocutores en el conversar cotidiano, que también es literario; y nos permite ser lectores de los escritos de otros, receptores de sus discursos y de sus comunicaciones escritas, que son también literarias todas ellas. Porque todo diálogo es un acto de creación discursiva y toda lectura es un acto de creación literaria, de narratividad, como lo entiende la teoría de la estética de la recepción.

Si el hombre no fuese un ser literario, literato de sí mismo, no podría celebrar una fiesta, hacer arte ni comprenderlo; no podría reír un chiste, ni hacer una declaración de amor, no podría leer un poema, ni siquiera un cuento; no podría conversar.

LA INTERIORIDAD AUTONARRATIVA

IMÁGENES



"Los ojos cerrados". Odilon Redon

San Agustín en Las Confesiones, invita a entrar en el interior de uno mismo donde está "todo".

El sujeto en su complejidad psicológica del yo que recuerda, del yo que se entiende a sí mismo y del yo que se quiere, es decir, del sujeto que tiene memoria, inteligencia y voluntad, es, según San Agustín, reflejo e imagen de la Trinidad de la teología cristiana.

Desde el punto de vista de la narratividad del sujeto, esta concepción tiene interés y algunas representaciones de la Trinidad ilustran la complejidad de las diversas voces del relato interior.

La imagen del hombre como "la caña pensante" de Pascal.

"Flor de ciénaga". Odilon Redon.



● HABLANTE Y ESCUCHA; AUTOR Y LECTOR

El fenómeno literario, el hecho de la literatura, tiene, pues, por un lado al autor de un texto, al productor de un relato, al recitador de una narración; y por otro lado están el receptor de ese objeto literario, el oyente, el lector, o, en el caso de una representación escénica, el espectador.

Recordamos por tanto que todo hombre es literato, autor de sus narraciones interiores y de su cotidiana conversación, y reivindicamos que todo lector, como receptor que es de los relatos de los otros, realiza en la escucha y en la lectura un acto de verdadera creación literaria.

Y con esta toma de conciencia se pretende potenciar el gozo del evento literario del pensar que irrumpe en nuestra mente, y poder contemplar el mundo y la vida narrándonosla con sentido poético. Esto por un lado, y, por otro, pretende habilitarnos para escuchar los discursos, confidencias y conversaciones de los otros y, de modo extensivo, capacitarnos para realizar con la máxima creatividad el fenómeno literario de la lectura.

● LA LECTURA, ACTO CREATIVO

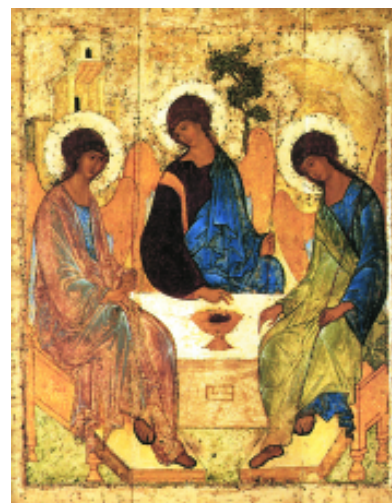
Subrayamos que el acto de la lectura es un acto literario, un acto creativo y artístico; que él, el lector, no es un pasivo receptáculo. La metáfora que correspondería a un hombre que está contemplando o leyendo, no es la de un sediento que abre un grifo y gira su cabeza hacia arriba para beber el agua que mana; esa no es su imagen. La imagen que le correspondería sería esta otra: el lector es la bomba que impulsa el agua del estanque a los surtidores de una fuente que él mismo ha diseñado y que lanzan chorros a capricho, y que él, el lector, se pone bajo esa su creación acuática y se moja con el agua que cae, y bebe el agua que corre por su cara mientras se complace en el contraluz de la cortina brumosa que brilla blanquecina e irisa el sol con el colorín septenario de la gama cromática Y punto. Gracias por permitirme decirlo así. La lectura es un acto estético total, creativo y emotivo.

● LA CONTEMPLACIÓN LITERARIA

Hay en los humanos diferentes sensibilidades y se encuentra cada uno en muy diversas circunstancias, pero todos tenemos la capacidad de contemplación de todo tipo de espectáculos. También el espectador es un creador literario en la medida en que es receptor y como tal genera un discurso que necesita muy poco más para ser literario.

Al hombre contemplador ante un atardecer lleno de color, cuando el sol se pone y está oscureciendo, no sólo se le ocurre pensar que es la hora de encender las farolas sino que además quizá recuerda, por

EL DIÁLOGO INTERIOR IMÁGENES



El famoso icono de la Trinidad nos ofrece la imagen del Dios Uno representado en el trío de figuras reunidas en torno a una mesa y relacionados plásticamente. Los tres son "uno" que platica en su interior.

"La Trinidad". Andrei Rublev.



En el Génesis bíblico se relata la visita de tres personajes a Abraham en Mambré. Tres personas que actúan como uno. Una acción compleja con un actor único.

Rodin entra en diálogo con "su" pensador. La imagen encierra una singular complejidad narrativa. El sujeto artista asume toda la representación subjetiva del Pensador y conversa con él.

Rodin con El Pensador.



ejemplo el bolero que nos sugiere estar en ese momento “bajo el palio sonrosado de la luz crepuscular;” y hace suyo ese texto. Y a ese hombre no le preocupa correr el riesgo de la cursilería porque es un texto con el que sintoniza, que le resulta sugerente y le activa narraciones interiores y no tiene el compromiso de conseguir el reconocimiento y la aprobación de la crítica la literaria normativa vigente en aquel momento y que pretende imponer un canon.

● LA VIDA IMITA A LA LITERATURA

Las narraciones del yo se construyen según modelos de la tradición cultural, difusa en la memoria colectiva, o precisa en los textos literarios orales o escritos.

Se dice que la naturaleza imita al arte porque vemos las cosas, los paisajes, los cuerpos humanos y las obras humanas por los ojos de los pintores y escultores, y de todos los artistas plásticos de la historia.

Del mismo modo podemos decir que la vida imita a la literatura porque relatamos la vida según historias aprendidas y nuestra expresión corporal mimetiza gestos estereotipados por tanta reiteración a través de los tiempos.

● A MODO DE PRÓLOGO

Queremos decir que este ensayo urgente, ya en su primera intención, nació como un prólogo a este libro, y solamente pretende poner de relieve que todos realizamos cotidianamente una inadvertida actividad literaria en el ineludible pensar, en el gusto de conversar, en el ocioso fantasear, en el nostálgico recordar, en el ilusionado proyectar, en el curioso leer y en el placentero escuchar y contemplar.

Trataremos de perfilar un mapa para llegar al hontanar de toda literatura, al quicio del yo, allá donde se fragua la realidad del mundo mental del hombre, el universo de la cultura, único universo en el que el hombre sabe y puede vivir. Porque la cultura es la mediación por la que el hombre se adapta a la realidad mostrada de la naturaleza dotándola de sentidos.

Queríamos aproximarnos a la butaca del lector, y la mesa del escritor, al lugar en que ambas, butaca y mesa, están en la misma estancia, allá donde ambos, escritor y lector, son la misma instancia. El resto del libro tratará de la producción editorial, de historias y temas contenidos en los libros y de los relatos metaliterarios que hacen los mismos autores y los críticos.

Y no se busca aquí hacer una llamada a la lectura o a la escritura tratando de convertirnos a todos en ávidos lectores y apasionados escritores con la promesa de que el leer nos hace más cultos, y proclamando que escribir es el ápice de lo humano, o consideraciones similares.

Trataremos de descubrir que la narratividad es consustancial no sólo a la literatura, al teatro o al cine, sino a todo el arte y también a todo hablar y conversar: al pensar del sujeto y al yo que se autodice; a lo racional y a lo irracional, a lo real y a lo surreal, a lo concreto y a lo genérico, a la figuración y a la abstracción.

Aquí se busca la toma de conciencia de nuestra dimensión de literatos, de la innata creatividad de los humanos, de nuestra naturaleza artística; para descubrir en el vivir cotidiano su dimensión poética, y ser conscientes de nuestra inalienable voz de narradores de nuestra propia existencia; para descubrir la literariedad del pensar y del decir del hombre y de su vivir consciente; cosa que hacemos creativa y divertidamente mientras nos lo narramos.

Pero todo lo dicho y lo que se dirá es más una invitación que una aportación de soluciones. Es un “¡Pasen, Señores, pasen!”, pasen a su propio interior y vean; enciendan su atención y vean, y escuchen de su propia voz relatos en los que se reconocerán. Pasen y vean en su imaginación las secuencias de unas historias que ya conocen y que están protagonizadas por un personaje en el que también se reconocerán.

● PARA UN TALLER DE LITERATURA

Abrigamos la íntima convicción de que este trabajo, siendo una aproximación a la antropología de la literatura, puede aportar elementos de interés teórico, y práctico, para los talleres de lectura y escritura.

■ NARRATIVIDAD DEL YO

● LA INVENCIÓN DEL SUJETO

A quien se le pregunte quién es, “¿Quién eres tú?” responderá narrativamente contando su relato, la memoria de su hacer voluntario y del acontecer que le haya sobrevenido; es decir, narrará todos aquellos sucesos en los que ha estado implicado como actor, como afectado, o como testigo.

El yo, en la perspectiva en la que ahora lo contemplamos, es un fenómeno narrativo: se manifiesta narrativamente y se identifica en el relato de su vida. La secuencia de acontecimientos que el sujeto guarda en la memoria como vividos por él, ya sea como sufridor o como espectador, forman una unidad de acontecer que la conciencia considera propia y que le identifica. El relato de su vida es el contenido del sujeto que se autoidentifica y se proclama “yo”, como protagonista de ese relato.

La narración de la memoria del yo es la forma de manifestarse de la conciencia; es un autodecirse tanto el acontecer que adviene como el acontecer que uno

NARRACIONES ÉTICAS

La voz del “super yo” y el examen de conciencia.



“La descarriada”. Díaz de Olano.

Son relatos de la culpabilidad personal, de la culpabilización ajena, del arrepentimiento, de la excusa, de la lamentación, del perdón, de la condena, de los buenos propósitos, de la confesión, de los matices, del error, de la bondad, de la maldad, de la impotencia, del empezar de nuevo o relatos de superación.



“Consejos de madre”. Díaz de Olano.

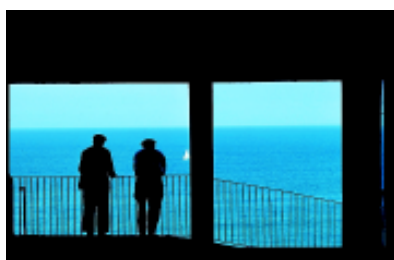


“El te de las cinco”. Díaz de Olano.

“Murmuración y castigo”. Díaz de Olano.

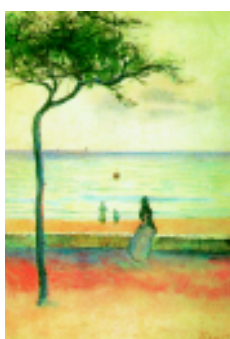


SUGESTIÓN NARRATIVA DEL MAR. RELATOS DE LA MEMORIA



La fascinación de un instante

Entre estas dos fotografías ha transcurrido un instante, el marcado por el movimiento del velero. Pero en ese breve tiempo cabe una eternidad de pensamiento y el repaso narrado de una larga vida...



El mar de los recuerdos

La mirada al mar es también una mirada retrospectiva. Recuperamos la memoria ante el mar de los recuerdos.
Darío de Regoyos.



El mar de la conciencia

Quien mira al mar puede acabar viéndose a sí mismo. El horizonte infinito en vez de dispersarnos nos concentra y nos interioriza, como si los espacios inmensos y profundos del mar y los de nuestra conciencia fuesen los mismos.



mismo crea; es autodecirse la acción que se hizo y se sufrió, la que se hace, la que acontece y la que se proyecta y prepara; y también la que se previene como hipótesis probable.

Y esta narración que se constituye en autobiografía del sujeto. Por eso vamos a ocuparnos del aspecto narrativo de la conciencia; y del carácter de invención literaria que tiene el yo fenoménico; y de los relatos autodichos de este yo que se enmarcan en los ámbitos progresivamente más amplios, delimitados por horizontes cada vez más lejanos, y cada vez más comprensivos.

El horizonte más inmediato e ineludible es el de la propia referencia del sujeto. Otros horizontes son el de los relatos de los orígenes de la familia y el horizonte de los relatos fundantes del grupo social.

Y los más amplios horizontes son los de los relatos de los mitos cosmogónicos y los genesíacos y escatológicos de la Biblia, aquellos que se sitúan en los oscuros orígenes y finales del mundo, en los extremos temporales. Relatos por tanto del mito, la religión y la ciencia además de los relatos de la fantasía.

● LA INVENCIÓN DE LA HISTORIA

NARRATIVIDAD DEL INSTANTE

Empezaremos por la narración del instante que en el yo se instituye como conciencia del acontecer. Porque el instante nos sitúa ya como narradores del pasado en el dominio de la memoria, en el ámbito de lo que es sólo accesible desde el recuerdo. Esta referencia al instante evidenciará el carácter narrativo de la conciencia, que siempre es una narración en la memoria, porque hasta la autonarración de un momento incluye la previsión de futuro pues es narración de lo que nos está aconteciendo, lo que nos está acabando de acontecer, pero esa narración se construye teniendo en cuenta a la vez el recuerdo de una previsión de futuro.

Quevedo en sus reflexiones poéticas sobre la muerte centra la visión del momento presente entre el pasado y el futuro y acota el instante muy al gusto conceptista. En el soneto “*Ah de la vida!*”... *¿Nadie me responde?*, en el primer terceto, dice:

*Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.*

Y en el soneto *¿Fue sueño ayer; mañana será tierra!*, también en el primer terceto, dice:

*Ya no es ayer; mañana no ha llegado;
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.*

Obviamos el punto de vista estrictamente psicológico que sobre la percep-

ción de la conciencia del instante pueda existir y nos situamos en una fenomenología de la narratividad.

Decimos que también el instante se vive en la memoria, que se tiene conciencia de él de modo narrativo: es la narración del instantáneo acontecer. Se narra la secuencia del acontecer instantáneo en la memoria y en la expectación. El del instante es un eslabón narrativo entre los recuerdos y los proyectos, y toma su significación de esa doble referencia.

La conciencia de un accidente que nos está ocurriendo, por ejemplo, es un autorrelato tan instantáneo y actual como el acontecer mismo y se construye con el recuerdo de situaciones anteriores y con la previsión de consecuencias que también por experiencia podemos anticipar.

La conciencia del instante es narrativa. Nos narramos a nosotros mismos, lo que nos está aconteciendo, como memoria de lo que está acabando de ocurrir.

LA INVENCIÓN DEL ACONTECIMIENTO

Y como ese relato del instante presente exige coherencia y continuidad y contigüidad con el relato de la memoria y con el relato del proyecto y su esperanza de cumplimiento, hay que articularlo con adecuación a la totalidad del gran relato que para cada uno de nosotros constituye el contenido de la conciencia que nos permite identificarnos con el protagonista de esa historia y hablar como el narrador diciendo: yo.

Pero además la conciencia del instante que se está viviendo, esa conciencia misma es un relato del proceso que se está viviendo, y es además un relato que se está formateando para ser archivado en la memoria con la previsión de poder ser recordado y contado; publicado oralmente o de modo escrito. Por tanto, ya en la narración del instante se está pergeñando un relato interesado, que es un capítulo de nuestra autobiografía. En la autonarración del acontecer instantáneo se está inventando el acontecimiento, como un eslabón de nuestra historia.

LA INVENCIÓN DE LA MEMORIA

Todo humano en su simple vivir consciente va levantando acta del acontecer que le adviene y del hacer de su actividad, que son el vivir. Y así en el cuaderno de bitácora de su navegación diaria el *hombre-capitán* de la nave de su vida relata para sí mismo, y quizá también para dar cuenta a otros, las incidencias de lo vivido, y subraya algunas cosas que desearía recordar y escribe con trazo leve las que proyecta olvidar, si puede al menos. Y el *hombre-contable* contabiliza el haber y el debe diarios de la suerte que le ha correspondido. Y la cámara de videovigilancia de nuestra memoria de *hombre-reportero*, que lo graba todo y que objetiva

nuestro ir y venir cotidiano, objetiva también la secuencia de las imágenes de la película-reportaje del día, película en la que somos protagonistas.

Pero cuando este *hombre-notario* levanta el acta del día, su testimonio es parcial y selectivo y amaña el relato; y al escribir en el cuaderno de bitácora naufraga la objetividad del *hombre-capitán* y falsea los datos que fijan la posición de su trayectoria sobre el mapa; el *hombre-contable* amaña los datos de su cuenta de resultados; y al hacer el montaje de las secuencias de la película-reportaje el *hombre-reportero* trastrueca el orden de las escenas afectando a su significación. En cada momento inventamos el instante y al final del día reinventamos toda nuestra historia cotidiana.

Y en nuestro testimonio como testigos presenciales todos somos inventores literarios de los relatos que constituyen la conciencia del acontecer diario y de su memoria, de su significación y del sentido que adquieren para nuestra vida.

El *cuaderno de bitácora* se convierte en literatura de viajes que gusta recordar, el *libro de contabilidad* en relato económico calenturiento porque el papel lo soporta todo, y la *película-reportaje* viene a ser un publirreportaje para vender nuestra imagen.

Es un momento de la compleja invención del yo; invención narrativa que finalmente es literaria creada por el yo literato. Es la invención de su historia.

■ EL HOMBRE ANIMAL LITERARIO

● EL HOMBRE: ANIMAL SIMBÓLICO, ANIMAL LITERARIO

Ernest Cassirer resume su aportación a la filosofía de la cultura formulando que el hombre más que *animal racional* debería ser denominado *animal simbólico*. Esta especificación del hombre como *simbólico* avala la añadida especificación que es precisamente la que pretende centrar este pequeño ensayo. Nosotros pretendemos una aproximación fenomenológica al hombre animal simbólico pero con una ulterior calificación: *animal simbólico literario*.

LA INTERPOSICIÓN DE LA CULTURA

El sistema simbólico mediatiza el conocimiento del hombre y se interpone entre el hombre y las cosas impidiendo la objetividad; ese sistema simbólico que es la cultura impide al hombre reflexionar, pensar sobre sí mismo si no es a través de ese filtro que se nos presenta como una acumulación de saberes científicos, de creencias y de historia, todo ellos construido con metáforas e imágenes.

Y contemplado el pensar humano bajo la perspectiva que proponemos, la de la

narratividad, este pensar, las narraciones que articulan ese pensamiento, no pueden dejar de ser literarias, aunque sea en un sentido extensivo del término. Pero en la medida en que el pensar depende del lenguaje esta literaturización del pensar humano se hace más evidente.

LAS PALABRAS Y SUS RELATOS: LA CONSTRUCCIÓN DE LAS COSAS

Cassirer cita al filósofo esclavo Epícteto:

«Lo que turba y alarma al hombre no son las cosas sino sus opiniones y figuraciones sobre las cosas».

No son las cosas las que nos espantan sino los fantasmas de las cosas.

Efectivamente no son las cosas y las correspondientes palabras que las nombran las que nos conmueven sino las narraciones que constituyen el contenido semántico de las palabras: es la carga relatora que conllevan, es la memoria acumulada que liberan cuando se pronuncian o se piensan.

Y esto es así porque las palabras contienen narraciones que perfilan y matizan su significación, o mejor, sus significaciones: relatos o retazos de relatos y resonancias y sugerencias poéticas de relatos olvidados. Narraciones de historias que dejaron de ser objetivas cuando tuvimos conciencia de su acontecer y que tras caer a la memoria, al ser luego recordadas se reconstruyen articulándose en relatos, y estos relatos se ideologizan adecuándose a nuestro sistema de legitimación personal, se estilizan y se poetizan hermoseando la narración, haciéndola artística y literaria: "fantasmal".

No hay en los relatos de la memoria palabra inocua, inocente, impersonal. El lenguaje tiene reconocimiento social, es tradición, es "traído" de unos a otros. Pero su resonancia en nuestro interior es personal y llega a formar parte de una narración que en sus ires y venires por los vericuetos de la memoria siempre cargados de recuerdos, de proyectos, de temores y deseos, acaba siendo un relato de ficción. Las palabras desde una perspectiva fenomenológica son constructos narrativos, y el pensar con palabras es una invención literaria, y el hablar con ellas es una expresión literaria.

LA MEMORIA Y SUS RELATOS: LA CONSTRUCCIÓN DEL YO

Hemos dicho que si nos preguntaran por nosotros daríamos razón de nosotros mismos narrando el acontecer de nuestra vida, exponiendo nuestro currículum de vivientes.

El carácter narrativo de la conciencia, en su observación fenomenológica, evidencia el carácter literario del yo que se instituye a sí mismo en la narración de su propia memoria; de un yo que toma conciencia de sí en la narración del instante

RELATOS ANTICIPADOS ANTE EL HORIZONTE MARINO



El mar de esperanzas

*Nuestra mirada también es prospectiva.
Ante el mar fluyen los proyectos...
Y parece que del mar podrían llegar los
imposibles anhelados; podría aparecer
en el horizonte el barco que traiga lo
esperado en secreto.*
"Pescadoras". I. Ugarte.

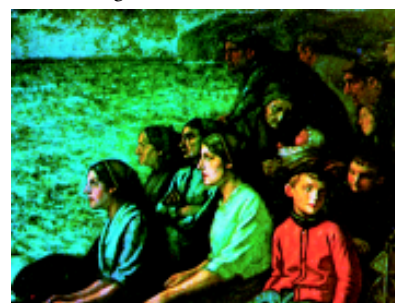


El mar fascinante

*En la vivencia de un instante ha podido
escapárenos desapercibido el tiempo.
El mar puede fascinar a quien lo mira.
El legendario Fray Virila, monje de Leyre
estuvo absorto con el canto de un pájaro;
tras la fascinación de "un instante"
se dio cuenta que habían transcurrido
trescientos años.*
"Pescadora". Arteta.

El mar de zozobras

*Ya se sabe que el mar es espacio de riesgos; y
que el mar suele cumplir sus amenazas.
De hecho, el mar es también cementerio
con relatos de desgracias.*
"La galerna". Alberto Arrue.



NARRACIONES DEL SUEÑO

SUEÑO DOMÉSTICO



"Muchacha dormida". Vermeer.

El sujeto ya despierto, en estado de vigilia, recuerda lo soñado y reconstruye el relato aceptándolo como suyo, apropiándose, firmándolo y recreándolo por la mañana al leerlo en la memoria. De algún modo el sujeto se reconoce en el sueño aunque no sea más que como enigma a descifrar.

SUEÑO VIAJERO



El viaje rompe con la rutina y nos aleja del escenario cotidiano. El sueño nos distancia del mundo real. (Anuncio de Renfe)

SUEÑO ARTÍSTICO

"Manezaundi". Enrique Zubiri.



que vive y que toma conciencia de su identidad en el autorrelato de su vida y que da cuenta de sí mismo a los demás relatando su propia historia con narraciones autobiográficas.

Pero todas esas sucesivas tomas de conciencia las hace el hombre con relatos que son reelaboración significativa y estética de la historia del acontecer que él recuerda y rememora. Cuando se trata del acontecer de su vida se realiza una reelaboración que sitúa ese relato del yo en el ámbito de la ficción, que es un ámbito en el que no se cuestiona la verdad o mentira sino que es un relato que dilucida el sentido de la opción identitaria del sujeto, de ese yo que en el relato es el autor y el narrador, la voz y el personaje protagonista y el narratario del relato; de ese relato que constituye el momento consciente.

En principio es un relato autobiográfico de sí y para sí, de autoidentificación, pero que ha sido construido también para la identificación social, y para poder ser relatado ante los demás.

Esto nos permite aproximarnos al sujeto y al fenómeno de su toma de conciencia como un fenómeno que puede ser considerado en el entramado del paradigma literario. El yo, el sujeto, construye su identidad de modo literario, se autoidentifica literariamente, proclama literariamente su identidad, y se adapta y acopla a la realidad construyendo literariamente su propio mundo: un mundo simbólico, de palabras y de imágenes con las que construye relatos, en los que se autonarra y en los que se da narrativamente a los demás.

A su vez, en la relación social que es igualmente narrativa, escucha los relatos en los que los otros se dan también narrativamente.

Aquí se contempla, pues, la instancia del narrador como voz del yo; como el fenómeno del sujeto, el modo en que nos damos a conocer y nos comunicamos.

LOS MODELOS LITERARIOS DEL YO

Somos el autor del relato, el protagonista de lo narrado, su narrador y su narratario. Nosotros inventamos nuestro propio relato, y nosotros nos lo narramos y narramos a los demás. El contenido de nuestra conciencia es el relato del yo, una invención de carácter literario.

Y cada uno de nosotros es el autor del relato, el que da sentido a la narración y en último término el responsable de la invención literaria que es el pensar y el decirlo; lo soportado, lo hecho y lo proyectado.

Pero hay más aún, pues después del literario pensar y decir, todo el ser y el hacer correspondiente es acción dramatizada, es representación, es literatura performatizada; es vivir gestualizado según

NARRACIONES DEL SUEÑO

SUEÑO SIMBÓLICO



*"En Aranzazu la virgen parece pastora de los pastores y vigila su sueño".
"Arantzazu 'n Andra Mari
artzaien artzai dirudi".
Grabado de Aranoa en "Urrundik".*

SUEÑOS REVELADORES



*"El Angel que se aparece a San José".
Georges de la Tour lam.*



"El sueño de Jacob". José de Rivera.

SUEÑO MÍTICO

*Mientras dormimos la vida continúa con su relato del acontecer. Ariadna fue abandonada en Naxos, por Teseo, mientras dormía.
"Ariadna dormida en Naxos".*



modelos de la tradición. De ello hablaremos más adelante.

Y la historia se “inventa” y adquiere perfiles de ficción. Y la narración se estiliza y se poetiza y se adecua a modelos que conocemos, y “copia” en un libérrimo uso de la intertextualidad que le permiten sus lecturas acumuladas sin la cortapisa del control social. Nadie puede acusarnos de plagio en el relato de nuestro yo pues estamos obligados por la imposición de la cultura a elegir modelos de la tradición, elección que es ya creativa, y a apropiarnoslos también creativamente.

● LA LITERARIEDAD DE LOS RELATOS

La pretensión de este breve ensayo, como ya hemos dicho, es la de poner de relieve la dimensión literaria del hombre: que todos hacemos literatura cuando tomamos conciencia de nosotros mismos e inventamos nuestro yo, cuando hilamos el relato de nuestra identidad tramado con recuerdos de nuestra vida, cuando damos a nuestro pasado un contexto que sea coherente con nuestro presente y con el proyecto que tenemos diseñado; y que sólo narrativamente nos podemos pensar a nosotros mismos.

La narratividad es en el hombre una necesidad constitutiva. La narratividad es inherente al hecho de sentir y percibir; corresponde al vivir inconsciente y a los actos de conciencia, a la facultad de la memoria y al recordar.

LA METAMORFOSIS LITERARIA

EL LENGUAJE LITERARIO. Y las narraciones mentales a las que venimos refiriéndonos son ineludiblemente literarias porque la neutra asertividad de la lengua es imposible ya que sólo tenemos lenguaje y éste no cuenta con palabras suficientes para nombrar matizadamente todas las realidades, y por eso recurrimos a las metáforas que sugestionan y a las palabras que acumulan cultura e impiden la objetividad porque están recubiertas por los “fantasmas” de la tradición.

Y el lenguaje de que disponemos es literario, y también lo es todo el diálogo interior de la conciencia. Y todas las narraciones de la mente están construidas por palabras sobresignificadas simbólicamente y además estilizan los relatos y los explicitan con metáforas y los poetizan de mil modos.

LA INVENCION DEL SENTIDO. Con los materiales del pasado, mirados desde el hoy, ficcionamos el futuro y hacemos un relato con sentido. Este proceso desde el punto de vista fenoménico tiene la forma de un relato que urdimos y nos lo autonombramos nosotros mismos.

LA MIXTIFICACIÓN DE LA HISTORIA. Y si analizamos nuestra visión del pasado y su narración no podemos menos que darnos cuenta de que es una narración “in-

teresaada”, moldeada adecuadamente al sentido que establece el eje de nuestra identidad siempre en proceso de reelaboración. En el proceso del recuerdo de la historia la necesidad del sentido provoca la metamorfosis literaria como resultado del conflicto entre la objetividad y la subjetividad; se ha mixtificado la historia con la fabulación.

LA FICCIÓN DE FUTURO. Pero este relato, que se hace conciencia en su narración, tiene un carácter literario innegable. Por muy fieles que fuésemos a la objetividad de nuestra historia y no nos traicionase la memoria con su selectividad, el relato estaría inficcionado por nuestra evaluación del presente y por nuestro proyecto de vida y por la expectativa y esperanza de lo por venir y por hacer.

El yo, la conciencia del sujeto, su identidad, no la establece sólo el pasado sino también el futuro; y el futuro es un relato anticipado, imaginado: es la narración de una ficción.

LA PUBLICACIÓN ORAL O ESCRITA. Pero este carácter literario no sólo afecta al relato interior sino que también impregna la narración pública del relato íntimo. Y es que el hecho de que el relato del yo sea pensado como comunicable, y muchas veces sea comunicado de hecho, lo confirma como literario.

El hombre se hace socialmente presente por la narración del yo y por la narración de su visión de las cosas; por la narración del testimonio de su presencia en el acontecimiento. Y esta presencia social de la narración, por la que el autorrelato se edita, se produce de modo cotidiano en forma oral en la conversación. Generalmente los relatos del yo no llegan a la letra impresa y sólo alcanzan esta publicación oral. Pero el relato existe, y puede ser narrado y muchas veces lo es. El hecho literario existe. Falta escribirlo, imprimirlo y difundirlo.

LA MEDIACIÓN DE LA CULTURA. A los condicionamientos que el relato del pasado tiene hay que añadir el tamiz o el filtro que la cultura interpone con una obligada intertextualidad que estructura y mediatiza el lenguaje, la retórica y la dramática.

■ DRAMATURGIA DEL YO *La “performatividad” narrativa*

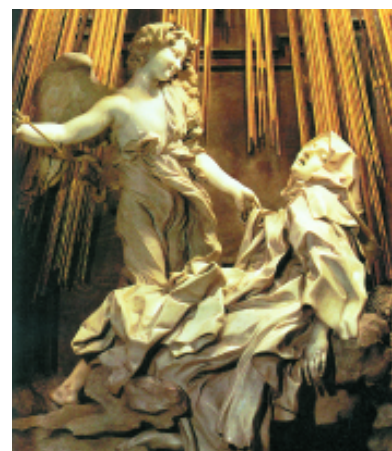
● EL SUJETO A LA BÚSQUEDA DEL PERSONAJE

El sujeto busca su yo en el límite de la conciencia y la inconsciencia; busca una figura arquetípica, un modelo del que apropiarse, tratando por medio de ese modelo de programar su sentido, y de fijar y de imaginar su identidad.

Y ese modelo arquetípico lo buscará hurgando en la memoria de la cultura y lo actualizará en la *performance* de su ac-

ÉXTASIS E ÍNTASIS

LAS NARRACIONES MÍSTICAS



*“Éxtasis de Santa Teresa”.
Gian Lorenzo Bernini.*

LA NARRACIÓN REFLEXIVA



“El pensador”. Rodin.

“La beata Ludovica”. Gian Lorenzo Bernini.



ción *ad intra* y *ad extra*, en la autonarración de su relato íntimo y en la publicación selectiva de su narración social. En términos del paradigma literario, podemos decir que el sujeto busca su personaje.

LOS CONDICIONAMIENTOS DE LA INVENCION DEL YO

EL CONDICIONAMIENTO SICOSOMÁTICO. La elección del personaje en cada individuo no está abierta a las infinitas posibilidades del universo arquetípico y cultural sino que estamos mediatizados por la programación genética que nos ha correspondido y sobre la que sigue jugando, con las infinitas posibilidades, la suerte que se conjuga entre el azar caótico y el determinismo de la herencia. Eso limita y condiciona la elección. Las tipologías caracteriológicas y sicosomáticas ofrecen posibilidades de ulteriores matizaciones con las que podremos perfilar la singularidad de nuestro personaje.

LA IMPOSICIÓN SOCIAL. Pero en nuestra elección también estamos limitados por los condicionamientos y por la imposición social que en alguna medida nos asigna un personaje. Por eso la conquista del rostro social es un proceso que condiciona nuestra elección y la delimitación de sus perfiles en una lucha constante. Ese proceso es un trabajo de búsqueda y de creación semejante a los viajes, búsquedas y luchas iniciáticas de las tradiciones literarias mitopoiéticas.

LA COMPETENCIA CULTURAL. Y un factor muy importante en la invención del personaje que representará el yo, es el cultural. El grado de conocimiento cultural y la competencia de asimilación de la cultura, y de apropiación de la tradición oral o escrita, potencia el fenómeno que venimos analizando y hace más rica la aplicación del paradigma literario al fenómeno de la conciencia del sujeto.

Esto nos lleva a confirmar que la forma autonarrativa de la conciencia del sujeto, al servirse de la tradición literaria inherente a la cultura, constituye una invención del yo que tiene evidente carácter literario.

RETÓRICA Y DRAMATIZACIÓN DE LAS NARRACIONES DEL YO

Estos relatos del yo, íntimos o públicos, tienen características que corresponden a géneros literarios diferentes: se narran como crónicas o como dramas o como tragedias o como poemas porque no hay objetividad, y el toque de la ficción es inevitable, y la estilización poética baña todos los recuerdos. El relato de la conciencia presente, y de su memoria y de su proyecto, se tiñen de sentimientos testificales, o dramáticos, o trágicos, o poéticos.

LA VIDA IMITA AL IMAGINARIO LITERARIO. E, inconscientemente, buscamos en la

LAS NARRACIONES ONÍRICAS



Sin título. Vicente Ameztoy.

Lo soñado en el sueño se hace narración literaria, consciente y propia, en el recuerdo indagatorio que establece hipótesis sobre su significado, y en el intento de reconstruirlo como relato que tiene sentido, o cuando se acepta como un relato fantástico que permanece indescifrable.



Fernando Beorlegui.



Salvador Dalí

"Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada una segundo antes del despertar" 1944.

memoria cultural modelos a los que mimetizar nuestros relatos, imágenes y gestos. Y nos apropiamos de esos modelos en una secreta performatización: reproducimos los modelos vivenciales de la historia, de la literatura, del cine y del teatro: la vida imita al arte. La mitología y la religión, literatos y artistas han inventado para nosotros referentes ideológicos y un muestrario de estructuras y lenguaje, de significaciones y sentidos, que nos ayudan a la invención de nuestros propios relatos, a su formulación narrativa y a su expresión.

● EL SUJETO PROYECTA EL ACONTECIMIENTO

LA ELECCIÓN DEL MODELO. El hombre toma conciencia de sí autorrepresentándose y así tiene la imagen de sí mismo. El hombre se autorrepresenta, se autoimagina y se autodice. En el sujeto hay literatura y teatro; texto y escena; palabra y gesto, sonido e imagen.

Elegimos modelos de la tradición cultural para la narración y la dramatización de relatos, pero no sólo de los del pasado sino también para relatos anticipatorios de eventos previsibles.

En el caso de los acontecimientos que se prevén, la misma previsión es una narración del modo posible de acontecer; es una narración anticipatoria del posible modo de ocurrir. Solemos hacer un proyecto de relato y hasta un diseño de comportamiento y un ensayo de actuación. Y cuando ese futuro previsto llega tenemos la conciencia de ese acontecer en el marco de la memoria del relato que ya antes habíamos construido. Y nuestra actuación en ese momento se deja guiar por el plan narrativamente previsto, representando el guión previsiblemente autodicho; performatizamos el relato mientras lo recuperamos de la memoria.

● UN RELATO ANTICIPADO

LAS VÍSPERAS DE LAUAXETA

Como ilustración de lo que venimos diciendo traemos a nuestra consideración un ejemplo de nuestra literatura: el poeta Eusebio Erkiaga, *Lauaxeta*, desde la prisión de condenado a muerte relata en poemas un paisaje vivencial interior en vísperas de su ejecución. En la narrativa de su discurrir interior se pueden rastrear referencias bíblicas que evidencian que para la dramatización interior de su relato recurre, entre otros, al modelo del Jesús de los evangelios en dos significativos pasajes: el de los discípulos de Emaús y el de la agonía del huerto de Getsemaní.

Tenemos aquí una extraordinaria muestra de un relato anticipatorio, una narración del yo que se literaturiza, de un acto de conciencia sobre un acontecimiento futuro, previsto y previsible. Hay una narración anticipada: una idealización del

acontecimiento, una estilización y una dramatización; una poetización del sentimiento ante una situación límite.

El ejemplo se sitúa en una situación tan extrema como es la del condenado a muerte en vísperas de su ejecución. El condenado vive anticipadamente la situación, y se la autonarra en un relato de ficción porque es de futuro. Tiene la ocasión de reflexionar y la presión psicológica se impone; no hay que dejar a la improvisación el acto final. La precipitación del día del acontecimiento puede robar la solemnidad del instante; se antevive poéticamente y para ello se autonarra previsoriamente.

ANTICIPAR LA NARRACIÓN DEL ACONTECIMIENTO. Es el relato del sentimiento que se vive con anticipación. Y se está narrando para tomar conciencia del acontecimiento que está llegando y para recordarlo en el momento que se va ya a producir. El relato de esa vivencia anticipada ejercita la consciencia, elige el sentido y ensaya la dramatización.

El poema de Lauaxeta emociona al leerlo y produce escalofríos al escucharlo cantar a Antxon Valverde. Lauaxeta dilata y extiende y distiende el instante de su momento final narrándose a sí mismo con anticipación. Ensaya actitudes, prueba y busca en la madeja de sentimientos y elige aquellos con los que pueda urdir un relato que sea coherente con los valores que ama. Perfil el personaje que mañana representará, y construye el relato que aquel día próximo performatizará. Construye y escribe hoy el discurso que mañana no podrá decir.

Podemos imaginar el soliloquio que dio por resultado el monólogo poético que nos ha llegado. Nuestra lectura de hoy, según la competencia que nos permite nuestro acervo de memoria, de experiencias y capacidad de sentimientos, se aproxima a los posibles diálogos interiores de Lauaxeta, las vísperas de su ejecución.

ESCRIBIR NARRACIÓN INTERIOR. Esa noche Lauaxeta evidencia el animal literario que es. Pero Lauaxeta además es un poeta consciente y un escritor en ejercicio; es un reportero de su acontecer interior; es un periodista testigo de un suceso de conciencia, un observador de su propio paisaje subjetivo. Lauaxeta hace obvio el carácter narrativo de la conciencia, la cualidad literaria del yo, y el carácter autorepresentativo de la vivencia del acontecer. También hace patente la posibilidad que tiene el hombre de anticiparse narrativamente al acontecimiento y de poder vivir el evento luego, en la memoria, cuando acontezca.

Lauaxeta ha hurgado en la memoria de la cultura y de la literatura en busca del modelo y de la pose para esa noche y para el día siguiente y para el relato de su memoria y para su testamento y para un

EL RELATO REFERENTE DE LAUAXETA



« ¡Quédate que anochece!
y entró para quedarse con ellos».
(Lc. 24, 28-29)

GEL ZAITTE !

*Eguna berantz doa...
Nerekin gel zaitte, arrats-begi da-ta,
itzal baten gozoz urdintzen doia-ta.
Ene Josu maite,
gel zaitte!*

*Nere egun-argia berantz azkar doa,
itzalak jotzen dau atadi ondoa.
Arrats onen otza,
biotza!*

*Oi Bidazti deuna, sar zaitte neurera,
bertan dozu bada maitasun arrera.
Bekidat bizitza
zeure itza!*

*Idazki doneak azaldu eidazuz
euren muin eziak emon egistazuz.
Bel zeure mintzoa
gozoaz!*

*Ta barne guztia berotan dodala
argi biur bekit eriotz itzala;
dana yat atsegin
zeurekin.*

*Orain sakon dakust zeure eriotz ori!
Zergaitik daukazun biotz deuna gori!*

(1937). Lauaxeta. Olerkiak.
Edit. Etor, 1974.

epígrafe para su tumba. Lauaxeta, en vísperas, escenifica mentalmente su ejecución. Evidencia que el hombre es un animal literario y que además es actor que representa su propia vida: el hombre es actor de todo su acontecer, y su actitud en todo acontecimiento es la de la representación. El hombre actúa instantáneamente, es como un actor en el escenario de su circunstancia que representa su papel, el del personaje que él mismo ha diseñado ser.

LOS RELATOS MODELO. Los discípulos de Emaús. “Quédate que anochece”. Leamos el poema *Gel zaitte*.

El “Quédate” revive el sentimiento de la escena del relato evangélico de los discípulos de Emaús que se encuentran con Jesús resucitado y hacen juntos el camino. Ellos llegan a su destino, Emaús, y Jesús hace ademán de seguir adelante. Ellos le piden: “Quédate que anochece. Y entró para quedarse con ellos”.

En el relato juegan la simpatía del encuentro, el gusto de las conversaciones del camino compartido y el deseo de la continuidad de una relación enriquecedora. (Lc. 24,13-35).

Lauaxeta, en una vivencia interior, performatiza la escena: él se identifica con los discípulos y rememora la escena descrita en un texto que muchas veces, sin duda, ha leído. Y actualiza sentimientos que ya los ha vivido cada vez que ha leído el pasaje del evangelio. Y se había sentido tocado por la emotividad del relato. Recupera de su memoria el pathos del acontecimiento que tiene interiorizado como algo ya propio.

En Lauaxeta el “Quédate” permite vislumbrar la angustia de la soledad en el trance del que tiene cercana la muerte; el oscurecimiento vespertino es imagen del oscurecimiento de la vida. Y el “quédate” completa su tono emocional con el “no me dejes de tu mano”

El poema es una meditación anticipada sobre su muerte que está performatizando en la consideración intelectual y en la vivencia emocional. Actualiza la memoria y revive la escena, representa el relato y lo reescribe.

EN BUSCA DEL SENTIDO DEL “TRÁNSITO”. En el poema, la petición dirigida a Jesús de que le enseñe las escrituras es también un paralelo con otro elemento del mismo relato evangélico de Emaús. Cuando los discípulos se lamentaban de la muerte de Jesús en Jerusalén y mostraban su pesar y contrariedad porque esperaban más de él (“Nos autem esperabamus”. “Sin embargo nosotros esperábamos”), el resucitado Jesús les había hecho un repaso de las Escrituras para explicarles la muerte de aquel profeta injusticiado.

Lauaxeta busca, pues, en las escrituras y en el pensamiento cristiano, la explicación de su muerte, el sentido cristiano o el consuelo.



LOS DISCÍPULOS DE EMAÚS

*“Les fue declarando cuanto a él se refería en todas las Escrituras”.
(Lc. 24, 13 ss.)*

LAS VÍSPERAS DE LAUAXETA. LA DRAMATURGIA DE UN CONDENADO A MUERTE



“La cena en Emaús”. Rembrandt.



LA ORACIÓN DEL HUERTO

“Comenzó a sentir temor y angustia, y les decía: Triste está mi alma hasta la muerte; permaneced aquí y velad. Adelantándose un poco, cayó en tierra y oraba que, si era posible, pasase de él aquella hora”. (Mc. 14, 33-35)

BIOTZ DONEA

I

Biotz xamur beroa
gar-gorri batekin zauritzen nozu;
zeru gainean, ordea,
maitasun larrosa zabaltzen dozu.

Sakon bitan nabil, ez bai goxo,
otzak il naroa zuagnidik urrun;
su gordiñak nauka zeure ondoan,
gabaz argi zakusat, egunez barriz, illun.

Zeurekin naukazu, neugaz ez zaukat,
eguzkitan edur, otzetan sugar;
jolas bakotx onek galduta nakar,
baiña bien bitartean,
sugar zakit, Jauna, biotz barnean!

Goiz eder onetan erail bear nabe
txindor baten txintak gozotan nabela;
el naiten leiora begiok intz gabe,
Gorbei barna jatort kañoi ots itzala,
or egazkin egak odei lapur doaz.
Guda gotzon baltzak odolez dakustaz
euren oin aurrean beredin gudari;
gazte argi orreik, eutsi lur amari!
Bera bezin onik eztauka ludiak!

II

Baiña, Jaun Altsua, orain nai nozu?
Bildots baten antzera lotuta naukazu
bear nauenian aberriak?
Aren deia dantzut arnas-ots barrian
Mendi goitietan eriotz datorkit,
bertan eder dira azkenengo atsak;
arte adartsua babestoki bekit,
neure gerri meion zauria
txastau dagientzat etsaien erraiñak.

III

Zuzentzaren alde bil diran neurekin
ixuri daidala bizitz iturria;
lurra estal bedi odol larrosakin
gozo ta eder gizonen kopetan...
Aberri opazko eriotz mosuak,
zauri orreik zuk or mendietan,
aintzak zabal ditu esku argituak
antxe jausi nedin... eta azken orduan
laztandu naizela arnasa estuan?

EL RELATO DE LA AUSENCIA

“Se les abrieron los ojos y le reconocieron, y desapareció de su presencia. Se dijeron unos a otros: ¿no ardían nuestros corazones mientras en el camino nos hablaba y nos declaraba las Escrituras?”



“El frente”. Aurelio Arteta.

IV

Garaitz eder billa doazan zaldiak,
eta bego onein leiartuan,
tinki igaro beitez gizonen argiak!
Esku zurbil oneik aul luzatu bediz,
euki dagientzat ikurrin donean.
O azkatasun otsak, betiko bil zagiz,
antxe makur zaite, oi buru nerea!
Geure lur amaren besarte gozoan
eta anai maiteok, eutsi lur arnasari;
itxaropen aixe sort bekit gogoan.

V

Jauna! eriotz au arren emostazu:
koldarrentzat itzi larrosen usaia,
azkatasun deuna bial egistazu,
atzindu nai dot, ba, arrotzen iraiña.
Gozputz onek bakez atseden dagian
erri azkatuen egun- aundirarte.
Gudan jaus nadilla zuzentzaren alde,
ez ormari atzez, goiz eder argian.

VI

Eta bake donea sortuko danean
neure azur utsak
besteenakin batu!
Eresi gurenaz lagundu bidean
obi bakar arte, baiña arren, bukatu
oroigalluaren maitasun itzala.
Kristo'ren gurutzaz begaran ditxarot,
Josu'ren fedea besterik eztaukot.
Erri zintzo onek zaindu dagiala
il gintzanen atsa, il gintzanen aala.



“PASE DE MÍ ESTE CÁLIZ”. LA PREVISIÓN NARRATIVA. Leamos el poema *Agur Ama*. Los cuatro últimos versos dicen:

*Ez bedi egin neure gogoa,
Zeure naia bai, osterá.
Gogoa doa zeru argira
gorputza lur illunera.*

No se cumpla mi deseo,
y sí en cambio tu voluntad.
Va el espíritu al cielo luminoso
y el cuerpo a la tierra oscura

Es curioso que la escena que elige Lauaxeta para articular el discurso final de su último poema sea también una situación en la que se anticipa la vivencia de una agonía ante la previsión de un ajusticiamiento, como es el caso de la “agonía del huerto” que vivió Jesús en la tarde de la víspera de su ajusticiamiento. También Jesús, según el evangelio, anticipa su relato y agoniza en una autonarración previsible y vive conscientemente el trance futuro con la lucidez que ante cualquier acontecimiento permiten las vísperas; también Jesús entrenó la conciencia y ensayó de víspera su muerte.

“No se haga mi deseo sino tu voluntad” es una cita evangélica textual puesta en boca de Jesús en el Huerto de los Olivos. Él vive anticipadamente el trance de su muerte, y en su angustia suplica “Padre mío si es posible pase de mí este cáliz” en una escena y expresión que han pasado al imaginario y al lenguaje cotidiano. La frase concluye con un “pero no se haga mi voluntad sino la tuya” que es una actitud de aceptación radical.

“Va el espíritu al cielo luminoso y el cuerpo a la tierra oscura”. Los dos últimos versos toman su fuerza del imaginario universal: son los binomios espíritu-cuerpo, luz-oscuridad/tinieblas y arriba-abajo, cielo-tierra, subir-bajar, pervivencia-perecimiento; levedad y pesadez; vuelo y caída; espíritu ingravido y cuerpo gravido.

UN EPITAFIO. Creyente y poeta. La estrofa final tiene el aspecto de un epitafio que hubiera escrito para su tumba. Radicalidad cristiana intelectual y sentimental en los dos primeros versos, y en los dos finales una imagen de gran tradición.

Esta estrofa final es un testamento. Hay un punto final. Tras él, el silencio.

La anteúltima palabra es la palabra de la racionalidad. La última palabra es la de la imagen poética. Esteban Erkiaga, el hombre, siguió viviendo cuando menos algunas horas, pero calló Lauaxeta, el literato, aunque la narración interior continuase hasta el final. Lauaxeta calla y hace mutis, sale del escenario y cae el telón. Ya no publica su narración interior que queda en la intimidad; es un soliloquio puro, o una conversación de la trinidad de voces interiores: las dos voces de la autoconciencia y la del interlocutor que él identifica como Dios.

LA ANTICIPADA AGONÍA DEL HUERTO

AGUR, AMA

*Agur ene Erri, Jaunak naroa
Aberri eder argira!
Neure negarrak jarion naukan
zeure mendiari begira*

*seme bat zeukan baiña etsaiak
kendu eutsoen biotza,
soin ederra ixuri jakon
maietz bateko goiz otsa.*

*Gurtz deunari musu egiñaz
alde egin eutson mundutik;
Kristoren gentza abo gañean
loratu jakon gazterik.*

*Jaunaren maitez, Aberri maitez
ez eban euki bildurrik;
eta zeureztat zorion utsa
opaldu eutsun gogotik.*

*Ene Erri ona, zagoz betiko
Kristoren fede batean!
Olan, Zoriona billatuko dozu
emem ez-pada, zeruan.*

*Eriotz deuna aurrean daukot
sinistu bada, euzkoa!
Ene erria azke izan artean
zaindu Josuren legea!*

*Eder jatazan euzko bazterrak,
eder itxaso zabala;
baiña oraintxe ederrago jat
eriotz onon itzala!*

*Gaztea nozu bizitz onetan
ta ez jatan palta gauzarik.
Ene Jaun, gogor aldi onetan
ez naizu itxi eskutik!
Ez bedi egin neure gogoa,
Zeure naia bai, osterá.
Gogoa doa zeru argira
gorputza lur illunera.*

Lauaxeta ha encontrado en textos de su fe los modelos que le permiten componer el relato y la narración de sus últimas horas.

Y quizá encuentra en su memoria imágenes que ilustraban libros que conocía y de ellas copia incluso el gesto corporal y la expresión, pues también esas formas son culturales y tienen una conocida tradición.

“Pase de mí este cáliz pero no se haga mi voluntad sino la tuya”. (Lc. 22, 39-46)



En el poema se ha hecho elipsis de una parte de la cita textual: “*si es posible pase de mí este cáliz*”. El “*no se haga mi voluntad sino la tuya*” que concluye el relato discursivo de sus últimos días descubre el entramado del imaginario en el que se sitúa la vivencia interior de Lauaxeta. La celda es el trasunto del huerto de Getsemaní y el escenario en el que él vive su agonía; y la vive performatizando el modelo de Jesús.

La muerte y su angustia y una actitud obediencial son las claves de la ética y del sentimiento de Lauaxeta en su relato final en perfecta sintonía con el relato evangélico.

LA MUERTE, IMAGEN Y ÉTICA. Recurre a una imagen bíblica, del profeta Isaías, para interpretar su situación: se siente como cordero atado para el sacrificio. Y se lamenta de que sea cuando la patria le necesita.

*“Baiña Jaun Altsua, orain nai nozu?
Bildots baten antzera lotuta naukazu.
bear nauenian aberriak?”*

En otra estrofa formula el deseo de elegir su muerte luchando por la libertad.

*“Jauna! eriotz au arren emostazu:...
Gudan jaus nadilla zuzentzaaren alde,
ez ormari atzes, goiz eder argian.”*

Es la alternativa del deseo frente a la muerte que le espera. Es el ethos del luchador: el lamento no es sólo por tener que morir sino que es, además, por no poder hacerlo en el combate por la libertad y el derecho. En otro poema había dicho:

“Dana emon bihar jako maite dan askatasunari”. Hay que darlo todo por la libertad que se ama.

EL CORAZÓN EN LLAMAS. La intensidad de sentimientos se concentra en la imagen del corazón donde arden llamas que lo tienen al rojo vivo. También esto parece una resonancia de lo que dicen los discípulos de Emaús tras la ausencia de Jesús:

“No ardía nuestro corazón cuando nos hablaba”.

Los sentimientos del momento además tienen su figuración en la imagería religiosa que Lauaxeta sin duda conocía y que tenía gran tradición en la historia de la plástica. La pintura y la imagería han representado muchas veces las escenas de los discípulos de Emaús y las de la agonía del huerto y el corazón en llamas.

Lauaxeta ha encontrado en textos de su fe los modelos que le permiten componer el relato y la narración de sus últimas horas.

Y quizá encuentra en su memoria imágenes que ilustraban libros que conocía y de ellas copia incluso el gesto corporal y la expresión, pues también esas formas son culturales y tienen una conocida tradición.

NARRACIÓN CONTEMPLATIVA



"Viajero sobre mar de nubes". Friedrich.

CONDICIONES PROPICIAS PARA LA NARRACIÓN

Son la actitud contemplativa y el espíritu inquisitivo las condiciones que, dependiendo de nosotros, favorecen y propician la narración mental.

Hay lugares, tiempos, circunstancias, personas, sonidos, cosas, que son especialmente propiciadoras y estimuladoras de la actividad narrativa del yo, condiciones que intencionadamente podemos buscar o en los que accidentalmente podemos quedar atrapados.

El espacio está lleno de hitos que nos abren accesos a la memoria.

La geografía de nuestra cotidiana presencia personal está llena de sugerencias.

Son sugerentes las cumbres con su alejamiento y soledad y su cercanía del cielo; y el mar con su inmensidad imaginada infinita por el inalcanzable horizonte; y el camino que provoca la sugestión de la metáfora del viaje de la vida.

"Drumoi ta tximista ta aize deadarrez". Grabado de Aranoa en "Urrundik".



■ EL HOMBRE NARRADOR *Fenomenología de la publicación*

● REIVINDICACIÓN DE LA LITERARIEDAD DE LAS NARRACIONES COTIDIANAS

Todos hemos leído en entrevistas a artistas y literatos que decían al entrevistador que pintar o escribir, era para ellos una necesidad y que no podían vivir sin hacerlo. Se manifestaban como poseídos por un *ánimus artístico*. Sin duda existen cualidades innatas, pero sobre ellas han actuado factores educativos y de dedicación y voluntad además de circunstancias propicias que les han hecho artistas y escritores.

Pero todo humano es un literato que ejerce como tal a diario en su intimidad espiritual, con relatos y con sus narraciones correspondientes, aunque quizá no trasciendan nunca de su mente. Narraciones que pueden ser verbalizadas y ser hechas públicas de modo oral en conversaciones más o menos confidenciales e incluso algunas ocasionalmente puedan acabar escritas.

EL HORIZONTE DE PUBLICACIÓN DEL RELATO ÍNTIMO. Que luego sean publicadas en algún medio de comunicación, de los muchos que hoy en día hay, eso es otra cuestión. Pero que todos hacemos literatura a diario, continua e inevitablemente, es desde este planteamiento incontestable.

Y la publicación puede ser una mera conversación, una confidencia individual o ante un corrillo o alrededor de una mesa.

En principio todo relato se construye pensando en un público posible y se articula pensando en su calidad de estrictamente íntimo y secreto o en la posibilidad de publicarlo. Pero siempre se construye teniendo como horizonte referencial los potenciales escuchas. Nosotros, el yo, siempre está referenciado por el otro y los otros.

EL DOBLE REGISTRO DEL RELATO: GRAMATICALIDAD Y LITERATURA

El relato de un mismo acontecimiento puede tener narraciones de talantes muy diferentes. Desde lo que sería una crónica aséptica a lo que sería una forma literaria en la que el relator se implica estética y emocionalmente.

LA CRÓNICA DE UN ACONTECIMIENTO. Pongamos un ejemplo. Un hombre dice a su esposa que en un comercio de ropa confeccionada ha visto algunas prendas y que ha sido atendido por una joven dependienta. Eso será un informe pero no una anécdota.

LA VERSIÓN LITERARIA DEL ACONTECIMIENTO. Pero ese mismo acto comercial podría ser narrado como una divertida anécdota con jugosas conclusiones; todo

ello muy literario. Porque si se sabe verbalizar la narración interior, esa narración mental concomitante al acontecer, el protagonista tendría que haberla contado diciendo que la simpatía con que estaba siendo atendido por aquella atractiva dependienta había despertado en él una satisfacción imprecisa que halagaba su autoestima masculina. Y que esa casta ilusión, erótica al fin y al cabo, se trastocó en una discreta sensación de íntimo y secreto ridículo cuando la joven le dijo que la prenda que se estaba probando solía quedarles bien a los hombres mayores, y que solía encontrarles parecido a su padre, que también tenía una prenda igual. Se refería al padre de ella, claro, lo que evidenciaba su sentimiento filial frente al maduro cliente.

Son dos modos de narrar un mismo "sucedido", una anécdota; el segundo claramente literario, que en boca de un buen conversador se convierte en un más que entretenido relato.

La anécdota es un género literario breve de fugaz existencia oral, pero las hay que a veces se ganan el privilegio de ser guardadas en la memoria y son reiteradamente recordadas y narradas.

● LOS ANÓNIMOS TESTIGOS LITERARIOS DE LA COTIDIANEIDAD

Hay personas especialmente dotadas para la expresión literaria del acontecer de su vida cotidiana. Traemos ejemplos del recuerdo personal de literaturizaciones y de su publicación oral.

Para mi amigo **Lorenzo** cualquier acontecimiento de su vida, por nimio que sea, es un suceso relatable y él lo narra con tal acierto literario que resulta muy atractivo escucharle.

Todo lo que le ocurre a Lorenzo es narrable y suscita el interés: el núcleo de historia se contextualiza en referencias de similitudes curiosas, en miradas humorísticas, en significaciones éticas, en revestimientos poéticos, en casualidades paradójicas,...

También sorprenden los sudamericanos por su capacidad de expresar su interioridad sentimental. Es el caso de la caribeña **Aida**, amiga de la familia.

Recuerdo a un antiguo compañero de estudios, **Yacob**, que solía expresar en píldoras narrativas, breves pero certeras, sus propios pensamientos, siempre sorprendentes, y que considerábamos inconfesables, porque verbalizaba sus sentimientos de modo impudoroso y nos hacía descubrir a nosotros mismos lo que nuestro propio miedo no se atrevía a ver en nuestro interior: las inconsecuencias, el miedo, la vergüenza etc. En definitiva, el carácter ridículo de nuestras narraciones interiores.

RELATOS DE LA ABUELA. Oí a la "amona" **María** narrar a sus nietos que el día de su boda, un día uno de mayo, le pu-

sieron una alfombra blanca desde su caerío hasta la iglesia. Ante la sorpresa e interés del público infantil que le escuchaba les descubrió el significado de su metáfora: la alfombra era una tardía nevada y no un colorista estallido floral de la primavera, como habían creído entender algunos de sus oyentes. Otros ya habían pensado que en el énfasis de la narradora se adivinaba otra poética imagen.

La abuela había narrado su historia, atenta al “feed back”, buscando la implicación interpretativa de su público, promoviendo el entendimiento literario con los receptores de su relato. La abuela editaba ahora su relato creado hace tiempo, cincuenta años antes, y sin duda autonarrado internamente un sinnúmero de veces; y hoy lo hacía en público con esa narración muchas veces ensayada para este previsto momento; una narración proyectada y deseada y prevista entonces para un futuro incierto que hoy, por fin, acontecía. Había llegado la ocasión de publicar oralmente el relato íntimo que guardaba en el secreto de la memoria y lo narraba, hoy, ante el público oyente de sus nietos.

Esa misma abuela, en una visita al Santuario de Lourdes, unía a la observación objetiva de aquel entorno mercantilizado unos relatos interpretativos de indudable calado literario y de los que hacía partícipes a los que le acompañábamos en un monólogo lleno de gracejo. La superabundancia de comercios en los alrededores de aquel santuario, le sugirió el comentario siguiente: “*No sé si la Virgen hará otros milagros pero, desde luego, bastante milagro hace si da de comer a tantos tenderos*”.

Y dicho esto aludía al milagro de la multiplicación de los panes y los peces: “*lo que antes hizo el hijo ahora lo hace la madre*”.

En ese mismo viaje le llamó la atención la continuidad ininterrumpida de tiendas, y recurriendo a su acervo mitológico hizo con sorna la siguiente lectura apocalíptica de aquel paisaje comercial: “*Sí, sí. Ya se acerca el fin del mundo, si es verdad que llegará, cuando todas las calles se llenen de tiendas*”. Yo había oído la versión de la apocalíptica popular de que el fin del mundo llegaría cuando todo se llenase de caminos. El monólogo de la amona me pareció una fina pieza literaria que sin duda estaba propiciada por el carácter del lugar.

LA QUEJA DE JOB. Y es también perfectamente literaria la salida ácida y negramente humorista de mi confidente amigo Roque a quien en una ocasión que le pregunté qué tal estaba me respondió con énfasis ensayado como un moderno Job:

—¿Qué tal? ¿Me preguntas? Pues muy mal. No es que la vida me esté dando la espalda. Es que me está poniendo delante de las narices el obscuro agujero de su sucio culo.

LA PUBLICACIÓN ORAL

Estos son algunos ejemplos de autores de narraciones cotidianas, piezas literarias que nos llegan en el fugaz soporte de la palabra oral y que a veces se nos incrustan en la memoria aunque, otras muchas veces, caen en el pozo del olvido; pero aun en ese caso lo hacen no sin que su paso haya dejado un rastro que nos resulta inidentificable e irrecuperable en su singularidad por el recuerdo, pero que pervive, de modo eficaz aunque difuso, en nuestro imaginario conformando matices de nuestra sensibilidad perceptiva y narrativa, y enriqueciendo nuestro acervo textual.

Son estas literaturas eventuales, conversacionales y anónimas, en su mayor parte perecederas, las que nos envuelve en la fugacidad de los días. Son materiales que reciclados y homogeneizados conforman en el substrato del imaginario personal y que como experiencia enriquece nuestra competencia creativa, nuestra competencia interpretativa de las comunicaciones ajenas.

● ESCRITORES SIN OFICIO

Todos somos literatos del relato de nuestra vida, de lo que nos acontece, de lo que hacemos, de lo que deseamos, de lo que tememos, de lo que recordamos.

Y todo ello lo estructuramos en relatos que cuando menos nos los autonarramos, pero no toda la literatura acaba en letras de molde, o en texto informático, ni siquiera acaba siendo narrada. La investigación etnográfica es la que ha valorado debidamente este tipo de literatura que se mueve en los aledaños de la oralidad y la escritura.

LAS MEMORIAS AUTOBIOGRÁFICAS COMO DATO ETNOGRÁFICO

La etnografía descubrió hace ya mucho tiempo el valor del testimonio cultural que podían aportar personas poco mediatizadas por la educación académica pero perfectamente socializadas en su grupo humano. Personas perfectamente adaptadas en su modo de vida y que, desde la perspectiva de una madurez humana que da la edad, pudieran hacer una deposición de su memoria de modo oral o escrito pero con la menor mediación posible de factores culturales o circunstancias psicológicas que interfirieran su testimonio.

Era observación adquirida desde los inicios del acopio de datos etnográficos que los testimonios recogidos al encuestar estaban condicionados en su espontaneidad por el encuestador mismo, ya que por el mero hecho de prestar interés por cuestiones que para el encuestado son obvias y sin especial valor por pertenecer a la vida corriente, el encuestado artificializaba sus respuestas.

ESCRITURA DE LA NARRACIÓN INTERIOR



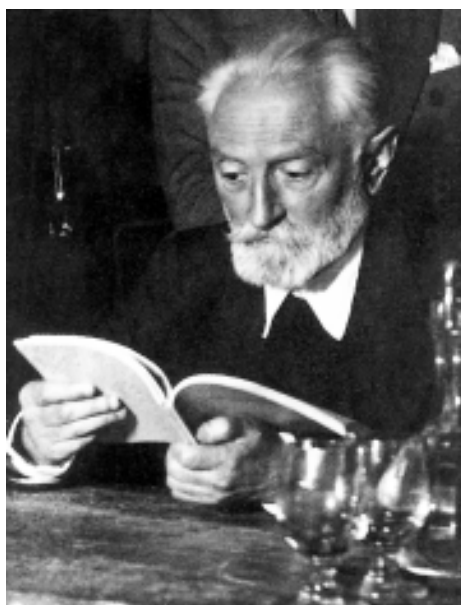
Retrato de Gustave Geffroy Cezanne.



Llegar en el momento en que todavía el relato queda dentro del yo; cuando el autor y el narrador y el narratario y el receptor son uno, y se multiplica uno mismo en todas las voces; cuando todos estamos tocados por la poesía, necesitamos de contar, con imágenes en la mente y con la palabra en la boca.

“Nait’ezin azaldu bere maitasun-min”.
Grabado de Arana en “Urrundik”.





Miguel de Unamuno.

LA CREACIÓN LITERARIA DE LA LECTURA

LECTOR

“Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica.

La rosa es sin porqué, dijo Angeluis Si-lesius; siglos después, Whistler declararía *El arte sucede*.

Ojalá seas el lector que este libro aguardaba”.

(En la presentación de la colección *Biblioteca personal*. Jorge Luis Borges).



Pío Baroja.



LECTURA: AUTOR, LECTOR

Sobre la posición de Borges respecto a la lectura haríamos un par de citas significativas:

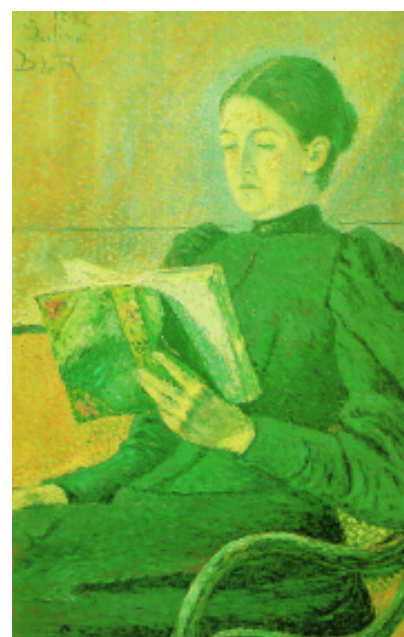
“toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad”.

“Autor y lector se funden y confunden en un mismo acto libre, es decir creador”.

“Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida”.

“todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, “son” Shakespeare”.

“todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” y está ahí para “que la descifren los hombres”.



Dario de Regoyos.

“Hay que desacralizar la escritura. La pregunta no es por qué los escritores escribimos, sino por qué los lectores no escriben”.

R. Saizarbitoria en
“Babelia” 539,
23-3-2002

LA LECTURA.
EL LECTOR, EL LIBRO Y EL CONTEXTO
SUGESTIVO DEL ENTORNO

“Despacho en la finca de Nikolai Miliukov”.
Grigori Soroka.



Pero la etnografía tiene también perfectamente claro que lo que persigue es la objetividad del relato mismo como fenómeno narrativo y que ese relato siempre será subjetivo. Lo objetivo es la singularidad subjetiva de este testigo concreto. El dato etnográfico es “su” relato, el relato subjetivo; no la verdad histórica del contenido sino la exactitud del relato del sujeto que testimonia su verdad; la verdad subjetiva del relato.

EL CORPUS LITERARIO DE “AUSPOA”

Lo que nosotros queremos ahora es llamar la atención sobre la recopilación que ha realizado y realiza el investigador Antonio Zavala y el gran valor que para la memoria cultural, vasca en especial, tiene el género literario que promociona este experimentado investigador de la literatura popular tanto oral como escrita.

Antonio Zavala es el artífice de la colección *Auspoa*, de la que él mismo ha sido editor durante muchos años. Durante un corto período también fue publicada por la editorial *Etor* y en la actualidad viene siendo apoyada y publicada por la editorial *Sendoa* siendo el editor Joaquín Beraategi su decidido apoyo.

TESTIGOS DE SU GRUPO HUMANO. Zavala ha conseguido testigos de la cultura popular que hacen deposición de su memoria, que toman la forma de memorias autobiográficas pero siendo genuinos representantes de la cultura de su grupo humano. Son recogidas oralmente y transcritas por Zavala o incluso suelen ser escritas por ellos mismos directamente y preparadas por este investigador para que puedan llegar a la imprenta.

En estos hombres la literatura de su autobiografía se convierte en memoria representativa de la colectividad.

Es evidente que el objetivo final de su publicación mediatiza la narración de la memoria, la expresión cuando menos. Pero siempre el autobiógrafo es dueño de su imagen y tiene derecho a su intimidad y a administrarla, por lo que el relato que a nosotros debe interesarnos como observadores y lectores es el relato que él quiera hacer sabiendo que es para nosotros; porque también en esa administración de su imagen es representativo de su colectividad. Toda entrega de comunicación personal es siempre medida y dosificada, y los grados crecientes en el conocimiento de personas y de culturas exigen grados mayores de intimación.

■ EL HOMBRE LECTOR.

Fenomenología de la lectura

● EL ACTO LITERARIO DE LA LECTURA

La lectura es un acto literario, pues la recepción de un texto supone la recreación narrativa mental que tiene la cate-

goría de una creación literaria personal. Hay una apropiación del relato, apropiación precedida por una mirada hermenéutica que realiza el lector con la movilización de todo el arsenal del hipertexto de la memoria y del imaginario acumulado, y de toda la deposición cultural y la intertextualidad facilitada por la actividad lectora anterior.

EL ENVOLVENTE UNIVERSO LITERARIO

En la conversación diaria, y de modo oral, se emiten multitud de mensajes literarios que los receptionamos en actos también creativos y literarios; continuamente nos envuelven enjambres de comunicaciones interrumpidas, cuentos colgados, historias sin final, narraciones abortadas o narraciones breves como centellas que podrían calificarse de microrrelatos, mininarraciones, minificciones, y por qué no, *nanorrelatos*.

Hay que recordar que toda la realidad es significativa, la realidad natural y la humana: todas las cosas y todas las imágenes y todas las palabras. No hay nada insignificante: toda realidad es remitente y puede desencadenar una narración.

INVITACIÓN Y DESAFÍO AL RECEPTOR: OYENTE, LECTOR O ESPECTADOR

La recepción del relato ajeno, escuchado o leído, nos cuestiona sobre cuál sería nuestra actitud y nos obliga a la creación de un relato de ficción en el que se desplegará nuestra actitud en el trance propuesto.

El lector es cuestionado e invitado a una performance mental, a la recreación imaginaria en un relato en el que él, el lector sería el protagonista. Y es que la lectura no es inocua; la lectura nos propone un ejercicio de autognosis: ¿Cómo actuaría yo, y qué sentiría en una situación similar?

Por ejemplo, toda muerte nos coloca ante la previsión de la muerte propia. Y cualquier acontecimiento nos cuestiona de igual modo. La lectura nos obliga al relato íntimo como cuestión ética.

● LA COMPETENCIA DEL LECTOR

La deuda con la intertextualidad. Al ser, la del yo, una literatura de autoconsumo sin compromiso, y que, previsiblemente no terminará impresa, y como mucho tendrá publicidad oral en un reducido círculo, como hemos dicho, ya no nos hacemos cuestión de la intertextualidad cultural de la que no se puede huir, pues la cultura es acumulativa y la tradición está presente en toda nuestra actividad, y más cuanto mayor sea la erudición.

Por otra parte, en las literaturas del *yo para sí*, con la articulación de materiales de la tradición, es seguro que se está creando un relato original, forzosamente, porque es autobiográfico. La originalidad la

LECTURAS

“Los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo el modo en que estos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe”. J.L. Borges.

DOS COMPETENCIAS LECTORAS.

Dos narraciones interiores de un mismo texto gráfico



Esparza.

EL MUNDO FANTÁSTICO.

C reación del imaginario



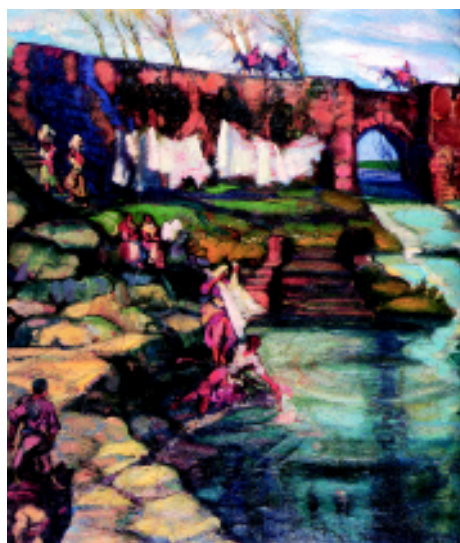
LA LECTURA FASCINADA.

La sugestión de la lectura

“La lectrice soumise”. Magritte.



CONVERSACIÓN Y NARRATIVIDAD.
La literatura cotidiana y su publicación oral



Gustavo de Maeztu.



"Planchadoras". I. Ugarte.

En la conversación diaria, y de modo oral, se emiten multitud de mensajes literarios que los recepcionamos en actos también creativos y literarios; continuamente nos envuelven enjambres de comunicaciones interrumpidas, cuentos colgados, historias sin final, narraciones abortadas, o narraciones breves como centellas, que podrían calificarse de microrrelatos, mininarraciones, minificciones, y por qué no, nanorrelatos .



*Portadas de la revista
 "Vida vasca".
 José Arrue.*



imponen la impar determinación biológica y el azar del acontecer histórico; aunque en la narración, el sujeto utilice modelos históricos de interpretación y sentido.

LA COMPETENCIA CUESTIONADA: LA EXPERIENCIA

La traducción que Orixe hace del poema anónimo del siglo XII *Jesu dulcis memoria* es una preciosa joya que se utiliza como himno litúrgico.

Después de describir un imaginario de Jesús y de la relación espiritual con Él, termina traduciendo *gertatu zaionak daki*, el “expertus potest credere”.

*Nec lingua valet dicere,
Nec litera exprimere:
Expertus potest credere,
Quid sit Jesum diligere*

*Ezin esan inork agoz,
Idatziz ere ezin eman;
Gertatu zaionak daki
Jesus maitatzea zer dan.*

Por otro lado Juan M^a Lekuona en el poema titulado *Porlandi* del libro “Mindura gaur” (1966) dice también en lo que creemos es una búsqueda mimesis de la expresión. Leamos esta parte seleccionada del poema.

Creemos ver un paralelismo entre estos fragmentos del poema medieval y de... Lo que en el himno *Jesu dulcis memoria* se refería a una experiencia gozosa de tipo místico, en el poema de Lekuona se refiere a la experiencia más común de un trance doloroso provocado por la destrucción del contexto del modo de vida, del marco doméstico, del paisaje y de todo el entramado cultural que ha sufrido el mundo rural en Euskal Herria.

Ambos son textos que podemos recrear en una lectura “competente”. Pero en estos dos casos los autores respectivos tienen conciencia de estar narrando realidades, no ficciones, de tal modo que cuestionan la competencia del lector para que se pueda producir lo que, según la estética de la recepción, constituiría el acto de creación literaria por el que el lector se apropia en alguna medida del texto y lo actualiza y completa.

El grado de apropiación y de sintonía con el texto es inmedible, variando según la competencia del lector, es decir, según el bagaje de conocimiento que acumule. Pero en estos casos se advierte al lector que sólo tiene el grado de competencia que le permita la experiencia.

La expresión tiene mucha tradición literaria y ha pasado al lenguaje cotidiano: “el que no lo ha vivido no lo sabe”. El cuestionamiento que se hace al lector o al escucha, va más allá de ser un recurso retórico. Condicionan la sintonía vivencial que el lector puede tener con el texto a la

PARALELO DEL GOZO

“JESU, DULCIS MEMORIA”

*Jesus, poz oroigaria,
biotzen asegaria
ezti ta beste gainekoz
Zure aurpegia bai poz !*

*Ez, Jesus izena baño
biguñagorik kantatzen,
entzuten legunagorik,
gozoagorik pentsatzen.*

*Damutzean itxaropen,
Onbera, guk eskatzean,
billa zaitugunean on,
baña zein on arkitzean!*

*Ezin esan inork agoz,
idatziz ere ezin eman;
gertatu zaionak daki
Jesus maitatzea zer dan.*

*Zakigu poz, gure Jesus,
gure sari zeruetan,
zakigu Zu argitasun
mende guzien mendetan.*

Anónimo s. XII.
Traducción Orixe.
En “Urte guziko meza bezperak”.

PARALELO DEL DOLOR

*Min dut egiaz utzi beharra
baserria...
Artaldeari labana sartu.
Atzen pagoak orpotik moztu.
Etxeko tresnak erre edo saldu.
Arbaso zaharren sua itzaldtu.
Ategaineko sarraila nagia
herdoiltzen utzi...
Iturria jan osinak,
huntzak horma zahar berdinak.*

*Gurdibideak urak ebaki...
Mindura hau zer den
pasa zaionak bakarrak daki!ay*

J.M^a Lekuona.
De *Porlandi* en “Mindura gaur”. 1966

“Pasa zaionak bakarrak daki”.
Grabado de Aranaoa.



experiencia de la situación que se describe: al que le ha ocurrido lo sabe; el que lo ha vivido lo conoce; sólo puede saberlo quien lo haya experimentado.

Es la experiencia la que establece los límites de la competencia del lector.

LOS RELATOS DE LA PUBLICIDAD

UN CASO SINGULAR DE LECTURA. El relato publicitario tiene una especial relación con el receptor pues si cualquier relato supone un implícito cuestionamiento al receptor, la publicidad intenta una directa implicación; y su relato está concebido con todas las condiciones que se requerirían para que un texto fuese considerado literario.

El spot trata de forzarnos a la auto-narración de una secuencia participativa.

Los relatos de la publicidad suponen la invitación a una autonarración, a imaginarse respondiendo positivamente a una solicitud de compra, de uso, de participación, etc. Y estamos todos los días bajo una enorme presión de una oferta de mensajes muy elaborados literariamente que solicitan nuestra recepción comprensiva y nuestra respuesta que será también narrativa y literaria.

Es cierto que todas las realidades nos interrogan continuamente y nos invitan a la contemplación y a la comprensión de su relato, de lo que ellas significan, pero el texto y la imagen publicitaria encierran, en algunos casos por lo menos, una actitud de acoso y una intención de violentar el santuario de nuestra decisión. Y esto se produce literariamente; y también literariamente respondemos con el acto de la recepción del mensaje y con la narración de la respuesta, aunque ésta sea un *no* breve, un rotundo *no*, o un *no* dubitativo; o bien sea un complaciente o un forzado *sí*.

Pero el texto publicitario supone una solicitud y busca un cuestionamiento y una implicación. El texto publicitario trata de provocar una ulterior secuencia a imaginar que es la siguiente: yo receptor, como potencial comprador de un producto, o como posible usuario de un servicio, o como un posible adherido a un movimiento o a una actitud que el anuncio propone, yo soy el protagonista de la secuencia del *sí* o del *no*; secuencia que yo debo narrarme en mi interior.

Si digo *sí* me tendré que imaginar a mí mismo como el actor de un nuevo capítulo del spot que yo lo protagonizo y yo lo visualizo en mi interior. Y también si digo *no*, digo no a mi implicación, que tengo que imaginar en una ulterior secuencia y soy invitado a *peformatizar* el spot en mi propia vida, en actitudes, gestos y palabras.

LOS RELATOS MITOLÓGICOS.
COSMOGONÍAS, ETIOLOGÍA DE LOS FENÓMENOS HUMANOS Y HÉROES CIVILIZADORES



*Pruebas de fuerza y relatos heroicos.
Hércules domando el toro de Creta.*



*Las pruebas de ingenio y relatos sabios.
Edipo y la Esfinge.*



*Los castigos míticos son relatos sin final.
Sisifo en el infierno.*

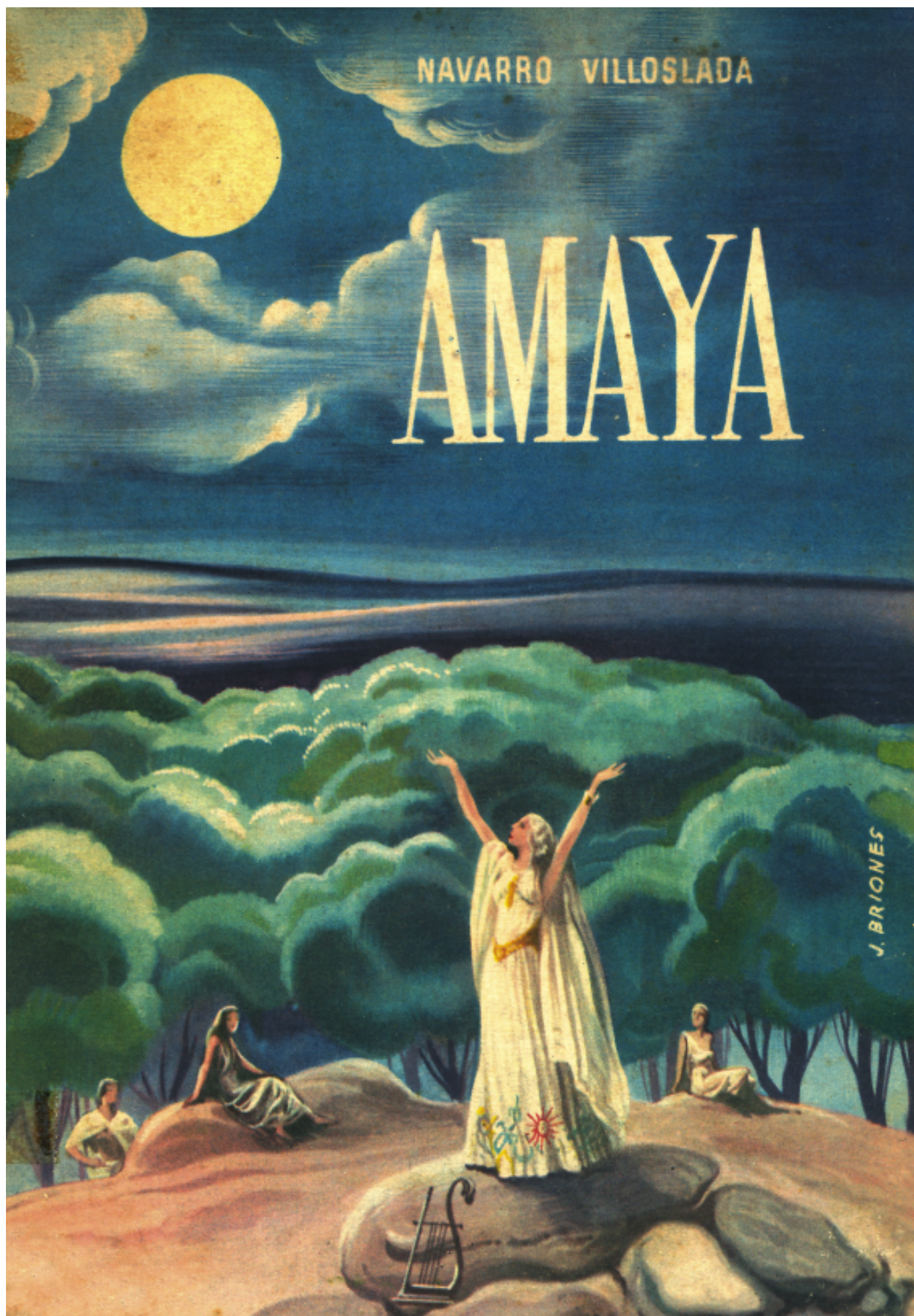


*Un ciclo mítico complejo.
"Orfeo". El origen paradístico de la música.*



*Los castigos míticos y finales triunfantes.
Prometeo encadenado.*





*“AMAYA”. Los vascos en el siglo VIII.
Novela histórica del s. XIX que recoge noveladas muchas leyendas sobre los vascos que nos puede aproximar
las literaturas de los relatos de los orígenes.*

LOS RELATOS BÍBLICOS.
GRAN RELATO Y PEQUEÑOS RELATOS. UNA DE LAS FUENTES DE NUESTRO IMAGINARIO.



EL PARAÍSO PERDIDO.
Condenados al dolor al este del Edén.



EL FRATRICIDIO.
La entrada del odio en el mundo



EL DILUVIO Y EL ARCA SALVADORA.
Las calamidades y la esperanza



LA PROMESA DEL "NUNCA MÁS".
El arco iris y la paloma de la paz.



BABEL. HABLAR SIN ENTENDERSE.
El castigo al orgullo autosuficiente



JOSÉ VENDIDO POR SUS HERMANOS.
Una historia de envidias



JOSÉ RECIBE A SUS HERMANOS.
Un episodio de perdón



MOISÉS, EL FUTURO LIBERTADOR,
 SALVADO DE LAS AGUAS.
El acontecer tiene sentido



LA TRAVESÍA DEL DESIERTO.
El viaje iniciático que forja un pueblo

LOS RELATOS BÍBLICOS.
MODELOS NARRATOLÓGICOS; ARQUETIPOS Y TIPOS; ACCIONES, ACONTECIMIENTOS, VALORES Y ANHELOS.



MOISÉS: LA LEY SALVADORA.
Los adoradores de ídolos



LA TIERRA PROMETIDA.
La esperanza que persiste en todos.



DAVID VENCE A GOLIAT.
Múltiples significaciones.



JOB: EL SUFRIMIENTO DEL JUSTO.
Los discursos de un rebelde



SANSON: EPISODIOS HERÓICOS.
Un protector de su pueblo



DIOS SE HACE HOMBRE.
Una concepción de lo humano y lo divino



UNA VOLUNTAD DE MEMORIA.
Performancia y exigencias éticas



DIOS CONOCE LA MUERTE.
La historia más atrevida



LA RESURRECCIÓN DE JESÚS.
El anhelo de inmortalidad

LOS RELATOS BÍBLICOS

Desde un punto de vista estrictamente cultural, obviando la influencia moral y espiritual que las religiones del Libro han tenido y tienen, los relatos bíblicos han conformado de modo decisivo el substrato de la cultura occidental y se ha extendido de modo más o menos adaptado a otros espacios culturales.

Los relatos de la tradición bíblica cristiana, que incluye el Antiguo y el Nuevo Testamento, están presentes en toda la tradición de las artes plásticas, en la pintura

y en la imaginería que llena o ha llenado, de narratividad nuestras iglesias. Y hoy día supone todavía una gran parte de los patrimonios museísticos del mundo actualizando aquellos relatos en la mente de cualquier contemplador. En este punto queremos resaltar que son narraciones compartidas a través de la historia, y hoy mismo, por millones de personas.

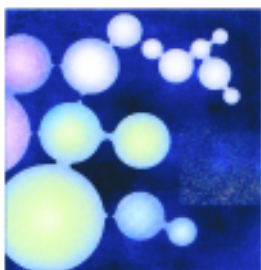
Estos relatos han homogeneizado culturas y su narración, han proporcionado modelos lingüísticos y gestuales para la

expresión de sentimientos, y para su comunicación, y son un verdadero arsenal de arquetipos y tipos psicológicos y de comportamiento en los que podemos reconocernos.

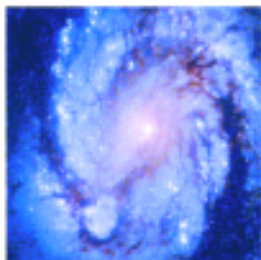
Antes, el acceso más general al contenido narrativo literario e incluso imaginativo de la Biblia se hacía desde los libros de Historia Sagrada que tenían ilustraciones que quedaron grabadas en las mentes de generaciones enteras entrando a formar parte del imaginario figurativo popular.

LOS RELATOS CIENTÍFICOS

48 Universo: inflación, caos y eternidad
La teoría de la inflación tiende a unir lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande.



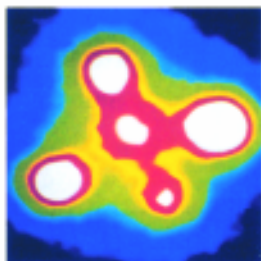
70 El universo desvela finalmente su edad
La velocidad máxima de rotación medida en el disco de la galaxia permite estimar su masa.



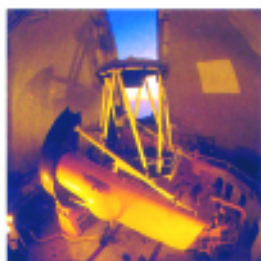
75 Últimos telescopios en tierra
Los telescopios en tierra tienen por misión cartografiar la distribución espacial de diferentes clases de objetos.



82 Los cúmulos actúan como lupas
Los astrónomos disponen de un nuevo medio para sondear la masa oculta del Universo.



90 Nubes bajo el fuego de los cuasares
Los mecanismos que originaron las galaxias.



EL COSMOS DE LA CIENCIA Y LOS UNIVERSOS FANTÁSTICOS DEL CUENTO

Podemos recordar a Asimov escritor de obras de divulgación científica y de ciencia ficción, creador de muchas de las narraciones e imágenes sobre la cosmología moderna que han llegado al gran público y se han incrustado en el imaginario popular y pertenecen ya a la propia imagen del yo que se integra narrativamente en el mundo físico.

Otro de los narradores de la ciencia es el físico Haukpins que ha divulgado ideas de la cosmología moderna que necesitan una imaginación fantástica para poder entenderla e imaginarla, o al revés, para poder imaginarla y así entenderla. Hay que traspasar el espejo de nuestro imaginario habitual y ponernos en sintonía fantástica.

La portada de su libro "El universo en una nuez" muestra una imagen colorista en la que aparece representado el universo dentro de una nuez entreabierta. La imagen parece un cuadro surrealista de Magritte. Es una imaginación de la realidad escalar del cosmos. Nuestro universo existe en una escala que se sitúa entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño.

Esta narración visual inevitablemente nos lleva al imaginario del mundo fantástico de *Alicia en el país de las maravillas*, donde se construye el relato de ficción jugando con la escala de dos mundos diferentes que aparecen imbricados cuando Alicia atraviesa el espejo.

EL RELATO DE UN ENIGMA

Si San Agustín decía cuando descubrió la interioridad para sí mismo: ¿Quién soy yo? Soy un enigma para mí mismo. La ciencia nos sitúa ante el enigma del universo. ¿Qué es el cosmos?

La incidencia que estas narraciones de la ciencia tienen en las narraciones del yo es que nos sitúan ante el misterio de la insondable interioridad del hombre y de la magnitud inimaginable del cosmos.



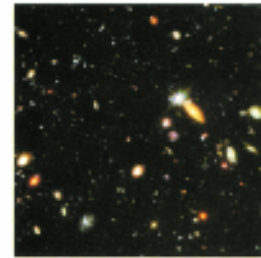
Portada
El Universo que nosotros podemos observar ¿es único o convive con multitud de otros universos?



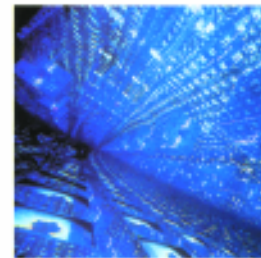
15 El origen de la teoría del Big Bang
¿Coinciden los límites del Universo con los de la Vía Láctea?



22 Nucleosíntesis primordial
El tiempo característico de las interacciones débiles es mayor que el ritmo de expansión del Universo.



38 ¿Cuál es la forma del Universo?
Representar las cuatro dimensiones del espacio-tiempo.

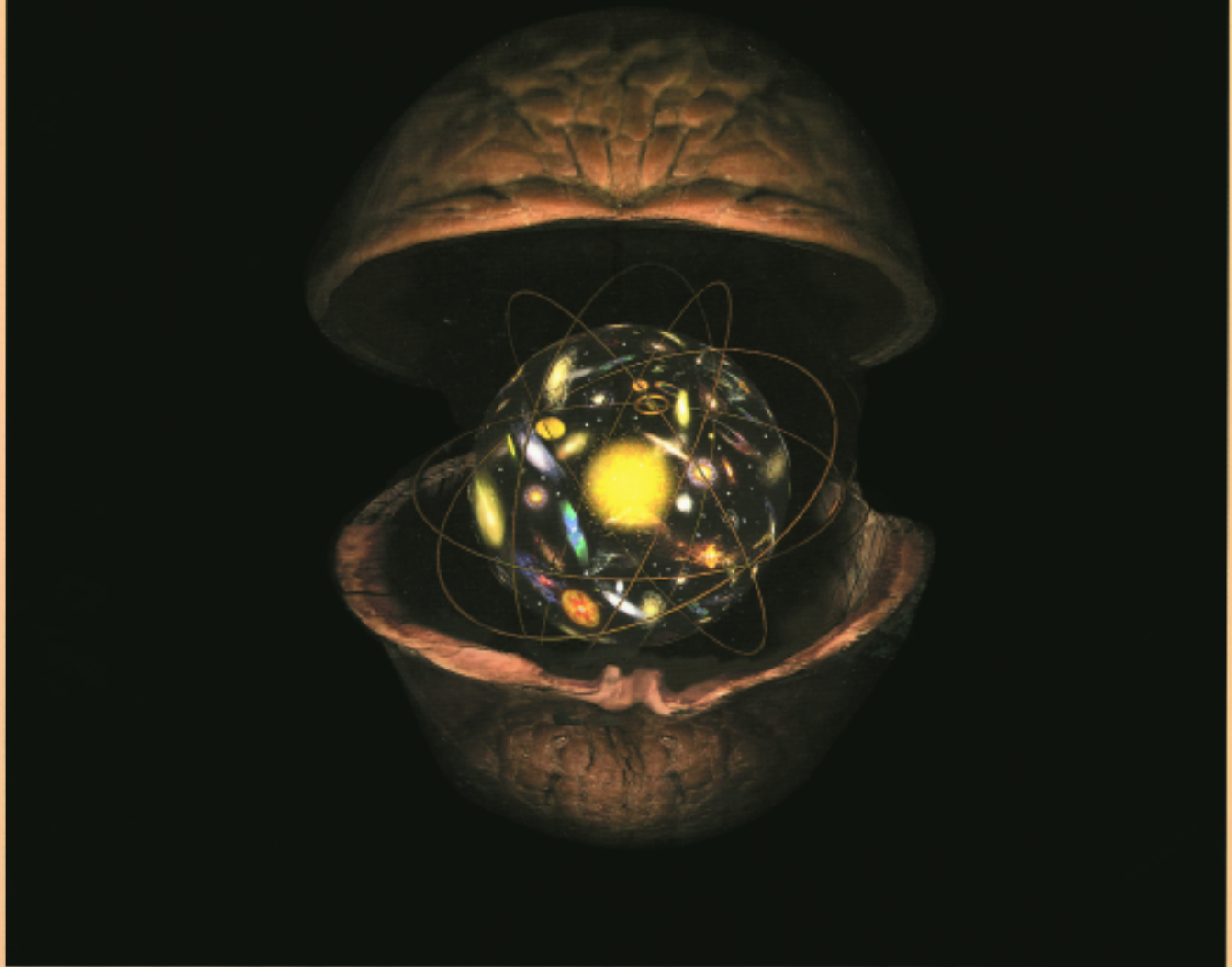


43 Cosmología y telescopios espaciales
Los futuros telescopios espaciales podrán medir con precisión los parámetros que definen el Universo.



STEPHEN HAWKING

EL
UNIVERSO
EN UNA
CÁSCARA DE NUEZ

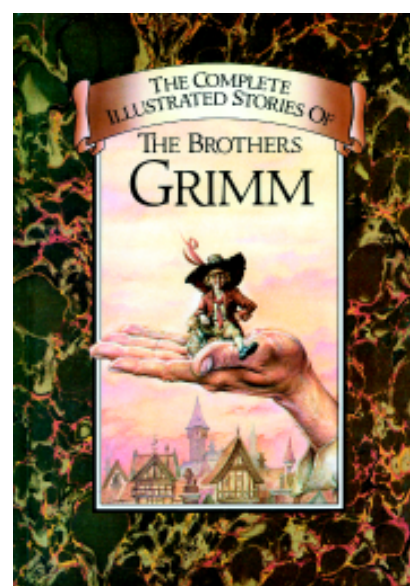
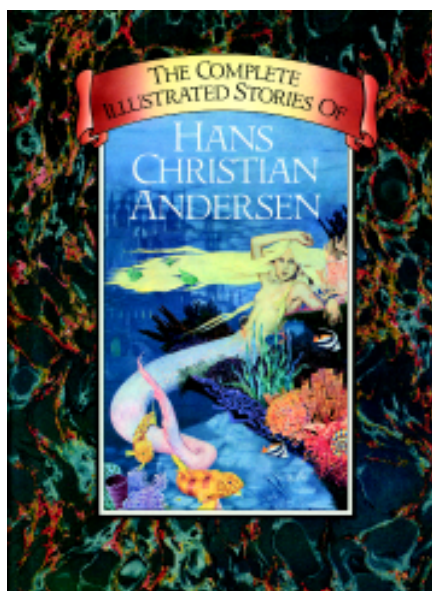
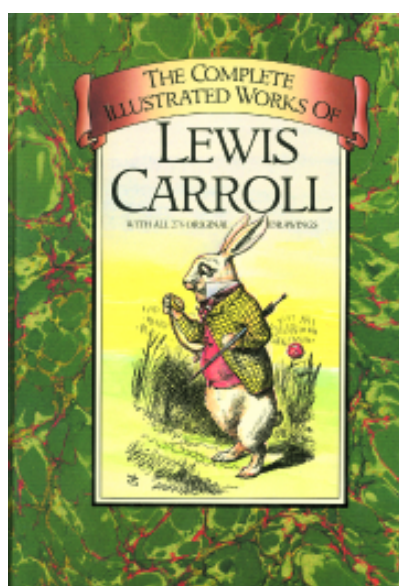


Crítica Planeta

LOS MUNDOS FANTÁSTICOS DEL OTRO LADO DEL ESPEJO.
UNIVERSOS DEL CUENTO Y LA IMAGINACIÓN SURREALISTA



"La escucha". Magritte.



■ LOS RELATOS ÍNTIMOS

● AGUSTÍN DE HIPONA: UNA FENOMENOLOGÍA DE LA AUTONARRACIÓN DEL YO

La invención del yo está en el origen de toda invención literaria de cualquier tipo, incluida la literatura escrita y publicada. Toda literatura, todo relato mental, oculto o exteriorizado de modo oral o escrito, es en su origen y en definitiva una literatura del yo. Bajo una u otra perspectiva el autor-escritor se autonarra, habla desde el yo: él imagina los personajes, él se pone en lugar de los otros para imaginar vidas y pensamientos, él pontifica por boca de los personajes, él opina, él supone, él fabula. El hombre sólo conoce a través del filtro de su propia experiencia. Él sólo sabe de sí mismo; sólo puede hablar de sí mismo.

En las *Confesiones* de Agustín de Hipona encontramos un paradigma de la literatura del yo. Allí plantea la ineludible y única referencia en que se convierte el yo, obligado a narrar y a ser sujeto y objeto de la narración, obligado a autonarrarse y a narrarse a los demás.

“¿Y adónde podía huir mi corazón que huyese de mi corazón? ¿Adónde huir de mí mismo? ¿Adónde no me seguiría yo a mí mismo?”. San Agustín. *Confesiones*, IV, 7, 12.

Porque, decimos nosotros, ¿adónde puede ir el sujeto sin que el yo le siga?

El yo sólo sabe hablar del sujeto que le sustenta y al que representa. Todo lo refiere a sí mismo por su constitutivo egocentrismo psicológico. Está obligado a un ineludible egotismo narrativo.

En ese mismo contexto imaginativo, Agustín ha formulado la existencia de una indeclinable actitud y sentimiento permanente que anhela el sosiego fuera de sí. Somos un encerrado que aspira a la salida; somos uno que aspira a otro; un yo que aspira a un tú:

“...nos has hecho para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descansa en ti” (op. cit, 1, 1).

Las *Confesiones* son el relato del estrés espiritual de un sujeto carencial que aspira al descanso de una posesión. Es la dramatización del gran relato judeocristiano en el que el Dios creador deja en la memoria de la criatura, obra suya, la nostalgia de su presencia, deseo que se cumplirá en un futuro fuera del tiempo.

Agustín descubre el desdoblamiento del yo que se autodice, que conversa consigo mismo pero que lo hace en un discurso que remite a un polo exterior. Porque ya no sólo conversa consigo mismo

sino que se convierte en una conversación a tres bandas. Conversa consigo mismo de otro a quien invoca, y conversa con ese otro sobre sí mismo.

En su esfuerzo por comprender el planteamiento del Dios trinitario de la teología cristiana Agustín descubre la fenomenología del yo que recuerda, del yo que se autoentiende, del yo que se quiere y anhela. Nosotros, en la perspectiva de nuestro paradigma literario, diríamos que Agustín descubre la fenomenología del yo que se autonarra sorprendido por su complejidad interior.

Agustín hace desde un punto de vista filosófico una metafísica de su experien-

POÉTICA DE LA FANTASÍA



“El paseo”. Marc Chagall.

cia interior tratando de establecer en la indagación de su yo y de su funcionamiento un conocimiento de realidades suprasensibles; conocimiento que se esconde en su memoria y que puede descubrir en la explicación narrativa de su intimidad.

Dice Agustín:

—“Me he vuelto un enigma para mí mismo”.

Y se pregunta

—“¿Qué soy yo?”

Y nosotros preguntamos: ¿Hay algo más literario que un planteamiento del yo que se considera a sí mismo como un enigma, y trata de esclarecerlo por una vía en la que la narratividad interior es primordial?

Este tema establece una dinámica narrativa de búsqueda iniciática, de un viaje

metafórico por el propio interior. Este relato se convierte en una actividad de performance espiritual de búsqueda.

Agustín, en las *Confesiones*, emocionante texto, hace literatura con sus narraciones interiores. Dramatiza la expresión de sus sentimientos y performatiza el punto de partida de su relato: su propio enigma y toda su obra es un viaje al interior de sí mismo, a los “palacios de la memoria” donde sospecha que está la clave de su propio enigma.

● EL EXAMEN DE CONCIENCIA COMO ACTIVIDAD NARRATIVA

Ignacio de Loyola formula y propone en *Los Ejercicios Espirituales* el llamado «examen de conciencia» como un método de progreso en la vida cristiana que tendría una gran difusión. Este autoexamen se propone como una frecuente evaluación moral del comportamiento personal. Este examen de conciencia es contemplado ahora por nosotros como un fenómeno que genera relatos del yo. Supone una narración de actividades teniendo en cuenta las circunstancias de conciencia y libertad del sujeto en sus actuaciones a la luz de las normas morales.

Y tras ese juicio, el sujeto pronuncia una sentencia sobre sí mismo.

UN RELATO DE FUTURO. Pero el examen de conciencia, además del relato del pasado, suscita un relato de futuro, un relato proyectivo, pues además de la sentencia, sea ésta positiva o negativa, se decide un proyecto moral. La sentencia implicará arrepentimiento, propósitos correctivos y decisión de cambio, o reafirmación de conductas y propósitos de superación.

El relato de futuro obliga a la ideación de un relato de ficción con las variantes de posibilidades diversas de actuación y la evaluación de la propia capacidad para actuar de un modo determinado, etc. El examen obliga, pues, a la anticipación de una narración o de diversas narraciones todas ellas imaginarias con una serie de finales posibles.

CONTENIDO DE LOS RELATOS. Los que así se suscitan son relatos de la culpabilidad personal, de la culpabilización ajena, del arrepentimiento, de la excusa, de la lamentación, del perdón, de la condena, de los buenos propósitos, de la confesión, de los matices, del error, de la bondad, de la maldad, de la impotencia, del empezar de nuevo o los relatos de superación.

RELATOS PROFANOS. Lo que queremos poner de relieve es, por un lado, la “autoría” sobre este método de Ignacio de Loyola, el vasco más universal; y, por otro

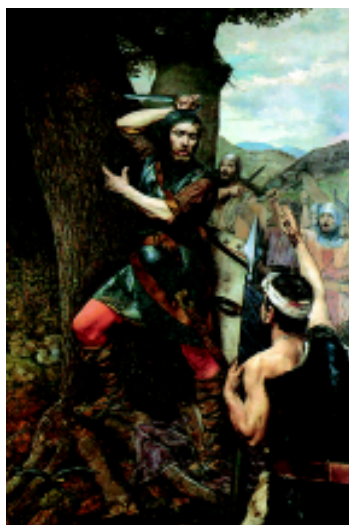
LA NARRACIÓN
DE LA HISTORIA FUNDANTE

La historia se construye como relato cohesionador y legitimador de comunidades; como memoria institucional.



"El árbol Malato". Mamerto Seguí.

LA FUNDACIÓN DEL DERECHO.
Los relatos de la costumbre



LAS ALEGORÍAS POLÍTICAS
Los relatos sacralizadores de los valores cívicos



"La República". Ignacio Díaz de Olano

lado, el carácter de ejercicio psicológico que cotidianamente y automáticamente hoy se practica con intención religiosa o estrictamente pragmática de eficacia de actuación en cualquier actividad de la vida.

Y, obviamente, en la línea de nuestra reflexión destacamos la capacidad de generar relatos cotidianos del yo, tanto retrospectivos como anticipatorios.

Exámenes de este tipo, que son de gran tradición en la espiritualidad religiosa cristiana, sin excluir que pueda practicarse algo similar en otras espiritualidades, se utilizan también sin finalidad moral en las actividades profanas, científicas, técnicas y de relaciones humanas, con las adaptaciones pertinentes.

● LA ININTERRUMPIDA
NARRACIÓN INTERIOR

En la mente es ininterrumpida la narración y su visionado imaginativo; es como una proyección cinematográfica de películas en sesión continua; con películas nuevas y películas que se repiten. Es variable el nivel de conciencia y de atención que prestamos a esas historias y discursos. A veces nos asalta el pasado y lo hace en los desfiladeros de la memoria; y el futuro nos presiona por los vericuetos del deseo y la ilusión. Otras veces somos nosotros quienes buscamos y tentamos el desencadenamiento de los relatos, los del recuerdo y los anticipatorios, creando para ello circunstancias adecuadas.

La nostalgia del pasado es una vivencia del futuro. Y los recuerdos son solicitudes del porvenir que buscan una preparación del futuro. El presente es la narración ininterrumpida de las tensiones entre el pasado y el futuro. No se puede detener el pensamiento porque el tiempo fluye y la vida sigue.

● UN ASPECTO DE LA
NARRATOLOGÍA DEL SUJETO

LA INSTANCIA DEL NARRADOR COMO
REDUCTO DEL SUJETO

En el actual acoso al yo, que es cuestionado en su libertad constitutiva, el "yo narrador" podría ser entendido como la instancia irreductible del sujeto, la voz del yo libre. En último caso, ante la sospecha de un determinismo que lo anularía, la cualidad narrativa sería la garantía del sujeto inalienable; el reducto de sujeto. El reducto de libertad desde el que el yo se pronuncia con libertad sería esta instancia del narrador que cuenta su propia historia aun sabiéndose determinado en su mismo soporte somático y en su circunstancia social, porque todo le es dado por herencia biológica o cultural.

EL NARRADOR DEL YO COMO LIBRE INVENTOR DE SÍ MISMO. Desde esta perspectiva literaria en que nos hemos situado, naufragada la libertad en el océano de la

determinación, el hombre no sería ya el incondicionado inventor, el autor de su relato, sino el narrador consciente del relato que describe el acontecer que le sobreviene.

Sería la instancia narrativa, cuando menos ella, la que le permitiría al sujeto construir el relato de su vida y dotarlo de sentido.

Sería la instancia del narrador el último reducto libre del yo. Sería en la narración de su vida, en la elaboración de la conciencia de su identidad, donde el sujeto puede ser libremente él mismo. Sería en la narración de la vida que me acontece donde yo soy incondicionadamente yo.

● LAS INCONSCIENTES
NARRACIONES DEL YO

LOS ACTOS FALLIDOS COMO RELATOS
DE LA INTIMIDAD TRAICIONADA

En psicología se habla de actos fallidos cuando, por ejemplo, nos equivocamos al escribir o decir algo usando un nombre por otro, una palabra en vez de otra, de tal modo que ese error descubre involuntariamente pensamientos o deseos inconscientes u ocultos, y es por eso por lo que el psicoanálisis los ha observado como síntomas.

El acto fallido puede ser considerado, pues, como un fragmento narrativo de un relato incontrolado que emerge del inconsciente. Se diría que es la traición que el inconsciente juega a la intimidad y a sus secretos revelando un relato interior.

El acto fallido puede ser una sola palabra o un gesto pero que supone, cuando menos, un relato germinal del sujeto, del que somos autores involuntarios.

LOS SUEÑOS
COMO LITERATURA DEL YO

El inconsciente despliega en los sueños su narratividad y, sin entrar en las funciones psicológicas del sueño, nos limitamos a señalar su carácter literario.

El sujeto ya despierto, en estado de vigilia, recuerda lo soñado y reconstruye el relato aceptándolo como suyo, apropiándose, firmándolo y recreándolo por la mañana al leerlo en la memoria. De algún modo el sujeto se reconoce en el sueño aunque no sea más que como enigma a descifrar, como el descubrimiento de un continente desconocido del yo a las orillas de un mar incógnito, extenso y profundo.

El soñador queda en cierto modo fascinado por ese producto suyo, involuntario, imprevisto, extraño, surrealista.

Pero también hay otra perspectiva: los sueños recordados por la mañana nos resultan como narraciones de acontecimientos de la noche y pueden crearnos la sensación de ser el relato de un tiempo lleno y aprovechado. Como una divertida entre-

LA ORGANIZACIÓN SOCIAL Y LOS VALORES POLÍTICOS

Los relatos fundantes y de los orígenes son propuestos y recordados en las colectividades étnicas, culturales, sociales o políticas en celebraciones conmemorativas, festivas, religiosas, etc., para la identificación y cohesión social.

El sujeto afina su identidad contextualizando su vida en el marco social del relato colectivamente asumido.



*La casa originaria y la familia.
El “topos” sustentador.
“La joven familia”. Jacinto Olave.*



*Lur, Etxe, Sendi ta Abizen
lau adarrezko zugaitz bat. Aranoa.*



La búsqueda de la casa originaria, del solar de procedencia; es la búsqueda de la casa perdida. En el topónimo del apellido se busca el “topos” mítico, un lugar de origen para el inicio del relato personal que protagoniza el yo.

Los relatos legitimadores de las ideologías políticas son reinventados narrativamente por cada individuo según los valores políticos imperantes en cada momento histórico.

Estos relatos pueden tener muchas veces un carácter no quizá histórico sino poético.

Revista Hermes. Febrero 2002

*Elkarritzeta:
“Niretzat,
abertzaletasuna
poetika bat da”.*

*Xabier
Lete*



*Ilustraciones en el libro “Narraciones vascas”
de Tomás de Otegi. Bilbao, 1934.*

*La mesa: espejo, confidente y juez del sujeto.
La mesa propiciadora de la autonarración: historia, proyecto y reflexión*



"Retrato del doctor Gachet". Van Gogh.



"La negación de San Pedro". Georges de la Tour.



"Jugadores de dados". Georges de la Tour.

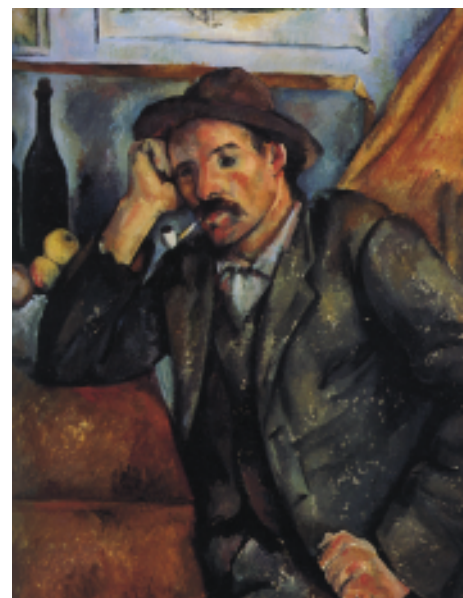


"La conjura de los batavos". Rembrandt.



José Manterola.

"Un filósofo". Solomon Koninck.



"Fumeur". Cezanne.



"Don Gaspar Melchor de Jovellanos". Goya.

"Jeremías predice la destrucción de Jerusalén".

LAS MESAS LUMINOSAS DESCUBREN LO INCONFESABLE

*En algunos casos, la superficie de la mesa es luminosa.
Es una luminosidad siniestra, como una fosforescencia del mal, que ilumina rostros traidores y perversos.*

LA MESA ESPEJO

La mesa es una demarcación espacial que propicia la deposición narrativa del yo; es un escenario para relatos autobiográficos.

La mesa actúa con función confidencial: el hombre ante una mesa es confidente de sí mismo, pues la mesa es el espejo que le refleja su imagen para autocontemplarse, es el muro que le devuelve su voz como un eco que le permite autoescucharse.



ga de una gacetilla literaria que trae un reportaje de nuestro vivir dormido; de aquello que ha estado aconteciendo en nuestra mente mientras el yo dormía.

Los sueños constituyen relatos indudablemente personales y originales en cuanto que son signos y síntomas de la más indudable individualidad. También es claro que, desde el momento que se puede establecer una tipología de los sueños, eso quiere decir que responden a modelos o que se estructuran según arquetipos o que se articulan siguiendo estructuras comunes a todos los hombres o a tipos de hombres.

Pero en todo caso es el yo inconsciente el que crea los relatos y en ese mismo ámbito de lo inconsciente. Sólo en parte se asoma a la conciencia y es en ese momento en el que se recuerda cuando esa narración inconsciente se hace literatura y narración del yo: cuando la recordamos y la consideramos y la recreamos y la leemos con curiosidad y la valoramos incluso con criterios de análisis literario. Cuando recordamos un sueño y lo consideramos subrepticio y sorpresivo, cuestionador y necesitado de explicación, e indicial del yo oculto es entonces cuando lo hacemos propio.

Lo soñado en el sueño se hace narración literaria consciente y propia en el recuerdo indagatorio que establece hipótesis sobre su significado, y en el intento de reconstruirlo como relato que tiene sentido, o cuando se acepta como un relato fantástico que permanece indescifrable.

LOS RELATOS DEL "SUPER YO".

En psicología se utiliza el término *super yo* para referirse al conjunto de motivaciones de carácter moral que rigen el funcionamiento de la personalidad. Desde nuestro punto de vista narrativo encontramos en el *super yo* el acervo de relatos portadores de normas y valores, deberes, prohibiciones etc que hemos recibido de la familia y la sociedad: un cúmulo de narraciones encriptadas, en parte conscientes y en parte inconscientes, que configuran el yo ideal de cada uno. Todo un bosque narrativo. Es la madeja de relatos que constituyen el yo más íntimo. Desmadejarlo es conocerse más.

● VIVIR LA FICCIÓN

LA VIRTUALIDAD DE LO REAL EN EL RELATO DE FICCIÓN

Los relatos de la fantasía tienen la virtualidad de lo real. En la fantasía, reuniendo retazos de experiencias pasadas que tenemos guardadas en la memoria, se viven narraciones con la virtualidad de ser reales. Tienen más fuerza que la realidad

virtual que imita a la realidad tridimensional con la infografía de los ordenadores actuales. La fantasía crea relatos en los que se implica toda la persona, su pasado recordado y su futuro proyectado.

Tiene a su disposición todo el acervo de la memoria: las memorias de todos los sentidos, las de todos los sentimientos, las de todas las razones. Es la ficción inventada desde el deseo, en la impunidad del secreto de la conciencia, con las conexiones emotivas que afectan a la totalidad del yo, tal que si fuera un acontecimiento real.

Traemos como ilustración la vivencia real de una ficción reflejada en el extraordinario soneto de Juana de Asbaje, Sor Juana Inés de la Cruz, musa de Hispanoamérica, extraordinaria mujer de ascen-

LA REALIDAD VIRTUAL DE LA FANTASÍA

*Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.*

*Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?*

*Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho*

*que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.*

Sor Juana Inés de la Cruz.

dencia de Bergara por su padre Pedro de Asbaje:

En este soneto se plantea y resuelve la paradoja de la inconsistencia y la irrealidad de la fantasía y la virtud de realidad subjetiva que puede tener un relato de ficción. El relato que el deseo articula: eso es lo real; es la realidad del relato lo que acontece en la conciencia del yo; lo real es la narración, que se impone como momento de realidad del sujeto. No importa la verdad del mundo objetivo sino el acontecimiento que acaece en el mundo subjetivo. El soneto se establece en la consistencia real de la narración subjetiva.

LA REALIDAD VIRTUAL DE LA FANTASÍA

LOS RELATOS DE LA FANTASÍA. Es habitual el recurso a la realidad virtual que se construye en los relatos de ficción porque nos produce momentos placenteros y nos permite el engaño de mixtificar la realidad o de olvidarla, y porque también ensayamos el afrontamiento de realidades previsibles o hipotéticas.

Las narraciones de la fantasía constituyen uno de los capítulos más importantes de las literaturas íntimas del yo y de sus relatos mentales, y de los mundos de ficción en que habitamos en muchos momentos de nuestra vida cotidiana.

LOS RELATOS TRANSGRESORES. Son relatos que formulan los deseos e imaginan su realización. La expresión del deseo mismo es narrativa. El deseo es un relato al que la fantasía puede proporcionar la virtualidad de lo real. La moral parece que reconoce que esos relatos íntimos tienen la virtualidad de lo real, pues considera que con el pensamiento se puede transgredir la ley moral.

Puede estar refiriéndose a su carácter proyectivo —es en el corazón donde nace la acción—, y pueden incubarse el mal:

“en el corazón del hombre es donde nacen los adulterios y crímenes y hurtos”.

Pero también parece referirse al mero relato interior:

“el que mira a una mujer con malos ojos, ya adulteró su corazón”.

Son los relatos mentales a los que se refiere el decálogo bíblico en octavo, noveno y décimo lugar. Con ellos se puede vivir la perversidad y experimentar virtualmente el mal. En ellos se puede satisfacer el deseo en alguna medida y se conjura la realización.

Son relatos por los que podemos complacernos morbosamente en el resumen de maldades de los tradicionalmente llamados “pecados capitales”. Se puede, en estas narraciones, dar rienda suelta a los deseos reprimidos para vivirlos en la realidad de la ficción.

La mentira y la calumnia, la ambición y la envidia, la pasión del poder y del dinero, como relatos mentales de proyecto o vana fantasía, tienen la virtualidad de la realidad que las hace moralmente calificables.

Son los relatos inconfesables que se guardan en la intimidad que consideramos inviolable, ocultos en el castillo interior.

■ LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS DE LA REALIDAD Y DEL PENSAMIENTO

● DEL CAOS AL LOGOS

La realidad se constituye como tal realidad inteligible por medio de relatos que estructuran el caos introduciendo un logos; así pueden construirse relatos que

MESA Y ESPEJO
EL ESPEJO, CONCIENCIA

*La luz y el espejo explicitan
la función de la mesa
como conciencia*

N arraciones trascendentes

"La Magdalena". Georges de la Tour.



articulan sentidos y conforman los universos comprensibles.

Estos logos o razones estructuran diferentes paradigmas de organización comprensiva. Así, hablamos de la razón poética y de la razón matemática, o de la razón estética y de la técnica, o de la razón científica y de la razón religiosa, de la razón fronteriza, de la razón crítica, o de la razón de la racionalidad frente a la irracionalidad.

Nuestro universo mental es un complejo constructo narrativo de naturaleza literaria entretejido de relatos que se entrecruzan y al que recurrimos con más frecuencia de la que parece tomando retazos narrativos adecuados a las diferentes ocasiones. Un aspecto de ese universo mental es el imaginario que conforma el escenario estructural de nuestro mundo. Son las claves que nos permiten interpretar los diferentes ámbitos de significación en los que podemos encontrarnos cada día.

Pertenecen a este apartado la multitud de relatos que en el archivo de la memoria permiten representar el universo y todos sus componentes con alguna coherencia y de acuerdo a diferentes paradigmas y razones. Y cada una de ellas va articulada en sus respectivos relatos, donde palabras e imágenes constituyen el imaginario que permiten la representación del mundo objetivo de la naturaleza, y de los mundos subjetivos de la cultura en sus múltiples variedades grupales y en las infinitas individuales.

En estos relatos se entrecruzan relatos referidos al espacio y al tiempo, a la naturaleza y a la historia, al origen al proceso y al fin de universo, a las composiciones y funcionamientos, a las razones integradoras, a las causalidades y a las finalidades, y al sentido y a los sentidos del ser y del existir.

● LA RAZÓN NARRATIVA

En los actuales planteamientos de la filosofía, frente a una razón pura que trata de realidades absolutamente dadas, se habla de una razón problemática e histórica; de una razón filológica y retórica, inventiva, creadora de palabras y de realidades metafóricas; en definitiva, de una razón narrativa entendida como paradigma que construye las formulaciones problemáticas y las plantea como relatos a la razón vital e histórica. Una razón narrativa como fórmula de la razón vital e histórica.

■ LOS GRANDES RELATOS CULTURALES

● RELATOS SUSTENTADORES DE IDENTIDADES

Los relatos de los que ahora nos ocupamos son los grandes relatos propuestos por la cultura y la religión, por la historia

y por la ciencia, por la tradición familiar y por la sociedad. Ellos nos permiten estructurar el espacio y el tiempo, insertarnos en la sociedad e identificarnos personalmente.

Son relatos de los orígenes y de las ultimitudes del mundo: de las cosas, de los individuos y de las colectividades. Son relatos que se nos ofrecen socialmente y que cada uno recibe, recrea y se apropia internalizándolos.

La apropiación de ese imaginario común tiene en cada uno la originalidad de una recreación que lo convierte en componente de la singularidad personal.

Vamos a referirnos, pues, a la reinención narrativa del yo en los relatos de los orígenes y en los relatos fundantes.

● RELATOS FUNDANTES Y DE LOS ORÍGENES

Nos ocuparemos, pues, de los relatos del mito, de la religión, de la historia, de la fábula, de la fantasía y de la ciencia, considerándolos siempre como textos literarios, sin hacer cuestión de su verdad.

Aunque muchas veces aparecen imbricados en este amplio apartado de relatos sociales, se pueden distinguir relatos de los orígenes y relatos fundantes. En alguna medida todos ellos se podían englobar con los relatos cosmológicos y con los míticos.

Son relatos institucionales propuestos por los grupos sociales que buscan la legitimación y la cohesión por su referencia al origen y fundación que se sitúa en un tiempo inicial, primigenio, mítico, sagrado, o legendario.

COSMOS

Pueden ser relatos propuestos por la tradición mítica, la religión o la ciencia. Suelen referirse principalmente al origen del universo, de la humanidad, de las culturas, de los pueblos y suelen abarcar todo el arco de existencia, uniendo origen y fin.

EL MITO. Las cosmogonías explican los orígenes míticos del mundo, del hombre y de las fuerzas animistas que rigen la causalidad.

Los relatos míticos que hoy puede conocer una persona serán siempre una mínima parte de la recopilación etnográfica de la mitología popular. Por ejemplo de la monumental recopilación *Mitología del Pueblo Vasco* de José Miguel de Barandiarán es pequeña la parte de ese inmenso acervo que hemos oído por transmisión oral, y de esa pequeña parte la apropiación actual es casi exclusivamente poética y la adhesión creencial estaría reducida a algunas actitudes y tics de carácter mágico.

LA RELIGIÓN. En las religiones bíblicas la creación *ex nihilo* está en el origen, pero el universo camina a su culminación en un cielo nuevo y una tierra nueva; es un

relato con un principio y un fin del mundo; hay un principio de la humanidad y un juicio final.

LA CIENCIA. La ciencia establece con sorprendente precisión las condiciones físicas del momento del origen del universo actual y determina su edad, pero también pone límite a su duración. Hubo un big-bang inicial y una expansión pero habrá una implosión y un fin. Y narra cómo en el desarrollo evolutivo acontece la hominización; pero que también el hombre desaparecerá algún día.

SOCIEDAD

Los relatos fundantes y de los orígenes son propuestos y recordados en las colectividades étnicas, culturales, sociales o políticas en celebraciones conmemorativas, festivas, religiosas, etc., para la identificación y cohesión social.

Los relatos fundantes hacen que los individuos se retrotraigan al tiempo primigenio iniciando las narraciones con expresiones como “Al principio”, “En un tiempo”, o con el “Érase una vez”.

El sujeto afina su identidad contextualizando su vida en el marco social del relato colectivamente asumido, retrotrayéndose a tiempos siempre nebulosos de un momento fundacional.

La mitología y las leyendas propician el enraizamiento emocional y poético del individuo en el tiempo, en el espacio y en la colectividad y la recepción de estos relatos, como la de cualquier relato, se realiza como una recreación literaria que en definitiva es una narración identificativa del yo.

Con la reinención literaria de los relatos recibidos por enculturación, se produce una verdadera refundación social del sujeto

● LOS METARRELATOS DE LA FILOSOFÍA

La filosofía es una narrativa de los extremos, como un viaje a los confines de las cosas, de su significación y del sentido; un recorrido por los caminos limítrofes aventurándose hacia el otro lado, hacia el afuera, con el riesgo de lo inseguro y con el sentimiento de la incertidumbre.

Los relatos de la filosofía ponen en cuestión lo decible sobre las cosas experimentables y nos permiten hablar de lo inexperimentable colocándonos ante lo inefable.

Desde el punto de vista narrativo, la filosofía es como un juego: indaga la pregunta por la cosa, y a continuación plantea la pregunta sobre la pregunta, y va más allá preguntándose por el preguntar.

Y no se conforma con llegar a la conclusión de que hay una *razón narrativa* y con estudiar la fenomenología de la narratividad y propiciar el desarrollo de la

narratología sino que además indaga la ontología del sujeto narrativo y la metafísica de la conciencia que se autonarra y conversa consigo misma, abriendo con ello el acceso al misterio y a la religión.

A nivel popular estos relatos se consideran abstrusos pero no dejan de atraer sobre todo en determinadas edades y en circunstancias especiales. Es universal el gusto por filosofar y sentir el vértigo del *plus ultra* en el razonar y preguntar. Todos llegamos en algún momento en la autonarración de la vida a las últimas preguntas sobre las últimas cuestiones: la muerte como certeza que no se pone en duda y la pregunta sobre el sentido de la vida, para lo que hay diferentes respuestas y variedad de opciones vitales

■ LOS RELATOS INSTITUCIONALES

● LOS RELATOS DE LA RELIGIÓN

En nuestro caso los relatos religiosos más cercanos, considerados en su aspecto cultural, están relacionados con el Libro, pues cristianismo, judaísmo y mahometismo son religiones del Libro. Y qué imagen puede ser más adecuada que el libro para significar relato y narración. De manera, pues, muy imaginativa, las religiones se manifiestan narrativamente con relatos que contribuyen a la homogeneización cultural de grandes grupos humanos.

La Biblia –“Los Libros”, “El Libro”– es el mayor arsenal de relatos que nos está influyendo cuando menos culturalmente. Nuestro imaginario es en gran parte bíblico, judeo-cristiano.

En el Génesis están los relatos que nos hablan de: la creación del mundo y del hombre y la mujer; lo paradisiaco y lo escatológico, la conciencia del bien y del mal, la vergüenza, el odio y el amor, el dolor, el trabajo, el cansancio, etc.

En el libro del Éxodo están los que nos hablan de: acontecimientos, personajes, actitudes e ideas que modelizarán y tipificarán la comprensión narrativa y metafórica de la historia posterior; la ley moral y sus exigencias, la opresión y la libertad y el caudillaje, etc.

Y los relatos de los Evangelios están también en el trasfondo de nuestro imaginario y del lenguaje, como paradigma de narraciones construidas para la memoria y la conmemoración en común y como propuestas morales.

LOS RELATOS LITÚRGICOS. Y dentro de este conjunto sobresale de modo muy singular, quizá impar en el panorama de las narraciones de las culturas, una parte del discurso de la Última Cena que su protagonista, Jesús, propone para su rememoración en un contexto litúrgico: “Haced esto en memoria mía”, dice. Propone una comida de pan y vino que tiene que ser

DIÁLOGOS CON EL ESPEJO. ESPEJO CONSULTOR

NARRACIONES DEL YO ERÓTICO



“La Venus del espejo”. Velázquez.

AUTONARRACIÓN CONFLICTIVA



“Las relaciones peligrosas”. Magritte.

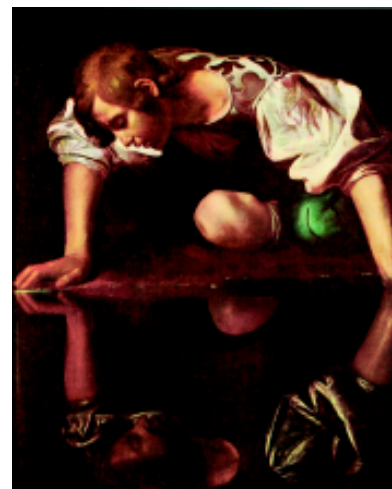


DIÁLOGO DE CONSTATACIÓN

La demanda de objetividad.
Darío de Regoyos.

EL DIÁLOGO NARCISISTA

Autonarración plástica del yo y ejercicio de autoestima. “Narciso”. Caravaggio.



NARRATIVIDAD DE LA VENTANA Y LA LUZ. RELATOS INTERIORES

LUZ MENSAJERA

CAMINO DE IDA Y VUELTA



"Dama en azul". Vermeer.



"Criada que entrega una carta a la señora". Vermeer.



"La carta". Vermeer.

"Muchacha que lee una carta junto a la ventana". Vermeer.



CIENTÍFICOS ANTE LA VENTANA.
LA LUZ DE LA CONEXIÓN UNIVERSAL



"Geógrafo". Vermeer.



"Astrónomo". Vermeer.

LUZ INSPIRADORA

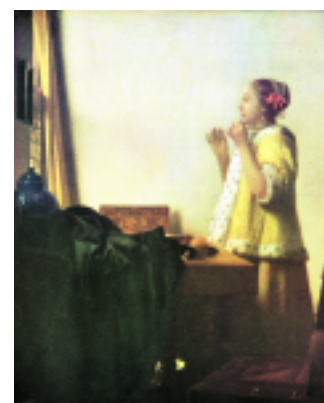
"Tañedora de laúd". Vermeer.



LUZ INTERIORIZADORA
LUZ PENETRANTE



"Mujer con jarra". Vermeer.



"Muchacha con un collar de perlas". Vermeer.



"La lechera". Vermeer.

"Pesadora de perlas". Vermeer.



realizada en comunidad con la performatización de aquel relato como acción ritual.

Y la memoria que hace la comunidad que hoy responde a aquella invitación es evidentemente narrativa:

“Jesús el día en que... tomó... dio... diciendo: haced esto en memoria de mí”.

Por otra parte es claro el carácter performativo, no solo representativo, y creencialmente eficaz:

“El que come mi carne y bebe mi sangre tiene vida eterna y yo le resucitaré en el último día”. Y también

“cada vez que hagáis esto anunciáis mi muerte hasta que venga”

• LOS RELATOS DE LAS COMUNIDADES SOCIALES Y POLÍTICAS.

Los relatos de los orígenes de las colectividades y los relatos fundantes de los grupos sociales, de los que ahora solo haremos breve referencia, son internalizados por los individuos de modo particular constituyendo narraciones personalizadas de acuerdo con el talante literario y el imaginario de cada uno.

Y los relatos legitimadores de las ideologías políticas son reinventados narrativamente por cada individuo según los valores políticos imperantes en cada momento histórico.

Un ejemplo de este tipo de relatos conformados con la ficción de una novela que contiene varios relatos es la obra de Saizarbitoria *“Gorde nazazu lurpean”*.

Estos relatos pueden tener muchas veces un carácter no quizá histórico sino simplemente poético, lo que no es decir menos. Y así hemos podido leer formulado por Xabier Lete que el *abertzalismo* es para él «una poética».

LOS RELATOS DE LA HISTORIA.

En el gusto y en la curiosidad por el pasado parece estar influyendo la búsqueda de modelos de situaciones y de relatos de acontecimientos para la narración de nuestro presente. Personajes históricos, acontecimientos, guerras, traiciones, ambiciones, heroicidades, etc., componen una galería de arquetipos intemporales e ideales representados en realizaciones históricas; parece que reconociésemos encarnadas las posibilidades de la tipología humana.

Relatarnos la historia es ver la variedad de los comportamientos humanos ejemplificados. Esto también lo hace la novela en los relatos de ficción pero

VENTANA Y LUZ DE LA MEMORIA



“Estudioso leyendo”. Rembrandt.

ES EL HOMBRE EN SU SOLEDAD
RADICAL ENTRE LA MEMORIA
Y LA ESPERANZA.

LA ESCALERA HELICOIDAL QUE SUBE
ES IMAGEN DEL TIEMPO.

“Estudioso meditabundo”. Rembrandt



la historia tiene la fuerza de la memoria de lo acontecido, de acontecimientos con los que tenemos algún grado de relación.

LA INVENCIÓN DE LA HISTORIA.

Pero, generalmente, la historia se construye como relato cohesionador y legitimador de comunidades; la historia es una memoria institucional.

• LOS RELATOS DEL GRUPO DOMÉSTICO: CASA Y FAMILIA

LA INVENCIÓN NARRATIVA DE LA CASA

El grupo doméstico suele tener su archivo oral de anécdotas, de canciones y de dichos. Tiene su calendario con señalados aniversarios para la celebración y el lamento; para reforzar la memoria con la repetición y añadiendo nuevos detalles a una narración ya estereotipada; y también para reafirmarse paradójicamente en algunos olvidos.

EL RELATO DE LA CASA PERDIDA.

En nuestro contexto vasco, el relato fundante familiar con frecuencia se centra sobre el apellido que da pie al individuo para investigar o imaginar la búsqueda de la casa originaria, del solar de procedencia; es la búsqueda de la casa perdida que se sitúa en un tiempo y en un lugar nebuloso. Así, el relato de la búsqueda del origen del apellido y de la progenie adquiere los caracteres propios de una narración mítica.

El interés por el significado del apellido, la localización de la casa y del pueblo de donde procede, es la búsqueda de las raíces. Es una especie de búsqueda iniciática, de los orígenes, que tiene un significado más profundo e inconsciente que lo que se le supone, con mecanismos simbólicos. Es una cuestión cultural, narrativa y poética.

En el topónimo del apellido se busca el *topos* mítico, un lugar de origen para el inicio del relato personal que protagoniza el yo.

EL RELATO DEL NACIMIENTO.

Entre los relatos domésticos de los orígenes están aquellos por los que preguntan los niños queriendo saber detalles del día en que nació, de las circunstancias del parto, etc. Es la parte del relato personal que obviamente no está en nuestra memoria y de la que se requiere testimonio narrativo.

Y para enlazar el relato del nacimiento con el resto de la biografía también se suele tratar de identificar y datar el pri-

mer recuerdo entre los muchos recuerdos borrosos de la primera infancia.

LOS RELATOS DE LOS ABUELOS. Los relatos del pasado familiar se suelen poner en boca de los abuelos o bisabuelos: “decía”, “dice que decía”. Relatos que se reiteran, que se repiten y repiten cada aniversario y reunión familiar de modo ritual. Esta repetición suele ser objeto de comentarios humorísticos.

LOS NOMBRES RELATORES. Los nombres de pila encierran historias familiares, cuando menos la de las circunstancias y los porqués de la elección de tal nombre. Con frecuencia los nombres que se ponen a los niños llevan incorporadas narraciones que rememoran personas de la familia que de ese modo son propuestas como modelos; la carga rememorativa del nombre se despliega en narraciones que descubren la herencia que llevan encrriptada.

También los nuevos nombres que hoy se ponen a los niños llevan incorporados abundantes y significativos relatos de los padres y del ambiente social de un momento determinado. Muchos nombres actuales contienen relatos tanto o más ideologizados, que los que tenían nombres de santos o de advocaciones religiosas que antes se ponían a los niños. En el nomenclátor vasco actual los nombres “de pila” nos llevan desde el Tomás del santoral hasta los fenómenos naturales como Ekaitz, y desde el purismo sabiniano de Koldobika al conceptual Naiko. Estas personas son portadoras, en sus nombres, de relatos cargados de sentidos que descubren motivaciones, y narraciones que describen las circunstancias en las que se eligió ese nombre.

LOS RELATOS DEL PARECIDO. El reconocimiento de parecidos —físicos, psicológicos, de voces, gestos y habilidades, etc.— en el grupo familiar añaden elementos de imagen y estética a la autoimagen, a esa idea que cada uno tiene de sí entrando a formar parte de la propia identidad, y esto se produce en contextos narrativos llenos de anécdotas simplemente ilustrativas o cargadas de significaciones.

EL ANECDOTARIO. En el anecdotario familiar los relatos se repiten de modo que para un extraño es un hastío escucharlas. Muchas veces tienen la gracia de un chiste y otras veces sólo hacen reír a los integrantes de la familia porque sólo ellos conocen el contexto de significación en el que cobra todo su sentido. Y es que muchas veces, además del contexto circunstancial, esos relatos son portadores de for-

LA VENTANA Y SUS SUGESTIONES



SER VISTO EN LA VENTANA

Gerard Dou. Autorretrato.

MIRAR DESDE LA VENTANA

“Muchacha en la ventana”. Dalí



mulaciones de valores que pertenecen a la propuesta ética de la tradición familiar.

Los protagonistas de esas anécdotas suelen ser: abuelos y bisabuelos, y tías y tíos, y amigos y vecinos, y curas y personajes populares del pueblo.

● CONCLUSIÓN DE LOS RELATOS SOCIALES

Por tanto, estos relatos fundantes y legitimadores suelen estar configurados en narraciones que presentan formas literaturizadas de modo original por cada sujeto. Es esto precisamente lo que tratamos de poner de relieve, el carácter narrativo y retórico, inventivo y poético de la conciencia de la pertenencia del sujeto a diversos grupos sociales y de la memoria que de ellos tiene.

Los discursos mentales que configuran las identidades y “sitúan” al individuo en el universo de su vida son muy importantes y le califican como autor y narrador literario del relato de su propia historia; una historia que transcurre entre el pasado primigenio que se imagina narrativamente en el recuerdo, y el futuro de las ultimidades que se imagina también narrativamente. Todo ello, “inventado” literariamente.

■ PROPICIACIÓN DEL RELATO. LOS ACCESOS A LA MEMORIA

Hemos dicho antes que todo está cargado de significaciones; todas las cosas y todos los pensamientos sobre lo real y lo irreal, todo puede ser sugestivo y suscitar la narración interior.

LA NARRACIÓN SORPRESIVA. Cualquier cosa imprevista puede provocar narraciones de la memoria: los sentidos—vista, oído, olfato y tacto— son puertas por donde se cuelan las convocatorias a los recuerdos y por donde fluye la memoria; los lugares, las fechas del calendario, personas, imágenes de cosas y de sucesos, palabras, lecturas, etc.

Son miles de relatos los que esperan en la memoria la invocación voluntaria o la ocasión inesperada del recuerdo.

● GRANDES SÍMBOLOS Y METÁFORAS

Lo mismo que el pez en el agua estamos nosotros sumergidos en el medio lingüístico cargado de un inconmensurable potencial narrativo.

Las palabras caen sobre nosotros como las gotas de lluvia de un torrencial chaparrón.

rrón, y nos empapan; y su inundación parece que terminaría por llegarnos al cuello y ahogarnos.

Caminamos entre palabras cargadas de relatos como por un campo de minas en el que con cualquier roce podemos hacer explotar una, ya que cualquiera contiene imprevisibles cargas narrativas.

Y también podría compararse el cúmulo de palabras a los átomos de una masa crítica radiactiva en la que con la fisión de un solo átomo se desencadena una reacción en la que se libera una energía insospechada. También en las palabras se producen reacciones en cadena que generan narraciones interminables que sólo las detiene la distracción y el sueño.

Una pregunta tópica en las entrevistas desenfadadas suele ser: ¿Qué libro llevaría usted a una isla desierta? He dicho en alguna ocasión que a tal pregunta yo respondería que me llevaría un diccionario, o si se quiere bastaría un vocabulario, porque cada palabra está llena de relatos encriptados; el arsenal semántico de cada palabra es narrativo, está lleno de relatos que en la medida que los fuésemos descubriendo arrastrarían otros relatos que están encadenados por múltiples circunstancias: de parecidos, de temas, de contiuidades, etc.

LOS LIBROS DE LA MEMORIA

LA MEMORIA MORAL DE LA HUMANIDAD.

En la Biblia, en el Apocalipsis de San Juan, se habla de *los libros del juicio universal* que son un símbolo que en su concepción, como tal idea, es extraordinariamente narrativa: los libros que contienen toda la historia moral de todos y cada uno de los hombres. Es la imagen de la memoria de todo quehacer humano; es la imaginación del mayor cúmulo de relatos pensable; el símbolo más amplio de la memoria.

En la tradición cristiana medieval este juicio universal se concibe con caracteres tremendistas muy alejados de la sensibilidad cristiana actual. En el relato apocalíptico las trompetas llaman a todos los muertos a salir de las tumbas y de los mares y los convocan a juicio; y se abrirán los libros que todo lo contienen y cada uno será juzgado según sus obras.

Esta tradición está recogida en el conocido himno medieval "*Dies illa dies irae*"

*"Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur
unde mundus judicetur".*

"Se abrirá el libro en el que está todo consignado y según ello se juzgará".

EL MUNDO COMO LIBRO

LA LEGIBILIDAD DEL MUNDO. En su libro *La legibilidad del Mundo*, Blumemberg busca "Una metáfora para la totalidad del mundo" y considerando el mundo como problema hermenéutico propone que la metafórica sobre la experimentabilidad del mundo está representada por el paradigma de la legibilidad. Si la realidad, si el mundo, es un libro, su comprensión y su conocimiento es su lectura. Todas las cosas son significativas, y todas las significaciones son alcanzables: el mundo es legible.

Esta metáfora concibe la contemplación como lectura, por tanto como un acto creativo. Y el mero hecho de la utilización de esta imagen aplicada a todo conocer introduce en el imaginario mismo una radical literariedad.

MIRAR DESDE LA VENTANA

LA FASCINACIÓN DEL AFUERA



EL TAMIZ DEL CRISTAL



● LA DISPONIBILIDAD PARA LA NARRACIÓN

LA CONTEMPLACIÓN. La actitud contemplativa favorece la actividad narrativa que será principalmente descriptiva. En el mirar un paisaje nos lo describimos con premiosidad o rapidez, de modo sumario o con detalle y minuciosidad.

Ocurre igual en la contemplación del arte: es una actividad narrativa. No podemos estar ante un cuadro o una escultura o contemplándolos sin decirnos nada de ellos a nosotros mismos.

Será su descripción, o será la narración de la historia que representa si la conocemos, o crearemos una supuesta e hipotética narración para dar sentido a la imagen o a la acción representada si no lo conocemos. Ante una imagen abstracta el discurso puede ser una narrativa abstracta y la sintonía puede quizá desarrollarse por caminos no verbales.

Los retratos, tanto de pintura como fotográficos, que miran al espectador pueden estar narrando a quien les miran, pero a la vez interrogan y demandan al espectador, y solicitan de él, que narre por ellos, que diga por ellos lo que ellos mismos no pueden: *«¡nárreme!, ¡dílo por mí!»*.

CONDICIONES PROPICIAS. Son la *actitud contemplativa* y el *espíritu inquisitivo* las condiciones que, dependiendo de nosotros, favorecen y propician la narración mental. También el automático y descuidado reconsiderar los acontecimientos y los sucesos desencadenan el fluir narrativo del pensamiento.

Pero hay lugares, tiempos, circunstancias, personas, sonidos, cosas que son especialmente propiciadoras y estimuladoras de la actividad narrativa del yo, que intencionadamente podemos buscar o en los que accidentalmente podemos quedar atrapados.

■ TIEMPO Y RELATO

● RELATOS DEL PASADO

Podemos considerar los recuerdos como actualizaciones de relatos guardados en el archivo de la memoria. Y, como hemos dicho, son relatos que guardamos ya subjetivados y literaturizados. Pero hay circunstancias en las que podemos encontrarnos con la memoria objetivada. Ilustramos esta situación con la referencia a la obra de teatro "La última cinta de Krapp" de Samuel Beckett.

LA MEMORIA OBJETIVADA

LAS OBJETIVACIONES DE LA MEMORIA. La memoria

MAGNETOFONO Y FOTOGRAFIA: LA MEMORIA OBJETIVADA
LA FOTOGRAFÍA OBJETIVA LA MEMORIA



N.G. vol. 10 nº 4. Abril 2002.



mecánica de magnetófonos, vídeos y de fotografías, acechan con su inmanipulable objetividad a los subjetivizados relatos autobiográficos interiores. También el testimonio de la memoria de otras personas puede colocarnos frente a recuerdos en los que no nos reconocemos, pues la selectividad de nuestra memoria ha actuado produciendo en ellos la metamorfosis de la literatura.

Y a veces no es necesario que las personas nos hablen de nuestro pasado sino que por su misma presencia relatos que permanecían en el olvido, y que por eso no han sido literaturizados o asumidos, asaltan el santuario de nuestra reconstruida identidad narrativa de hoy.

EL VALOR DE LA MEMORIA LITERATURIZADA. Pero tampoco hay que pensar que la metamorfosis literaria suponga una manipulación mendaz de la memoria pues muchas veces la literaturización supone un proceso autocrítico previo en el que se ha asumido lo vivido de modo responsable, aceptando culpabilidades y pagando restituciones o perdonando generosamente.

LA ÚLTIMA CINTA DE KRAPP.
SAMUEL BECKETT

LA MEMORIA INMANIPULABLE. Esta pieza teatral ilustra el encuentro con el pasado cuando las narraciones de la memoria han quedado objetivadas. En la obra un único protagonista, Krapp, mantiene dos voces, la actual y la voz del pasado que está guardada en el magnetófono. Se enfrenta hoy con el relato tal cual quedó, fijado en un ayer, sin manipulación posible. La memoria mecánica mantiene la narración en los términos en que entonces quedó elaborada. El magnetófono objetivo no el hecho mismo o lo que aconteció, sino que objetiva cómo se narró aquello entonces.

EL RELATO DE UNA VIDA
ENTRE DOS FOTOGRAFÍAS

"Una vida desvelada. Han pasado 17 años desde que Steve McCurry fotografiara a la muchacha afgana en un campo de refugiados de Pakistán. Tras una intensa búsqueda, el fotógrafo y un equipo de National Geographic Explorer la han encontrado, desvelando así la identidad de la protagonista de una de las imágenes más célebres de la revista". POR CATHY NEWMAN FOTOGRAFÍAS DE STEVE McCURRY. Sumario y pág. 2-4

EL MAGNETÓFONO OBJETIVA
LA MEMORIA

Anjel Lertxundi representando "La última cinta de Krapp". 1965.



EL INCÓMODO TESTIMONIO DE LA MEMORIA OBJETIVADA. Pero aquella narración de entonces incomoda hoy porque no ha podido ser reelaborada en el proceso de adaptación al relato que, continuamente reformulado, constituye la identidad sobre la que el yo descansa hoy.

El yo actual dialoga con el yo del pasado y pugna por elaborar un relato hoy asumible sin desgarros. Pero la objetividad de la cinta magnetofónica es terca y le impide al protagonista integrar el relato ya fijado entonces en el relato actual.

LA MEMORIA FASCINADA

CONDICIONES DE LA FASCINACIÓN DE LA MEMORIA. Estar fascinado en el sentido que aquí lo entendemos, es estar absorto, con la atención totalmente ocupada y focalizada en relatos de la memoria que nos afectan emocionalmente.

Hay ocasiones en que se acumulan circunstancias propicias que generan un predominio de las narraciones y una autonomía incontestable de los relatos que se apoderan de nuestra conciencia hasta la fascinación. Es como una invasión del pasado que cabalga sobre una estampida de recuerdos, un prolapso de la memoria que condiciona la percepción actual, una hiperplasia de relatos que cubren la realidad. El recuerdo crea a veces una realidad virtual que se impone y nos coloca con la mirada perdida en una especie de éxtasis que desconecta nuestra conciencia del aquí y del ahora.

UNA EXPERIENCIA PERSONAL

Era un día de mi cumpleaños y desde la mañana, sin duda por una predisposición favorecida por el calendario, "acudían a mi mente recuerdos de otros tiempos". En una visita vi en casa de un amigo un lienzo de estantería con libros

“míos”, míos en el sentido de que eran libros de mi referencia que me trasladaban a un pasado que cimentaba intelectualmente el hoy mío. Juan Antonio tomaba notas con una pluma “que yo al instante reconocí”, era una *Parker 21* idéntica a una que yo tenía con el nombre grabado de mi tío Benjamín y que se me regaló cuando él murió porque yo me parecía mucho a él, en sicología, gustos y gestos. Un torbellino me arrastraba al interior de los “palacios de la memoria” impulsado por estos recuerdos.

Visité también aquel día a Nieves, una mujer que nos cuidó de pequeños. Asistí luego a un funeral que me transportó al esjaton. Y de vuelta a casa opté por los viejos caminos, las carreteras marginadas por la autopista, que encontré llenas de llamadas que convocaban a los recuerdos.

Y tras atravesar mi Eibar de la infancia, patria de la memoria adulta, recalé en el Deba de la adopción veraniega de mi niñez y juventud. Y allí en el muelle, junto a la estación del tren, me acerqué a la ría que tenía como entonces, en tiempos infantiles, los olores de los desagües en cuyas agua turbias se revolían los “corrocones”; sobre la rueda de la compuerta de la alcantarilla, que hace ya cincuenta años era vieja e inservible, me senté a horcajadas como hace cincuenta años; tras de mí, la casa en que solíamos vivir en verano, con las ventanas donde me asomaba; delante, la estación del tren que entonces tenía más vías que ahora, en las que yo veía a las máquinas hacer maniobras; y enfrente, arriba en el monte, el caserío Bustiñaga, lugar de juveniles excursiones, y debajo el espacio vacío que dejó el caserón Urasandi cuando se quemó. De la leche de una vaca de aquel caserío me alimentaron el tercero, cuarto y quinto mes de mi vida, convirtiéndome en hermano de leche de un hijo de aquel desaparecido e histórico Urasandi.

Después de tanto tiempo permanecía el paisaje natural y el urbano, ambos con pequeños retoques y algunos huecos. Pero mi paisaje, el que yo veía, estaba jalonado de muertos; la narración que lo describía estaba llena de ausencias, de interrogantes, de olvidados y ahora recordados, de recuperados, de nostalgias resucitadas. Y me cubrió una erupción de la memoria que vertía borbotones de pasado como lava caliente.

Estaba anocheciendo aquel día gris mojado de lluvia reciente y por la parte del mar, aunque todavía lejano, el horizonte venía hacia mí en una nube violácea, oscura, y como colgando traía una cortina de lluvia; una nube tormentosa preñada de humedad y de pasado, que descargaba agua y recuerdos. Entonces vi venir del lado del pueblo un chico ado-

lescente, en el que me pareció percibir un aire familiar y se cruzaron nuestras miradas según se acercaba. Desvió un poco su trayectoria para acercarse y me sorprendió dirigiéndose a mí y señalando la nube mientras decía:

—¿Lloverá?

—No sé, Pero esa nube parece que viene hacia aquí, respondí.

Antes de que hubiese yo terminado de decir eso, él se estaba marchando porque ni siquiera se detuvo, y no se volvió a mirar. Creo que no terminó de oír mi predicción y se fue en dirección al mar dejándome un poco pasmado. Cuando reaccioné ya no le vi. Y es entonces cuando me dije y dije: ¡Era yo!

RELATOS DE ANTICIPACIÓN



Los relatos de la adivinación son narraciones de esperanza o zozobra. “La buonavventura”. Caravaggio.

Para mis adentros y con palabras articuladas dije:

—¡Ese, era yo!

Nadie me podía oír porque no había nadie más que yo.

LA SIGNIFICACIÓN DE LA AUSENCIA

Este encuentro ocurrió de un modo que ya antes había experimentado: era el descubrimiento del sentido del acontecimiento cuando ya había tenido lugar y había concluido.

Me recuerda a la confidencia de un padre que me contó que cuando murió una hija suya, niña aún, es entonces cuando entendió el sentido de aquella vida: la entendió como don, como regalo, como una presencia mística.

Igual ocurre también en el relato ya citado en otro lugar de este trabajo, el de los discípulos de Emaús, que cuando Jesús desaparece de su vista es cuando se autonarran su vivencia interior y le dan sentido a aquel encuentro:

“Cuando desapareció se dieron cuenta. Se decían uno al otro ¿no ardía nuestro corazón cuando nos hablaba?”

La ausencia tras la presencia descubre el sentido, u obliga a dárselo, a crearlo. El acontecimiento de la ausencia descubre la realidad, el sentido de lo vivido. O es la interpretación del acontecimiento al reconsiderarlo; o es la creación de un sentido, la invención de una interpretación.

En mi caso, que acabo de narrar, el chico fue real, pero mi fascinación se apoderó de él por mi mirada y se sintió constreñido y tuvo que decir algo. Era como si el yo de mi memoria se hubiese hipostasiado en él.

El muchacho era real, las circunstancias reales, real la propia fascinación y posiblemente real la “posesión” del muchacho que por la mirada fascinada del momento psicológico se siente como obligado a decir algo, como respondiendo a una mirada mía inquisitiva e impositiva. El resto fue el constructo narrativo que culminó con un pico de fascinación en un día propicio y propiciado para celebrar el pasado.

RELATOS DEL FUTURO

RELATOS DE PROYECTOS, DESEOS Y ESPERANZAS

Los relatos del futuro son muy abundantes y variadísimos en sus matizaciones. Los relatos de proyectos razonables y realistas, se mezclan con los relatos que provoca el deseo y que navegan entre lo probable, lo posible, lo improbable, lo imposible, lo imaginable y lo inimaginable o fantástico, y ante ellos estamos en actitud expectativa de espera y esperanza.

Estos relatos se expresan con expresiones como: *lo haré, lo haría, quiero, deseo, querría*. Son narraciones compuestas con oraciones desiderativas y condicionales y con los modos potenciales del verbo reales e irreales en sus múltiples combinaciones: un futuro lleno de futuribles.

Lo proyectivo. Algunos son de traza proyectiva, establecen proyectos de vida, de actuaciones futuras aunque la libertad que permite la ficción y la lejanía de la realización los hacen atrevidos e imaginativos.

Los sentimientos. Los talentos de las personas y los diferentes momentos en una misma persona determinan el carácter de los relatos de futuro en una madeja multicolor de: ilusiones y temores, de ánimo y desaliento, de desbordamiento y de retraimiento.

Las actitudes. Y se adoptan actitudes de encorajamiento o de desinfe ante el destino, el azar, la suerte o la providencia. Y nos situamos en la sumisión o en la rebeldía ante las realidades que no dependen de nosotros, o, *in extremis*, en la demanda y en la espera del milagro.

Lo incierto. Y en este contexto de la incertidumbre, está la lectura de los acontecimientos desde el punto de vista de las coincidencias, de las casualidades, de la interpretación de las circunstancias como presagios. Y, así, los relatos de futuro se mueven entre la previsión, la expectativa, la espera, la esperanza.

La suerte. Y compañero de lo incierto es lo posible, la casualidad, y en ese marco se sitúa la íntima literatura que crea esperanzas en el juego, en la lotería, en los sorteos y fantasea analizando prioridades entre los deseos y examinándose éticamente como administrador en caso de suerte.

Son relatos de los estados anhelantes, de las esperas pacientes e impacientes, de la previsión y de la predicción: *si tal, esto; si cual, lo otro; si sí, sí; si no, no; si quisiese, fuera o fuese, sería, si fuese; si se fuese lo sería.* El ¡ojalá!

Son los relatos en los que se administra generosamente la ficción.

LOS ENGAÑOS DE LA ESPERANZA

LA FASCINACIÓN DE LA ESPERANZA. La esperanza es la fascinación (embeleso) que producen los relatos del deseo, narraciones enrevesadas de los que sueñan despiertos ("sueño de los despiertos intrincado"). Los relatos de la esperanza son relatos del deseo. Leer "*Verde embeleso de la vida humana*"

Es curioso que la misma Sor Juana, que en otro soneto nos ha enseñado la solidez subjetiva de la ficción en cuanto narración, nos prevenga aquí de los relatos del deseo y de la esperanza. Antes otorgaba a la fantasía la virtud de lo real, "*poco importa burlar brazos y pecho si te labra prisión mi fantasía*".

Ahora, con riguroso empirismo fisicista, proclama lo palpable como la única realidad que una mente cuerda puede aceptar:

"tengo en entrambas manos ambos ojos y solamente lo que toco veo."

EL ENGAÑO DEL FUTURO FELIZ. Y junto al soneto de la Esperanza como narraciones del deseo, alimentada por relatos de un futuro imaginados por el mismo sujeto, traemos otro soneto de la misma Sor Juana en el que la Esperanza está personificada como la que dispensa intencionadamente el acontecer. Y ya no son las narraciones del deseo las que crean la esperanza o la expectativa de la suerte: es el relato engañoso de la anticipación, el relato

LA FASCINACIÓN DE LA ESPERANZA

*Verde embeleso de la vida humana
Loca Esperanza, frenesí dorado,
Sueño de los despiertos intrincado,
Como de sueños, de tesoros vana;
Alma del mundo, senectud lozana,
Decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado
y de los desdichados el mañana:*

*Sigan tu sombra en busca de tu día
Los que, con verdes vidrios por anteojos,
Todo lo ven pintado a su deseo;*

*Que yo, más cuerda en la fortuna mía,
Tengo en entrambas manos ambos ojos
Y solamente lo que toco veo.*

Sor Juan Inés de la Cruz



EL ENGAÑO DE LA ESPERANZA

*Diuturna enfermedad de la Esperanza,
que así entretienes mis cansados años
y en el fiel de los bienes y los daños
tienes en equilibrio la balanza;*

*que siempre suspendida, en la tardanza
de inclinarse, no dejan tus engaños
que lleguen a excederse en los tamaños
la desesperación o confianza:*

*¿quién te ha quitado el nombre de homicida?
Pues lo eres más severa, si se advierte
que suspendes el alma entretenida;*

*y entre la infausta o la felice suerte,
no lo haces tú por conservar la vida
sino por dar más dilatada muerte.*

Sor Juana Inés de la Cruz

*Sólo ya el no querer es lo que quiero;
.....
A las promesas miro como a espías;
Morir al paso de la edad espero:
Pues me trujeron, llévenme los días.*

Quevedo

del futuro imaginado, el que crea las narraciones de la esperanza.

LOS RELATOS ESCATOLÓGICOS

Toda persona se plantea de vez cuando cuestiones trascendentes, que saltan sobre los problemas de inmediatez cotidiana y se enfrenta al imprevisible pero indudable límite que la muerte. Ante el obvio horizonte final, como puerta a la extinción de la persona o a la pervivencia tras ella, se articulan relatos que hemos llamado escatológicos aunque que quizá habría que llamarlos trascendentales: ni filosóficos ni teológicos, están en las fronteras, en los espacios limítrofes de la ciencia, la poesía y la religión; son las cuestiones de la felicidad y la desgracia, del dolor y el gozo, del absurdo y el sentido; de la divinidad providente o de la soledad nihilista.

Como todo proceso del pensar, estos relatos se producen de modo narrativo, en un discurso que se resuelve en una secuencia de lenguaje e imágenes y tienen las características de lo que podemos considerar como literario. Son relatos que pivotan sobre el pathos de lo no evidente.

Son los relatos de imaginación de la propia muerte: la muerte temida, la muerte deseable, se imagina la escenificación: palabras solemnes, perdones ofrecidos y recibidos, reconocimientos y olvidos.

UNA CITA DE QUEVEDO. Hemos dicho que toda realidad es significativa. Lo que en nuestro paradigma literario quiere decir que toda la realidad es narrativa.

Y es que cuando menos las cosas, todas las realidades, en cuanto ponemos sobre ellas nuestra mirada discursen sobre la muerte; el puro ser de las cosas, desde su puro estar, pide disculpas por su contingencia y por no saber ocultarlo, por hacerlo patente y decirlo sin querer. Pues, sea consciente o no, esta inquietante alienación metafísica del hombre y de las cosas es el tema de la soterrada narración de la vida que todos repetimos.

La palabra poética de Quevedo nos habla de esto en el soneto "*Miré los muros de la patria mía*".

Los dos últimos versos son la imagen concentrada de lo que venimos diciendo.

*Y no hallé cosa en que poner los ojos
Que no fuese recuerdo de la muerte.*

En la obra *Los Sueños* el mismo Quevedo, sobre el mismo tema, dice:

“¿A qué volvéis los ojos que no os acordéis de la muerte? Vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece”.

• LOS RELATOS CÍCLICOS

EL CALENDARIO DE LA NATURALEZA

EL CICLO ANUAL. La estacionalidad con la sucesión de condiciones ambientales y paisajes, como una gran metáfora del ciclo de la vida, nos propone un gran relato distendido a lo largo del año.

EL RELATO DE LAS ESTACIONES. Las estaciones condicionan el tipo de relatos. Los relatos de invierno tenderán a mirar hacia el pasado como si el clima nos cerrase perspectivas de futuro; aunque late el anhelo de la primavera.

Los relatos de primavera se dirigen más hacia el futuro. La tradición cultural ha impregnado de vitalidad y optimismo el tono de las fiestas solsticiales. El otoño es el tiempo de la maduración y de la madurez; frutos y personas alcanzan la plenitud y comienza el declive.

El tiempo atmosférico es el decorado de un marco ambiental para la representación de relatos y condiciona la elección y el tono de las representaciones. La sintonía telúrica manda en el narrador y una nostalgia que no se sabe si es del pasado o del futuro se apodera de él.

EL CALENDARIO CIVIL Y RELIGIOSO

El calendario está balizado de recuerdos. En el calendario es el tiempo mismo el que retorna, su carácter cíclico nos devuelve el tiempo en el recuerdo, nos propone la reconsideración del pasado, nos invita a renarrar lo vivido. El acontecimiento pasado no se ha ido del todo, hay algo de él que permanece. La memoria retiene el tiempo relatado; es una de sus aporías.

Percibimos el tiempo como un hilo narrativo de relatos, sin dar ocasión al silencio y al vacío imaginativo porque entonces el tiempo mismo dejaría de fluir. Tiempo y narración corren conjuntamente.

EL CALENDARIO CIVIL. El calendario de fiestas profanas es un programa de relatos que se resuelve en multitud de narraciones que se proponen socialmente y que estructuran el tiempo socialmente compartido llenándolo de:

- historias y de cuentos; relatos míticos sobre los orígenes;
- biografías heroicas con propuestas ejemplares; con lecciones cívicas;

- tradiciones y rituales festivos profanos en los que se performatizan colectivamente celebraciones y memoriales.

EL CALENDARIO RELIGIOSO. El ciclo litúrgico propone como relato religioso para el curso del año los acontecimientos de la vida de Jesús y otras fiestas.

Las festividades religiosas crean un arco narrativo de sentido desde el inicio del tiempo a la eternidad.

Además, el santoral es la propuesta narrativa de biografías ejemplares.

*Miré los muros de la patria mía,
Si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
De la carrera de la edad cansados,
Por quien caduca ya su valentía.*

*Salíme al campo; vi que el sol bebía
Los arroyos del hielo desatados,
Y del monte quejosos los ganados,
Que con sombras hurtó su luz al día.*

*Entré en mi casa; vi que, amancillada,
De anciana habitación era despojos;
Mi báculo, más corvo y menos fuerte.*

*Vencida de la edad sentí mi espada,
Y no hallé cosa en que poner los ojos
Que no fuese recuerdo de la muerte.*

Quevedo

El mismo Quevedo en otro soneto dice:
También las tumbas perecen.

• NARRACIONES DE LAS HORAS

EL CICLO DIARIO tiene su narratividad característica que la vivimos interiormente de modo más o menos consciente.

EL DÍA Y SUS NARRACIONES

El amanecer. Se da la bienvenida al día que nace; saluciones. Es el momento en que nos brotan relatos concentrados y plagados de interjecciones al sol que trae promesas orientales. Con las primeras luces de la aurora, la de los dedos rosados, se inician los relatos anticipatorios, proyectivos e ilusionados: “Al que madruga Dios le ayuda”. Aunque también pueden anticipar el agobio y la desesperanza: “Que Dios me ampare”. Empiezan los relatos del pie derecho o del izquierdo.

Con la luz del día se retiran los fantasmas de la noche. Se invoca a la suerte o a la providencia, a Dios o al diablo, pero cada invocación, cada deseo formulado o cada fatalidad conjurada arrastra múlti-

ples narraciones de futuribles cargados de “posibilias”.

El atardecer. Con las últimas luces nos narramos que muere el día. Los relatos tocan a su fin y se vuelven conclusivos. Las ficciones dinamizadoras del amanecer desaparecen bajo la realidad obvia del fin. Se muere la esperanza con el día, se apagan ilusiones con la falta de luz. Los fantasmas reaparecen y las fábulas sustituyen a la historia. La narración ensañadora del crepúsculo matutino es sustituida por la narración soñolienta del vespertino.

El arrojo y dinamismo del personaje mañanero es sustituido por los temores y enlentecimiento que caracteriza el rol del personaje crepuscular del atardecer. Una literatura administrativa de evaluaciones, de balances y resultados, de éxitos y fracasos, de aciertos y errores, se despliega en narraciones económicas y éticas.

Se despidе al sol que se oculta o muere en su tumba occidental. Son, muchas veces, literaturas solemnes y ampulosas las que suscita nuestro yo que puede ensayar todos los días en el escenario del atardecer el guión-ficción del final de la vida.

El llanto vespertino del niño. ¿qué narraciones ocupan la mente del niño que cumple con el rito diario del llanto del fin del día?

El niño llora al anochecer, antes de acostarse, por el cansancio del día o por una nostalgia que no sabe formular, o por una pena que desconoce, o quizá por un sentimiento connatural del fin de un ciclo, en simpatía con el universo solar que habita.

No sabemos cuál es el relato interior del niño que llora al atardecer sin necesidad de consuelo, pero es seguro que alimenta en nosotros los mayores narraciones nostálgicas: la envidia de poder llorar; envidia de los niños a los que su estatus de infancia legitima el dulce, triste y cálido llanto vespéral.

LA NOCHE Y SUS NARRACIONES

El “desierto cenizo” de la luna nos ilumina con la luz fría, y propicia relatos de ficción y surrealidad.

El cielo estrellado relativiza lo humano y su insignificancia de tamaño y duración.

Relatos y mimodramas en el desolado escenario teniendo como espectadores a los muertos silenciosos que son testigos sin compromiso.

Los relatos de la noche simplifican y evidencian las contradicciones: la noche, corta para el descanso del soñoliento e interminable para el insomne; noche del goce breve y del dolor sin fin; suspiros y

lamentos; risas compartidas y llantos solitarios.

*Pour quoi, Seigneur pour quoi
Por qué Señor, por qué
Por qué Señor que hiciste el mundo,
por qué hiciste la noche tan larga, tan
larga,
tan larga para mí.*

Canción del Padre Duval.

La noche propicia grandes creaciones literarias en la mente, discursos magníficos, que a la mañana siguiente no se consiguen recordar.

■ ESPACIO Y RELATO

El espacio está lleno de hitos que nos abren accesos a la memoria.

La geografía de nuestra cotidiana presencia personal está llena de sugerencias.

Son sugerentes las cumbres con su alejamiento y soledad y su cercanía del cielo; y el mar con su inmensidad imaginada infinita por el inalcanzable horizonte; cualquier camino que provoca la sugestión de la metáfora del viaje de la vida.

● EL VIAJE

Cualquier viaje por pequeño que sea, incluso los desplazamientos diarios, pueden simbolizar el viaje de la vida. Y suele existir un relato, que es el que da sentido al viaje.

En el recorrido, hay narraciones descriptivas: mirar y ver pasar las cosas y la vida de los otros no pudiendo decirnos casi nada de lo que vamos viendo, haciendo literatura de mininarraciones pues la velocidad obliga a la brevedad.

Si se puede cumplir con el ritual tópic del viajero saludando a quien nos saluda y estableciendo con ellos un fugaz contacto visual que apenas permite la expresión de un gesto.

Más sosegadamente narrativo puede ser el viaje peregrinación como, por ejemplo, el recorrer el camino de Santiago. Puede estar exento de sentido cristiano y mantener una gran carga de interiorización narrativa, viviéndolo como un viaje simbólico que performatiza el viaje de la vida al extremo geográfico occidental, al límite "occidental" de la vida, a la muerte.

● VOLVER, RETORNAR

El volver a los lugares donde se han vivido acontecimientos y episodios realiza la performance de la memoria por medio de la presencia y resulta extraordinariamente narrativo. Recordemos algunas

canciones que recrean la vivencia del retorno.

El espacio es lugar de reencuentro con el pasado. El espacio es testigo, en él se queda adherida la memoria de lo que sobre él o junto a él, ocurrió. El volver al lugar activa la narración de la memoria, presencializa virtualmente el pasado, y crea nuevas expectativas de futuro en una narración proyectiva.

Hay un pensamiento de carácter mágico en el retorno a los lugares: el retornar y hacerse presente permite recuperar no tanto el tiempo perdido cuanto lo que un día se perdió. Esta eficacia mágica del espacio está ligada a ciertas condiciones

no es un lugar concreto, es el mar, el mar universal, el que es único para todo el mundo, el continuo espacio acuático cubierto por el continuo aéreo del palio celeste:

*"la dicha que perdí yo sé que ha de
tornar,
y sé que ha de volver a mí
cuando yo esté mirando al mar".*

Es la magia del espacio activada por la presencia la que hará que se recupere la dicha perdida. La seguridad de que esto ocurrirá la crea el presagio del sueño y la realidad inexplicable de la vivencia que le provoca el llanto.

"REPASAR" EL CAMINO. El retorno a los lugares supone la recuperación narrativa del tiempo que en ellos se vivió.

El camino es un espacio por el que se retorna al pasado. Al volver a los lugares se vuelve al tiempo pasado y en el espacio-tiempo recuperado brotan hoy las narraciones de entonces.

*"Hoy he vuelto a pasar
por aquel camino verde"*

*"hoy he vuelto a rezar
a la puerta de la ermita"*

*"hoy he vuelto a grabar
nuestros nombres en la encina"*

"Hoy he vuelto". Volver al camino de entonces, de antaño, y performatizar el pasado. Porque la palabra *volver* tiene en su ambigüedad la doble significación de retornar al lugar y de repetir la acción: he vuelto, he retornado, al lugar; y he vuelto, he repetido, las acciones que, se entiende, hicimos entonces.

La situación que hoy se narra al recorrer el camino es diferente a la del pasado: un amante vuelve solo y triste por un camino desdibujado que se pierde en el valle, y con él se pierde el recuerdo de la felicidad, o es que el recuerdo mata la felicidad que podía todavía quedar; hay signos de dolor en el paisaje, flores marchitas y llorosas, fuentes secas.

Es un recorrido ritual "por el camino verde que va a la ermita", en la que con una petición a la Virgen del lugar se realimenta la esperanza de volver a encontrar a la amada. Y hay un ascenso ritual, una subida a la colina, para allí llorar de pena y conjurar el pasado.

Es un retorno para performatizar el pasado y recuperar el amor perdido. Se dramatiza el pasado y se repiten ritualmente las acciones de entonces: se recorre el camino, se reza pidiendo lo mismo que entonces, se graban los nombres. Se magnifica el relato escenificando la pena con el llanto en la altura. Recordemos que es un relato dirigido a su amada perdida: *"que yo te vuelva a encontrar."*

MIRANDO AL MAR

*Bajo el palio de la luz crepuscular,
cuando el cielo va perdiendo su color,
quedo a solas con las olas espumosas
que me mandan su rumor.
Ni un lejano barquichuelo que mirar,
ni una blanca gaviota sobre el mar,
yo tan sólo recordando la aventura que se fue.*

*La aventura que en tus brazos amorosos disfruté
bajo el palio sonrosado de la luz crepuscular.
Mirando al mar soñé
que estabas junto a mí.
Mirando al mar yo no sé qué sentí,
que acordándome de ti, lloré;
la dicha que perdí yo sé que ha de tornar,
y sé que ha de volver a mí
cuando yo esté mirando al mar. (bis)*

C. de Haro y Marino

de aspecto ritual: es necesaria la presencia física, hay que retornar, hay que mirar, hay que reproducir movimientos y acciones; hay que performatizar el recuerdo.

MIRANDO AL MAR. Es la presencia física ante el mar, y la salida del sujeto en la intencionalidad de la mirada, la que provoca el recuerdo, la narración interior, de un pasado venturoso, o de aventura. (la versión que manejo dice "aventura"). Y la fascinación de la mirada en el infinito marino provoca la ensoñación, y en ella la presencia fantástica de la amada; presencia onírica que tiene la virtualidad de emocionar hasta el llanto:

*"Mirando al mar soñé
que estabas junto a mí.
Mirando al mar yo no sé qué sentí,
Que acordándome de ti, lloré"*

Es la magia del lugar, la sola superficie marina con sus "olas espumosas", ninguna otra cosa, ni un barco, ni una gaviota, es el mar el que revive el recuerdo al solitario que ha retornado a la orilla;

● LA METÁFORA DEL NÁUFRAGO

La imagen de un naufrago en un pequeña isla desierta puede ser la metáfora del hombre que está, en algún sentido, confinado en su propia interioridad: "aislado". Blumember en uno de sus últimos libros analiza esta metáfora desde múltiples puntos de vistas.

La isla desierta podría ser la situación ideal imaginaria del reflexionar del hombre. "Penetra en tu interior, ahí está todo", dice Agustín. Es el hombre obligado a la interiorización, a tratar consigo mismo, a la conversación mental.

● VENTANA, MESA Y LUZ

Vamos a referirnos a tres elementos de gran significación para el tema de las narraciones del yo que nos ocupa: la ventana, la mesa y la luz. Individualmente consideradas o en diferentes combinaciones, los tres elementos propician situaciones de gran actividad narrativa interior. Los consideraremos desde una perspectiva fenomenológica, en el tratamiento que han tenido en la tradición artística de la pintura.

LA MESA

La mesa es, posiblemente, el mueble más significado, el más antropológico y narrativo de los elementos de una casa.

LA MESA ESPEJO. La mesa es una demarcación espacial que propicia la deposición narrativa del yo; es un escenario para relatos autobiográficos. La mesa actúa con función confidencial: el hombre ante una mesa es confidente de sí mismo, pues la mesa es el espejo que le refleja su imagen para autocontemplarse, es el muro que le devuelve su voz como un eco que le permite autoescucharse.

El carácter especular y confidente de la mesa se explicita si sobre ella hay un espejo en el que la persona se mira a sí misma.

MESA JUDICIAL. La mesa se convierte también en el estrado del tribunal de la conciencia: se confiesa uno con la mesa, y la mesa le juzga. La mesa es el dos del yo: uno se encuentra a sí mismo frente a su mesa; despliega su interior sobre ella.

El que se sienta ante una mesa al modo de estereotipos icónicos que nos ha legado la pintura, se sienta ante sí mismo y se autodice.

Y el hombre que apoya su codo, o su brazo, sobre la mesa y sostiene con su mano su cabeza encuentra en la mesa el soporte de su intimidad.

Poner las cosas sobre la mesa es no ocultar nada; poner las cartas sobre la mesa es mostrar las intenciones ocultas. Pero en algunos casos que ilustramos la superficie de la mesa es luminosa. Es una luminosidad siniestra como una fosforescencia del mal, que ilumina rostros traidores y perversos.

MESA BODEGÓN. Quien se retrata ante una mesa, enfrentado al espectador, se presenta ante los demás con su historia asumida; la mesa es un bodegón simbólico donde se expone su vida, con objetos representativos, o sin ellos.

CAMINO VERDE

*Hoy he vuelto a pasar
por aquel camino verde
que por el valle se pierde
con mi triste soledad,
hoy he vuelto a rezar
a la puerta de la ermita,
y pedí a tu Virgencita
que yo te vuelva a encontrar.*

*En el camino verde,
camino verde
que va a la ermita,
desde que tú te fuiste
lloran de pena las margaritas,
la fuente se ha secado,
las azucenas están marchitas
en el camino verde,
camino verde
que va a la ermita.*

*Hoy he vuelto a pasar
por aquel camino verde
y en el recuerdo se pierde
toda mi felicidad,
hoy he vuelto a grabar
nuestros nombres en la encina,
he subido a la colina
y allí me he puesto a llorar.
En el camino verde (etc.)*

Carmelo Larrea

LA VENTANA

NARRACIONES DEL MIRAR Y SER MIRADO. La casa es una compleja metáfora de la persona. La casa desde un punto de vista fenomenológico funciona como trasunto de un sujeto.

Y las ventanas son los ojos por los que el sujeto se abre al mundo que le rodea, a las realidades de la naturaleza y a la presencia de los otros.

Es el límite entre el adentro y el afuera. Su juego es abrirse y cerrarse. También la puerta es límite entre el afuera y el adentro, pero como umbral de entrada y salida. La ventana, en su abrirse y cerrarse, permite comunicarse desde dentro, permaneciendo en el interior. Es apertu-

ra para mirar y ser mirado, ver y ser visto. Todo un universo imaginativo, simbólico y metafórico se despliega en relación con la ventana.

LA LUZ

Cuando nos sentamos junto a la ventana y nos dejamos iluminar por la luz que por ella entra, esa luz es narrativa.

EL MENSAJE NARRATIVO. Por la ventana entra la luz que es una realidad mensajera, transmisora de narraciones. Leer un libro junto a la ventana, con la luz que por ella entra, nos une con el autor y con el acontecimiento que en el libro se narra, o con las realidades que se describen. Leer una carta junto a la ventana nos traslada hasta el remitente, por el camino de vida y vuelta de la luz.

LUZ DE LA MEMORIA. La luz que entra por la ventana ilumina el interior de la casa hasta los escondrijos; esa luz ilumina también lo recóndito de la memoria y moviliza la narración de recuerdos.

El sol de invierno, además de alargar las sombras en el paisaje remarcando la melancolía de la naturaleza, penetra en la casa hasta el fondo y nosotros podemos ritualizar el solsticio abriéndole puertas y armarios. Es un sol que taladra la cáscara del olvido liberando penas y gozos con olor de sitio cerrado y sentimiento de nostalgia.

MEDIACIÓN NARRATIVA. Esa luz que sabemos que físicamente es una realidad ondulatoria es imagen de las ondas electromagnéticas de la radio que son soportes de voces narrativas. Por tanto la luz en el imaginario actual, por su misma realidad física, es figuración de una mediación de narratividad.

LA OSCURIDAD

Apagar la luz. El crear la oscuridad como circunstancia propiciadora del relato interior puede hacerse de varios modos, por ejemplo: corriendo cortinas, cerrando ventanas, apagando la luz. Pero en todos los casos esa intención narrativa la solemos realizar enfatizando los gestos con carácter ritual.

"Voy a apagar la luz para pensar en ti".

Dice una canción de Armando Manzanero.

Se hace la oscuridad para abstraerse y narrar el tú. Es la frase de un ritual imaginario pero que podemos performatizar nosotros repitiendo el gesto.

"Contigo aprendí a ver la luz del otro lado de la luna".

Se alude a lo inédito, a lo inimaginable, a lo imposible de ver porque está en el lado oculto. Pero la amada enseña a percibir lo imposible. Se narra el amor como la mirada que nos enseña una realidad totalmente otra que la del mundo de la física y de lo humano.

LA CAMA

Las narraciones de la cama pueden ser imaginadas como los revoloteos y las pasadas rasantes del vuelo del obscuro pájaro de la noche. Genera narraciones que den pábulo a la voluptuosidad.

Pero tampoco hay que olvidar que la cama, además de espacio del sexo, del placer, del descanso y del sueño, es soporte del hombre doliente, enfermo, impedido, agonizante y muerto. También las narraciones de estas situaciones son narraciones que la cama propicia.

La cama nocturna genera también los relatos perfectamente estructurados, da ocasión para los ensayos de discursos que consideramos que serán incontestables pero que luego no podemos reconstruir al levantarnos por la mañana.

Leer en la cama confirma a este mueble como un *locus* literario de concentrada propiciación narrativa: es como llover sobre mojado, apagar el fuego con gasolina. Y leer para dormirse es algo así como morir matando.

Con la luz encendida en la cama se inician los relatos semi-conscientes de la ensoñación previa al sueño.

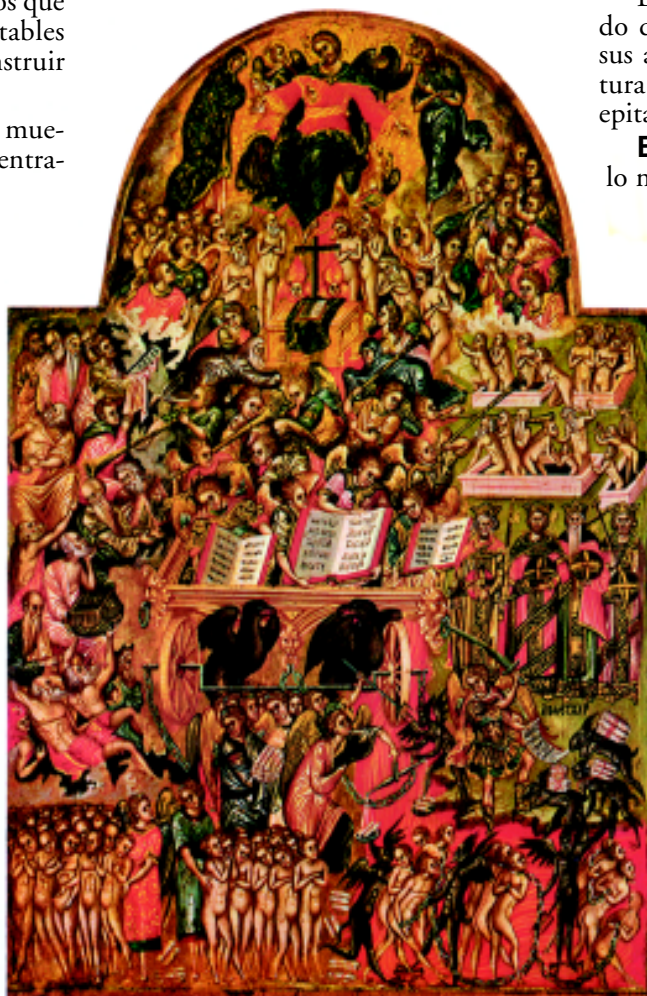
NARRACIONES DEL SUEÑO. Cuando apagamos la luz en un gesto ritual y enfático, dramatizado, cedemos la voz al narrador impudoroso, cedemos la voz, pero no la autoría, que seguirá siendo de nuestro yo inconsciente.

Los irresponsables relatos del sueño descubren lo impensado y lo impensable, violan lo escondido, desentieran lo subterráneo y sorprenden narrándonos la criptoliteratura de nuestro yo desconocido.

● EL LENGUAJE METAFÓRICO DE LA CIENCIA

La ciencia es conocimiento que también se construye simbólicamente y a duras penas, si es que lo hace, logra desembarazarse de metáforas, comparaciones e imágenes sensibles. Difícilmente puede encontrar, si no es inventándolas *ex novo*, palabras estériles en imágenes historiadas y literaturizadas.

Para la geología las montañas son jóvenes o viejas, los ríos nacen y mueren iluminando el ciclo geológico con la metáfora de la vida del hombre; la biología habla de ritos nupciales proyectando el comportamiento humano y su significación, sobre el comportamiento animal; la física habla de caos trasladándonos imaginativamente a los relatos míticos de la creación.



EL RELATO TOTAL

Los libros simbólicos que guardan la memoria ética de la humanidad y que atestiguan las obras de cada uno.

"El juicio final". Icono griego s. XVIII

● UN RELATO DE AUSENCIA

EL EPITAFIO
COMO LITERATURA DEL YO

LA LITERATURA ELEGÍACA. Ante una tumba, frente al nombre de la lápida, nos ocurre algo similar a lo que sucede ante un retrato. La identidad del nombre que conocemos, con su sola grafía nos sitúa ante el difunto que desde su pétrea y minimalista representación lapídea solicita de nosotros la narración de un recuerdo, e invita a formular un literario epitafio. La tumba desencadena narraciones de recuerdos y el compromiso de relatos laudatorios.

La presencia del cadáver recién privado de su propia narración demanda de sus allegados relatos de recuerdo, literatura elegíaca y la mininarración de un epitafio.

EL EPITAFIO ELÍPTICO. Sobre las tumbas lo más habitual son los epitafios de una objetividad inatacable: "*Murió a los tantos años*" o "*Fulano de tal 1930-1990*".

Hay elipsis total, de historia y ficción, elipsis que solicita y permite a quien lo lee la libre creación de un discurso en memoria del difunto.

EL EPITAFIO FICCIÓN. Es raro, al menos entre nosotros, el uso sobre la lápida sepulcral de epitafios que el difunto haya dejado escrito en vida. Pero aún no sintiéndonos justificados para tal solemnidad quizá hemos practicado, para nosotros mismos, este tipo de literatura cuando hemos oído o leído epitafios de gente relevante y hemos pensado cual sería el epitafio que nosotros pondríamos en nuestra tumba.

Se trata de un ejercicio de pura ficción pero que a nivel de creación literaria exige un esfuerzo de síntesis en la memoria y de selección de relatos significativos que, decantados, se expresen en una formulación breve y condensada. Se trata de conseguir en un relato quintaesenciado, su autobiografía, que es la narración de la propia imagen.

EL EPITAFIO AJENO. Hoy día se ha generalizado el epitafio con el que familiares y amigos homenajean al difunto en las esquelas mortuorias de la prensa.

Es una ofrenda literaria, es un relato que le dedican los allegados. No es una literatura del yo, pero podemos hacerle aquí un lugar porque podríamos decir que es una literatura del tú. Es significar al difunto en un minirrelato de modo condensado o en un rasgo representativo.

La prensa inserta a diario muestras muy sentidas de epitafios de este estilo en las esquelas, constituyendo el reducto de más emoción y verdad humana y literaria de todo el periódico.

■ CONCLUSIÓN

La pretensión de esta introducción ha sido pergeñar un mapa en el que se localice el *incipit*, el inicio, el punto de partida del sujeto narrativo, de los diálogos de la conciencia, de los monólogos y de los discursos interiores y públicos; de los relatos del yo. El punto cero en el que uno se inventa a sí mismo.

Se ha querido buscar cómo se llega al escenario en que se estrenará cada día la representación de la vida, donde repasamos el parlamento de nuestro rol; allá donde está el catálogo de la gestualidad, donde está el almacén de las máscaras, el guardarropía de los disfraces, y el espejo para ensayar nuestra persona.

Llegar a la instancia donde están la historia y la ficción, la idea y el imaginario, donde se urde la secuencia y se da forma a la narración. Llegar en el momento en que en el relato todo queda dentro del yo; cuando todavía el autor y el narrador y el narratorio y el receptor son uno, y se multiplica uno mismo en todas las voces. Cuando no se distingue al literato, al gramático y al iletrado o al analfabeto. Cuando todos estamos tocados por la poesía, necesitados de contar, con imágenes en la mente y con la palabra en la boca.

Ese es el acceso al universo literario; por donde hay que entrar con el avituallamiento de la palabra y con la intención poética y la razón fantástica, y el estímulo de la creación. Esa es la cocina donde se cuece la memoria, la factoría donde se reconvierte la realidad en ficción; donde se regenera el hecho en posibilidad nueva, allá donde se recicla el tiempo.

Y ese punto y momento es el hontanar del puro brotar, el agujero de la materia prima. Cuando y donde todavía el diseño es lápiz, la palabra tinta, el pensamiento intención de pensar, el perfil de las formas ovillo de línea. Al principio del génesis del mundo propio: cuando vamos a inventar nuestra persona, cuando solo hay sopa de letras y la imagen es pura indeterminación; donde el gesto es plasma sin molde y cuando el tiempo está por trefilar la vida. Antes del alfa y después del omega. En el abismo interior.

MUERTE Y NARRATIVIDAD

EL EPITAFIO COMO CONCENTRADA BIOGRAFÍA POÉTICA



Cementerio de Pamplona.

EPITAFIOS EN LA PRENSA

*Kale, etxe eta lagun-elkarteko
gatz eta piperra
udaberriaren hastapenetan
eguzkia keinuka hasi denean,
eman duzu azken hatsa.*

*Goiko artzaia zain duzu
bere belargitara joan zaitezen
bidairako makil-babeslea eskainiz.*

DV 24-3-2002. p. 30

*Hi, beti, guri indarra ematen
Hi, beti, animoak ezkaintzen
Eta, artean, beharrik haundiena herorrek izan!
Maitasuna izan duk gidari*

*Bizi-poza ezpainetan bidaiari
Lagatako hutsunea betetzen ez duk erraz!
Bihotsak kuzkurturik
Eman nahi dizkik ezkeral*

DV 30-1-2002. p. 20

*Zu ikusi ez arren
zaitugu gogoan
zu ikutu ez arren
zaitugu alboan,
zure itzala izango dugu
beti gure artean.*

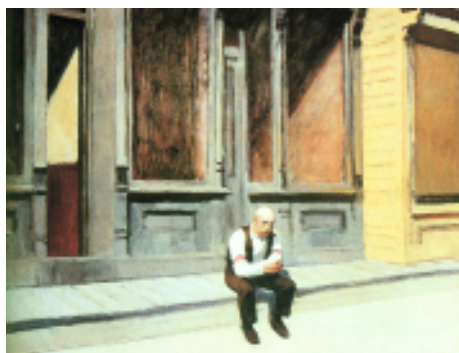
DV 30-1-2002. p. 20



"Mediodía". Edward Hopper.



"Comida caliente". Edward Hopper. (Fragmento).



"Domingo". Edward Hopper.



"Intervalo". Edward Hopper.

"Personas al sol". Edward Hopper.



EL HOMBRE DESTERRADO DE LA NATURALEZA Y CONFINADO EN LA ARQUITECTURA

LA CONEXIÓN CÓSMICA DE LA LUZ

LA SOLEDAD DEL NARRADOR SOLITARIO

LA NARRACIÓN INTERIOR DE UNA NOSTALGIA INDEFINIBLE

NARRACIONES DE LA TRANSITORIEDAD

LA LECTURA REFUGIO Y SUBTERFUGIO DE LA SOLEDAD Y EL AISLAMIENTO



"La luz del sol en un café". Edward Hopper.

DESTERRADOS DE LA NATURALEZA

En su paisaje arquitectural y social, sin apenas decorados vegetales o animales, el hombre es un desterrado de la naturaleza que, sólo, pero intensamente, se hace presente en la luz que le llega del sol, que tampoco se ve. El hombre es un confinado en la arquitectura.

LAS HABITACIONES

Las habitaciones de Hopper son puras segregaciones espaciales, son espacios volumétricos con los mínimos elementos funcionales de mueblería pero desprovistos de toda adherencia de la memoria: muebles sin

Grupo tomando el sol

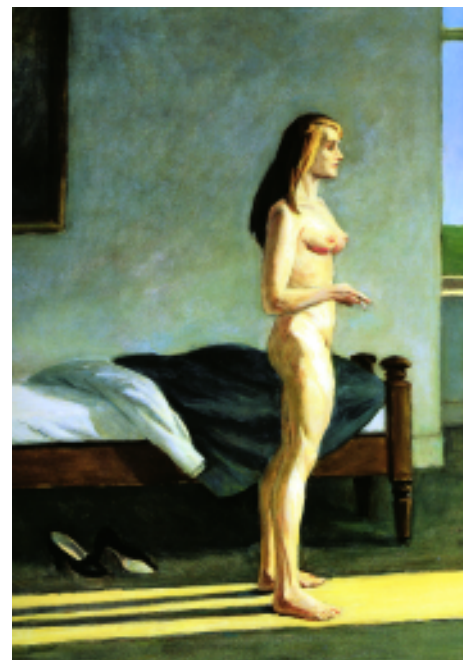
El grupo que toma el sol parece vivir el puro gozo de la luz con un sentimiento reptiliano. Es un grupo de "Lacerta sapiens", de lagartos humanos, en una inescrutable narración soñolienta. En la perspectiva de Hopper este ordenado y cohesionado grupo tiene una significación zoológica mas que humana. Se destaca en el grupo una persona que con su actividad lectora pone un rasgo humano, singular en la escena.

NARRATIVIDAD EN LA OBRA DE HOPPER.

UNA LECTURA FENOMENOLÓGICA



"Sol de la mañana". Edward Hopper



"Mujer al sol". Edward Hopper. (Fragmento).



"Mañana en Cape". Edward Hopper.

recuerdos, paredes mudas, lugares sin narración. Es el elemental cobijo; estar a cubierto; separación de la naturaleza; cubículo cósmico; guarida del homo urbano.

En estos **reductos humanos** las personas están fascinadas en su soledad radical, y están "alucinadas" por la luz que les llega del exterior: ensimismados en una enigmática narración interior.

Pero la interiorización les mantiene aislados del entorno inmediato con el que no tienen una integración narrativa y dialogal: están encerrados en sí mismos, o abiertos sólo a la luz exterior.

La pintura en su tradición ha venido representando las habitaciones como un espacio de simpatía con el personaje de tal modo que el entorno reflejaba o revelaba la interioridad del personaje que la habitaba, o la ocupaba: la habitación era un trasunto de la persona y de su situación y por tanto un soporte de su narratividad para el espectador. La **desconexión del personaje con su entorno** en la pintura de Hopper representada por la ausencia de tiempo y narración hace significativa la insignificancia del entorno

Este desapego "histórico" con el entorno muestra a las personas en la provisionalidad de su ubicación: en una estancia precaria. Hombres y mujeres, son seres pasajeros, están de paso, los vemos en el tránsito; la persona es **huésped del**

"Once de la mañana". Edward Hopper



"Hotel junto al ferrocarril". Edward Hopper



"Ventanas de noche". Edward Hopper

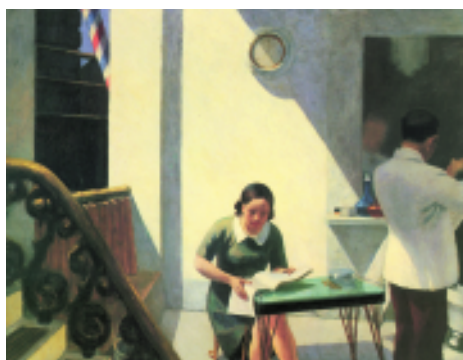




"Habitación de hotel". Edward Hopper.



"Compartimento C, vagón 293". Edward Hopper.



"El negocio del barbero". Edward Hopper.

*"Orquesta de la primera fila". Edward Hopper.
(Fragmento).*



mundo en una habitación inhóspita, desconectado de los otros y del entorno. Es la imagen de la **transitoriedad** de la vida.

Estos aspectos se evidencian, en todo su explícito simbolismo, en las habitaciones de hoteles y moteles: la mudez narrativa de la fría habitación de hotel tiene el contrapunto de imaginables historias de viajes que sugieren las maletas o el coche que se ve tras la ventana de un motel.

LAS VENTANAS

En Hopper encontramos otro de los ejemplos en los que la ventana se presenta como un elemento casi obsesivo que nos permite hacer una lectura de su fenomenología. Los espacios interiores en Hopper no son domésticos, sino arquitectónicos; y las ventanas lo confirman como reducto delimitado que tiene en ellas su conexión espacial.

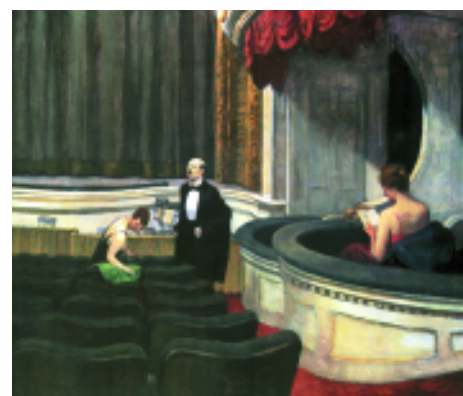
Hopper se sitúa junto al sujeto en la inmediatez de su habitación y lo observa en su encierro solitario, con la nostalgia del afuera, con el anhelo del espacio infinito, en su conexión solar. Pero también se sitúa en el exterior desarrollando una narratividad de *voyeur*.

LA LUZ

La luz de Hopper no es como la de la pintura holandesa de Vermeer o la de Rembrandt o la de las muestras que hemos presentado; no es una luz narrativa y comunicadora, ni iluminadora de los recuerdos olvidados, una luz que la ventana humanice al traspasarla y entrar en la casa.

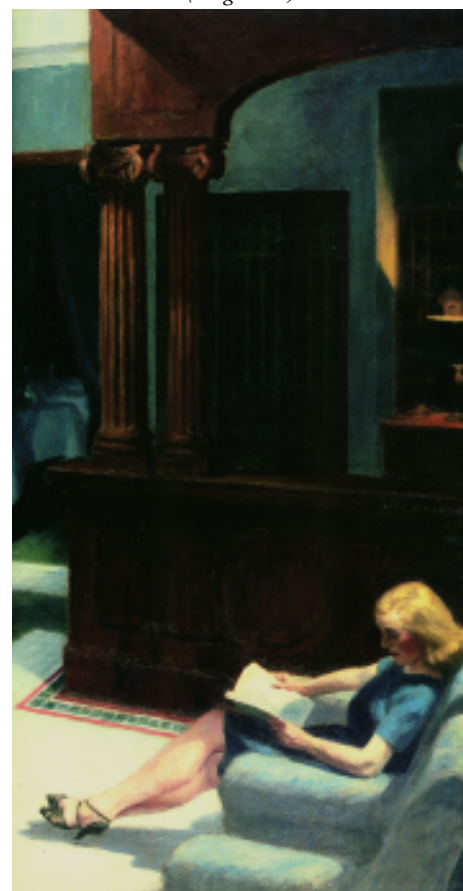
La luz de Hopper es física; es la luz del sol astronómico, no filtrada por la antroposfera, cruda en su realidad ondulatoria; una luz puramente fotónica. Una luz que parece que hace necesario que los humanos se cuiden con el filtro solar de una crema protectora.

Los desnudos femeninos iluminados por el sol ante la ventana resaltan la mayor sintonía física de la mujer con el sol.



"Dos en el pasillo". Edward Hopper.

*"Vestíbulo de un hotel". Edward Hopper.
(Fragmento)*





Una casa narrativa

Hay un famoso cuadro de una casa que suscita narraciones. Pero narraciones enigmáticas. Es una casa sin relato, en la que cabe cualquier narración.

Es una casa trasunto de la persona, una metáfora del hombre. Es una casa de otro tiempo, de un tiempo pasado, de una cultura ya ida; es una ruina, un resto arqueológico; es una casa individual y solitaria, descontextualizada, sin entorno: una casa enferma. Su enigmática narratividad fue la que inspiró el escenario para el enfermizo personaje de la película *Psicosis* de Hitchcock.

LAS PERSONAS

Los personajes de Hopper, no reciben la luz, se enfrentan a ella, la miran; la luz es la referencia y conexión cósmica. El sol es el afuera; el hombre pregunta al sol sobre él y sobre sí mismo; el hombre se interroga a sí mismo iluminado por el sol. El animal humano se conecta con la naturaleza por el sol y recibe de él la energía mientras está encerrado en su destierro arquitectónico.

Las personas de Hopper representan al hombre en su soledad radical, en su destierro nostálgico de la naturaleza. Es el individuo, enigma para sí mismo, en enigmática narración interior.

La indescifrable narración interior de los personajes de Hopper ante la luz es igual que el inimaginable pensamiento de un perro que toma el sol. ¿Qué piensan al sol los personajes de Hopper? Es el enigma de su palabra interior.

LOS LECTORES

Los lectores son otro de los reiterativos temas de Hopper; aparecen subsumidos en la lectura que incluso parece que los encoge y achica. Se encuentran, a veces, en contextos ocasionales y coyunturales, (lectora sentada en la cama de un hotel sin deshacer las maletas, leyendo programas en teatros, etc.) Parece que la lectura es ocasión de aislamiento, un modo de ausencia social, un subterfugio del individualismo, un recurso en la soledad.

DESPLAZAMIENTO Y TRÁNSITO

La imagen de transitoriedad que caracteriza al hombre de Hopper, y que se manifiesta en las maletas, en habitaciones de hotel, o en las de apartamentos sin rasgos de personalización, se complementa y refuerza con los cuadros que tienen por tema vías de ferrocarril y carreteras que cruzan el cuadro, boca de túnel de carretera, de gasolinera. No son imágenes de viaje sino de tránsito, de paso, de traslados sin un término: ir. Hay algunos cuadros que representan caminos en perspectiva hacia el horizonte, pero es un horizonte no luminoso; rectos caminos que si sugieren un viaje es un viaje a cualquier parte, o a ninguna parte, o a quién sabe dónde.



"Soledad". Edward Hopper.



"Puente en París". Edward Hopper.

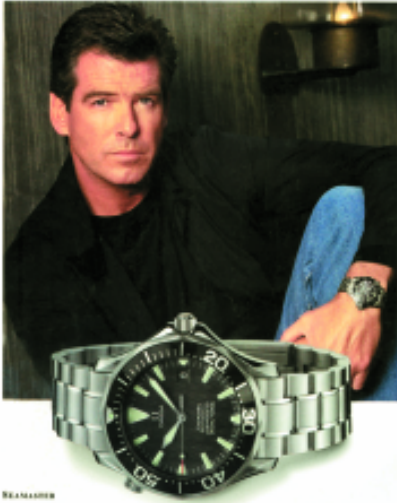


"Gasolina". Edward Hopper.

"New York, New Haven y Hartford". Edward Hopper.



LA ELECCIÓN DE PIERCE BROSNAN



Desde 1968, Omega Seamaster ha estado asociado en muchos de los más importantes momentos del hombre y se ha ganado una espléndida reputación por su precisión, su resistencia y la singularidad de su diseño. Como experto en las cosas más selectas de la vida, Pierce Brosnan confía, por supuesto, en su Seamaster, que le acompaña en todas sus aventuras.



"Desde 1948, Omega Seamaster ha estado envuelto en muchas de las más difíciles aventuras del hombre y se ha ganado una espléndida reputación por su precisión, su resistencia y la singularidad de su diseño. Como experto en las cosas más selectas de la vida, Pierce Brosnan confía, por supuesto, en su Seamaster, que le acompaña en todas sus aventuras".

HALAGO, DESAFÍO Y DRAMATURGIA

Si el anterior anuncio recurría a la narratividad que suscita la palabra *aventura*, este propone al lector la performatización de actitudes y gestos que sutilmente se sugieren.

El texto, breve, aseverativo, lapidario, proverbial al menos en su intención, viene en inglés: suavemente halagador para el que lo sabe traducir o sin más lo entiende, cuestionador y un tanto desafiante para quien no lo entiende. El texto obliga al lector a un pequeño desarrollo narrativo que despliegue la concentración conceptual del eslogan: *la elegancia está en la actitud*.

También en este anuncio se incita a un viaje a la memoria y a una narración un tanto compleja que retiene al lector que queda prendido en el anuncio. El que en la fotografía aparezca un doble de Humphrey Bogart nos obliga a variadas reflexiones y narraciones: el tema del parecido y la imitación, el del personaje y su doble, la adecuación del slogan con el personaje; y nos asoma a nuestra memoria cinematográfica, a sus películas, y a nuestra historia personal de espectador.

Y como toda publicidad, nos implica cuestionándonos nuestro acuerdo o desacuerdo con el texto del anuncio: ¿es cierto?

Y somos llamados al autoexamen: ¿practicamos la elegancia de la actitud?; ¿y la elegancia del gesto?; y un reloj así ¿nos ayudaría a componer la elegancia de esa pose bogardiana?

El mensaje es una invitación a una performance de Bogart: ¡sea Bogart en su actitud! Llevando nuestro reloj.

ADIVINANZA Y NARRATIVIDAD

El anuncio recurre a un elemento imaginativo de gran eficacia y variedad narrativa como es el que se encierra en la palabra *aventura*. Pero la palabra está utilizada con una búsqueda ambigüedad.

Hay una aventura del *aventurero*, del que con arrojo y valor busca situaciones difíciles y es capaz de enfrentarse a ellas con gran capacidad física y mental. Y hay una aventura del *galanteador* y conquistador amoroso, bien parecido y bien presentado.

El anuncio juega a la ambigüedad para poder recalcar en lectores con predisposiciones diferentes: el aventurero hará su lectura de esforzado viajero a lo imprevisto; el galanteador hará la suya como casanova irresistible.

La imagen del anuncio es la de un conocido artista de cine, un hombre en edad de juventud madura. Podríamos imaginarlo en una peripecia por una geografía exótica y arriesgada, pero aparece vestido con ropa de sport urbano, más propio de una aventura amorosa ocasional.

Pero hay, también, un tercer lector que es el que repara en la ambigüedad y hace las dos lecturas señaladas y hace, además, la metalectura de analizar la estructura del anuncio y de narrarse a sí mismo el proceso de su elaboración imaginando la intención del creativo que lo concibió.

Pero todavía hay más. Reparemos en la frase: *"Omega presente en todas las grandes aventuras de la humanidad"*. Está puesta para rescatar de la memoria publicitaria de los maduros lectores el recuerdo de anteriores campañas publicitarias de esa marca de relojes. Entonces la imagen era la de un astronauta en un paseo espacial con un reloj en la muñeca; era un reloj que había estado en la luna; una de las aventuras en la que sus relojes habían participado era la aventura espacial.

Es evidente la narratividad que puede suscitar un anuncio. Estas simples reflexiones han movilizad en quien esto escribe montañas de recuerdos y han abierto otras mil opciones a la memoria. Pero algo parecido le puede ocurrir a cualquiera que lo lea.



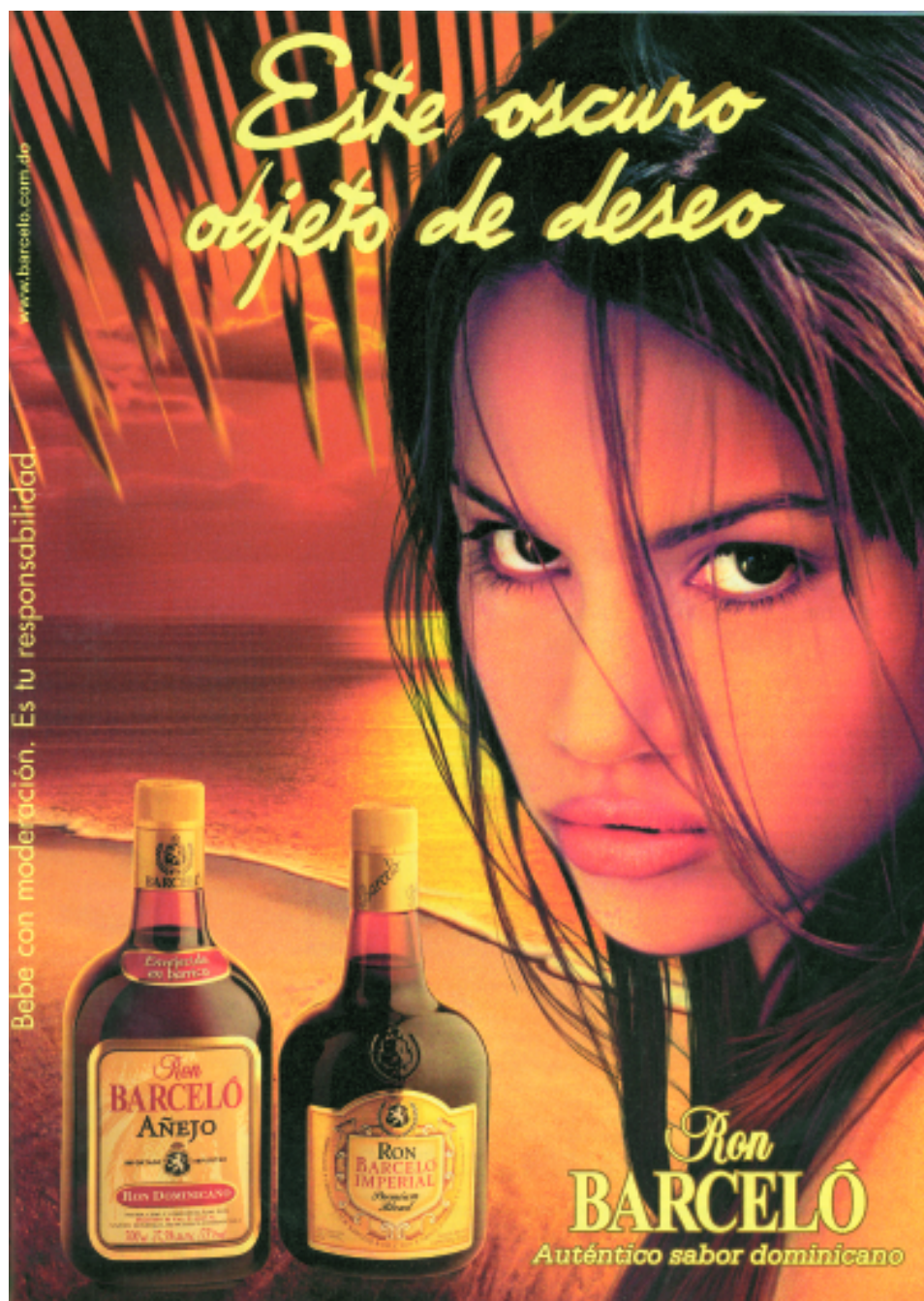
LONGINES
L'ESPRIT DU SPORT REPRÉSENTÉ

APELACIÓN A LA FANTASÍA

El anuncio, en su texto, apunta a la narrativa de lo pasional, y con su imagen se centra en lo libidinoso, aunque pueden variar los registros verbales e imaginativos según los receptores y las circunstancias.

Pero la sugestión, ya muy literaria del *oscuro objeto del deseo*, nos puede llevar, a través de la imagen de un aéreo ambiente de exótico y femenino atardecer, a narraciones que tengan como protagonista al *obscuro pájaro de la noche*. Narraciones que pueden pivotar sobre palabras que tengan el aliciente de la trasgresión como: impúdico, lascivo, lujurioso, y escarbar en nuestra memoria de liviandades.

Y después nuestra íntima narración podemos decidir libremente si optamos o no por la compra del licor que se nos oferta; que también se nos ha podido colar de modo subrepticio por la vía subliminal.



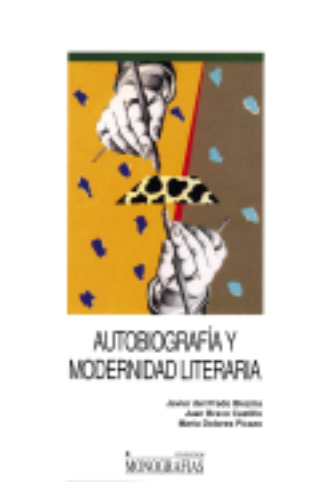
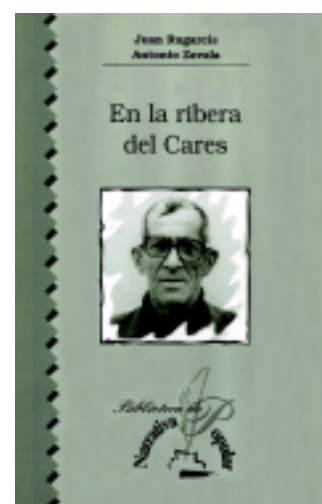
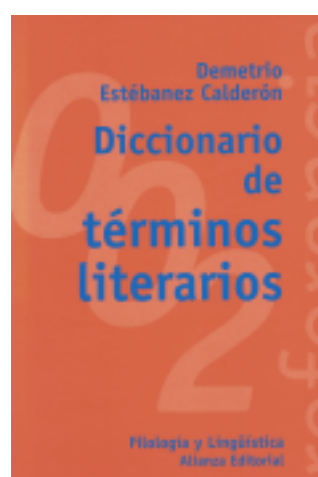
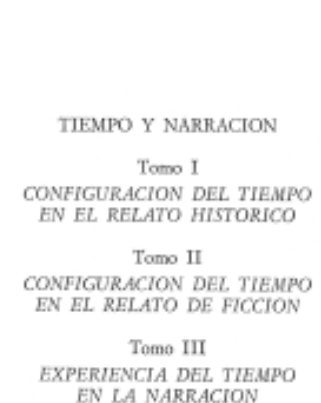
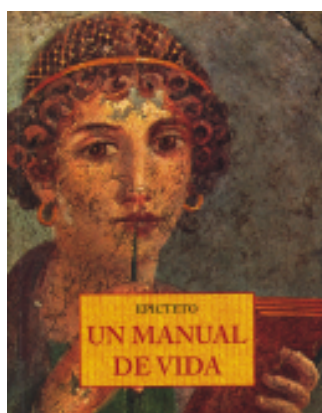
CUESTIONAMIENTO ÉTICO

El anuncio se enmarca en el contexto de las campañas que buscan la sensibilización y ayuda al tercer mundo; presenta una impactante imagen y desarrolla en su breve texto un discurso ético que es un emplazamiento: y tú ¿qué?

Y pone al lector, al lector que no se haya dado a la fuga huyendo del anuncio, en proceso de narrarse el trágico relato del hambre en el mundo.

La abundante y reiterada información ha creado ya, con datos e imágenes, un relato común en nuestra sociedad. El anuncio busca la implicación personal del receptor del mensaje difundido. Provoca la narración que saque de la memoria la información que se guarda, que se actualice, y que se convierta en un relato que quede integrado en la historia personal de cada uno para que finalmente sea consecuente.

BIBLIOGRAFÍA GRÁFICA

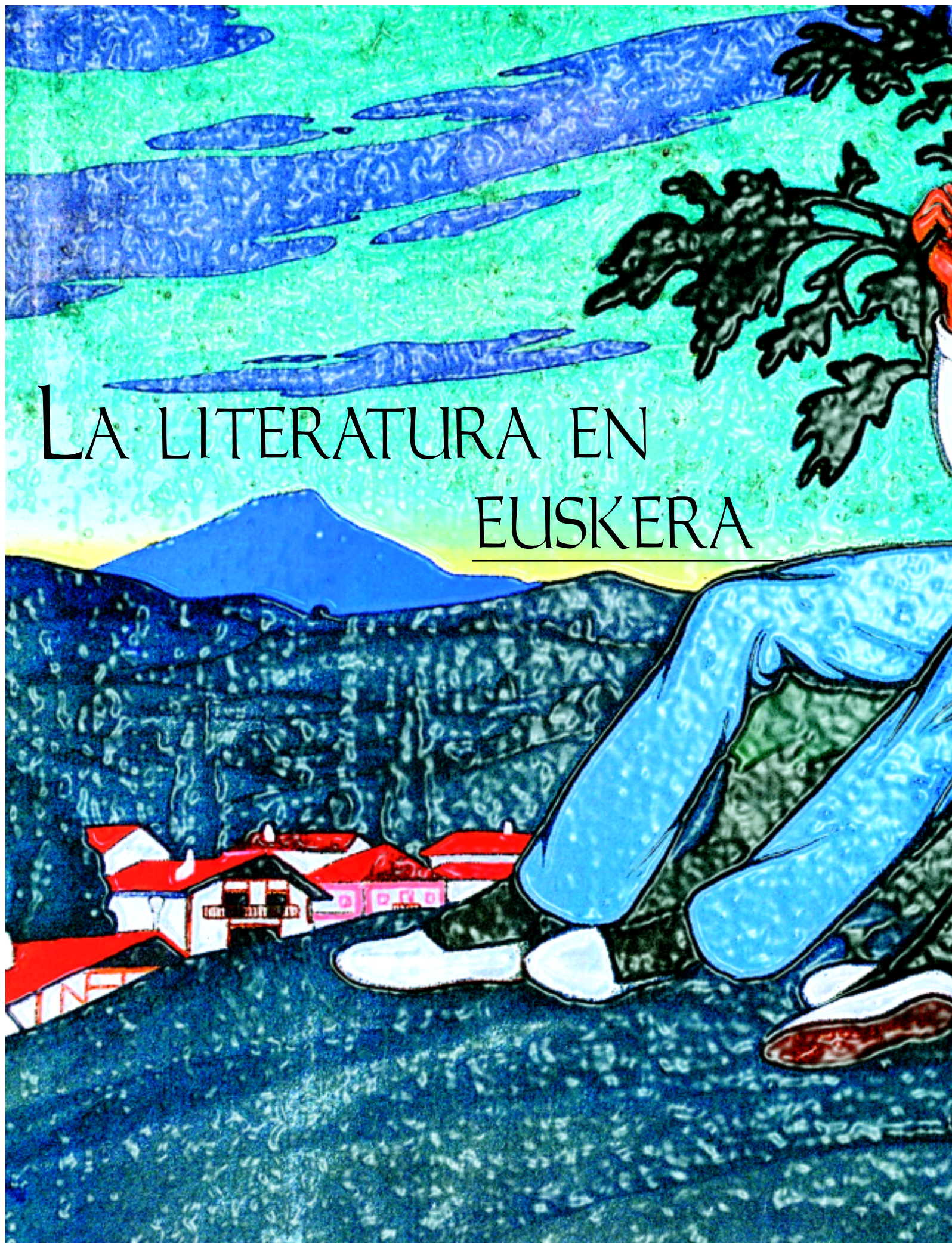


EL ANIMAL LITERARIO

Narratividad y dramaturgia del yo

APROXIMACIÓN ANTROPOLÓGICA A LA LECTURA Y A LA ESCRITURA

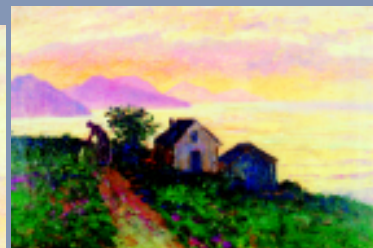
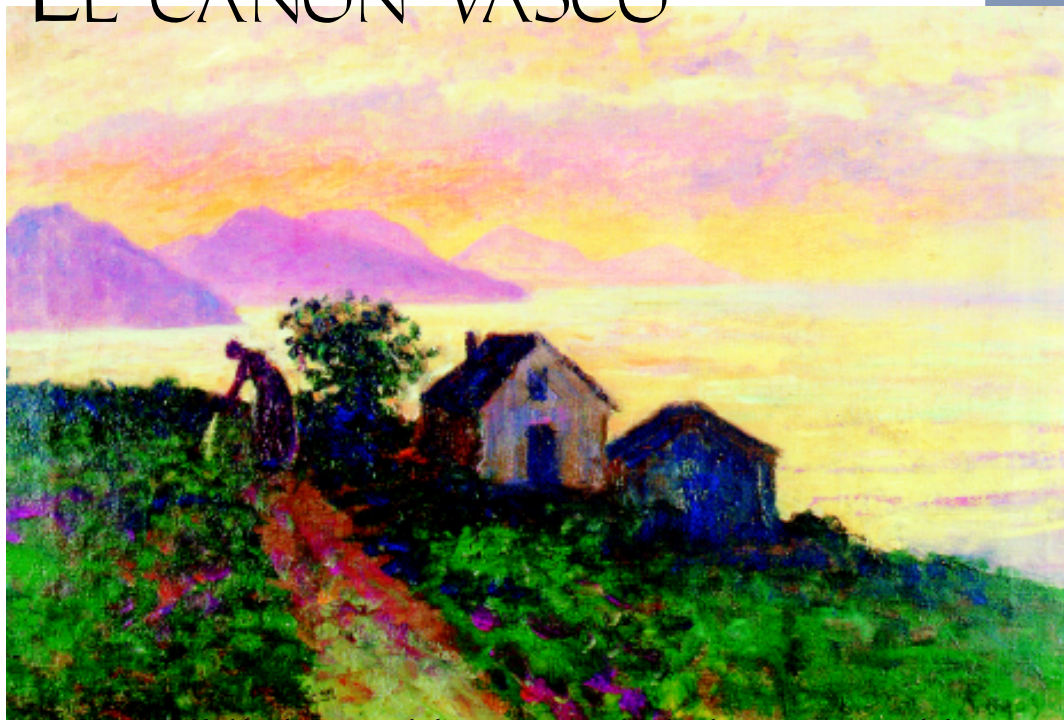
INTRODUCCIÓN	8	LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS	
El fenómeno de la literatura	8	DE LA REALIDAD Y DEL PENSAMIENTO	37
El hombre, animal literario	8	Del caos al logos	37
Narratividad	8	La razón narrativa	38
Literariedad	8	LOS GRANDES RELATOS CULTURALES	38
Intimidad y comunicación	9	Relatos sustentadores de identidades	38
La literatura como fenómeno del yo	9	Relatos fundantes y de los orígenes	38
El yo necesariamente literario	9	Los metarrelatos de la filosofía	39
Hablante y escucha; autor y lector	10	LOS RELATOS INSTITUCIONALES	39
La lectura, acto creativo	10	Los relatos de la religión	39
La contemplación literaria	10	Los relatos de las comunidades sociales y políticas	41
La vida imita a la literatura	11	Los relatos del grupo doméstico: casa y familia	41
A modo de prólogo	11	Conclusión de los relatos sociales	42
Para un taller de literatura	11	PROPICIACIÓN DEL RELATO	42
NARRATIVIDAD DEL YO	11	Grandes símbolos y metáforas	42
La invención del sujeto	11	Los libros de la memoria	43
La invención de la historia	12	El mundo como libro	43
Narratividad del instante	12	La disponibilidad para la narración	43
La invención del acontecimiento	12	TIEMPO Y RELATO	43
La invención de la memoria	12	Relatos del pasado	43
EL HOMBRE, ANIMAL LITERARIO	13	La memoria objetivada	43
El hombre: animal simbólico, animal literario	13	La última cinta de Krapp. Samuel Beckett	44
La interposición de la cultura	13	La memoria fascinada	44
Las palabras y sus relatos: la construcción de las cosas	13	Una experiencia personal	44
La memoria y sus relatos: la construcción del yo	13	La significación de la ausencia	45
La literariedad de los relatos	15	Relatos de anticipación	45
La metamorfosis literaria	15	Relatos del futuro	45
DRAMATURGIA DEL YO	15	Relatos de proyectos, deseos y esperanzas	45
El sujeto a la búsqueda del personaje	15	Los engaños de la Esperanza	46
Los condicionamientos de la invención del yo	16	La fascinación de la Esperanza	46
Retórica y dramatización de las narraciones del yo	16	Los relatos escatológicos	46
El sujeto proyecta el acontecimiento	16	Los relatos cíclicos	47
Un relato anticipado	16	El calendario de la naturaleza	47
Las vísperas de Lauaxeta	16	El calendario civil y religioso	47
EL HOMBRE NARRADOR	20	Narraciones de las horas	47
Reivindicación de la literariedad de las narraciones cotidianas	20	El día y sus narraciones	47
El doble registro del relato: gramaticalidad y literatura	20	La noche y sus narraciones	47
Los anónimos testigos literarios de la cotidianidad	20	ESPACIO Y RELATO	48
La publicación oral	21	El viaje	48
Escritores sin oficio	21	Volver, retornar	48
Las memorias autobiográficas como dato etnográfico	21	Mirando al mar	48
El corpus literario de "Auspoa"	23	Camino Verde	48
EL HOMBRE LECTOR	23	La metáfora del naufrago	49
El acto literario de la lectura	23	Ventana, mesa y luz	49
El envolvente universo literario	23	El lenguaje metafórico de la ciencia	50
Invitación y desafío al receptor: oyente, lector o espectador	23	Un relato de ausencia	50
La competencia del lector	23	El epitafio como literatura del yo	50
LOS RELATOS ÍNTIMOS	33	CONCLUSIÓN	51
Agustín de Hipona:			
una fenomenología de la autonarración del yo	33		
El examen de conciencia como actividad narrativa	33		
La ininterrumpida narración interior	34		
Un aspecto de la narratología del sujeto	34		
La instancia del narrador como reducto del sujeto	34		
Las inconscientes narraciones del yo	34		
Los actos fallidos como relatos de la intimidad traicionada	34		
Los sueños como literatura del yo	34		
Los relatos del "super yo"	37		
Vivir la ficción	37		
La virtualidad de lo real en el relato de ficción	37		
La realidad virtual de la fantasía	37		
La realidad virtual de la fantasía	37		



LA LITERATURA EN EUSKERA



EL CANON VASCO



El canon en la literatura vasca

No es fácil hablar de canon en la literatura vasca, debido a la parca existencia de literatura publicada en sus orígenes. El Padre Larramendi, en el prólogo a su *Diccionario Trilingüe* (1745) ofreció noticia de los libros vascos que se habían publicado con anterioridad. Cuando Azkue elabora las fuentes para su *Diccionario* y para su *Morfología*, está relatando un canon de autores. A partir de los años 60, Villasante y Mitxelena escriben cada uno su versión de la *Historia de la Literatura Vasca*, compendios que significarán la configuración del canon, de los escritores modelos, queda así cerrada de manera clara.

por Jon Kortazar

No es fácil hablar de canon en la literatura vasca, debido a la parca existencia de literatura publicada en sus orígenes. La literatura escrita, nacida al amparo del impulso que el Renacimiento concedió a las lenguas vernáculas, comenzó con la publicación de *Linguae Vasconum Primitiae*, una compilación poética de *Bernat Etxepare*, que publicó su libro en 1545. Dejaremos a un lado si la fecha corresponde, como se sospecha, a una segunda edición, o a una segunda impresión, conceptos que aún la crítica no ha dilucidado, a nuestro entender, convenientemente.

A ese texto seguiría la traducción del Nuevo Testamento, *Iesus Christ Gure Iaunaren Testamentu Berria*, publicado en la Rochelle en 1571 por la pluma del abate calvinista *Ionnes Leizarraga*.

En el siglo XVII, obras de carácter ascético, religioso y poético muestran el desarrollo de la literatura vasca, que conocerán la publicación del *Gero* (1643) de *Pedro de Agirre*, *Axular*.

El siglo XVII conoció también la obra poética, no siempre bien valorada, del abogado y síndico del País de la Soule, *Arnault Oihenart*, quien también publicó en latín una *Historia de Vasconia*, tanto de la Ibérica, como de la Aquitana.

Estos cuatro nombres, muy probablemente, configuren el núcleo principal de escritores de los dos siglos, aunque, ciertamente, no son los únicos. Como observó Ibón Sarasola, existen muy pocos



Luis Luciano Bonaparte

libros de literatura en la edición bibliográfica vasca hasta el siglo XX. Es bien cierto que tal apreciación surge desde una concepción purista de la literatura; es decir, se considera desde hoy que los libros ascéticos, que en su momento, en un tiempo en que didáctica y literatura no estaban tan separadas, pudieron tener una apreciación más estética y literaria. En cualquier caso, no hay demasiado para elegir.

■ PRIMEROS EXÁMENES DEL CORPUS LITERARIO

LARRAMENDI. A pesar de la magra cantidad de material literario con el que contamos, los exámenes sobre la producción literaria y la evaluación de la tradición comenzaron pronto. *Arnault Oihenart* examinó en su *Art poétique*, carta que el abogado envió a un cura de Labord en 1665 y que no se publicó hasta 1967, la poesía realizada antes de sus *Poésies basques* (1657).

En concreto, Oihenart, cuyas raíces humanistas y clasicistas están aún por investigar, propugnaba un sistema poético cercano al que se usaba en área románica, y desdénaba, por primitivos y poco elaborados, los textos de Etxepare. Oihenart teorizó sobre la importancia del acento y la rima en la poesía culta que él propugnaba, tras haber estudiado fenómenos de acento y de rima en las poéticas latina, francesa, castellana e italiana.

OIHENART. En el siglo XVIII, el Padre Larramendi, en el prólogo a su *Diccionario trilingüe* (1745) ofreció noticia de los libros vascos que se habían publicado

con anterioridad y de los que tenía conocimiento.

Sé muy bien que estas dos primeras aproximaciones no pueden considerarse como análisis de canon, pero en ellas, y sobre todo en la relación de Larramendi, aparece ya una primera evaluación de los textos. *Axular* y su *Gero* comienza a ser citado como una fuente de lexicografía y como un modelo de retórica y de prosa vasca, sentencia que se correspondía con una cierta recepción por los lectores del libro que conoció una segunda edición en fechas cercanas a la primera.

■ EL NACIMIENTO DE LA FILOLOGÍA

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, entre 1799 y 1801, se producen los viajes de *Guillermo de Humboldt* al País Vasco, lo que trajo como consecuencia el interés de los filólogos europeos hacia la lengua vasca y hacia su producción escrita.

El impulso de la Filología cristalizó, en cuanto corresponde al surgimiento del canon, a finales del siglo XIX, años en que tuvieron lugar las investigaciones dialectales de *Luis Luciano Bonaparte*, y los trabajos de *Van Eys*.

Sin embargo, la cristalización del canon se produjo a través de la publicación de *Bibliographie de la langue basque* (1891) primer intento de recopilación de todo lo publicado en lengua vasca hasta el momento y que mostraba, desde una visión positivista, la recepción de las distintas obras editadas en la historia, y que venía a mostrar la primacía de Pedro Agirre, Axular, que ya en sus momentos contó con un grupo de escritores, reunidos bajo el membrete de «Escuela de Sara», de un cierto círculo literario de promoción.

■ RECOPILACIONES

Este afán de recopilación total se mostraba en otra vertiente del examen de la producción literaria. A modo y manera de las recopilaciones que se publicaban en España y que pretendían la publicación total de las obras de un autor, o de la literatura de una época, tanto el Padre *José Antonio Uriarte*, como el liberal *José de Manterola* pretendieron la recopilación de la poesía de su tiempo.

JOSÉ ANTONIO URIARTE en *Poesía Bascongada. Dialecto Vizcaíno* (obra compuesta entre 1840 y 1869, el año de su muerte, pero publicada en 1986) trató de recoger los poemas de sus contemporáneos —muchos de ellos inéditos— en un álbum que mostraba pretensiones de totalidad.

En el texto se halla todo lo que el fraile conocía. El copiaba los poemas, escritos en el dialecto vizcaíno, como se había propuesto, en ese tomo que alcanzó las 600 páginas. En la recopilación, que poca influencia pudo tener, se mostraban dos



José Manterola



Resurrección M^a de Azkue



Koldo Mitxelena



El padre Villasanté.

autores que aparecían ya como modelos a tener en cuenta: *José Antonio Mogel* y *Eusebio Azkue*, padre de Resurrección María de Azkue, polígrafo de principios del siglo XX.

JOSÉ MANTEROLA. El *Cancionero Vasco* (1877-1880) de *José Manterola* pretendía un objetivo similar, se trataba de publicar una colección de poemas vascos de todos los dialectos, épocas, y géneros. La miscelánea tuvo la virtud de elevar la altura literaria de un contemporáneo del recopilador y editor, quien fue consciente del valor literario de *Indalencio Bizcarrondo*, *Bilintx*, quien desde la poesía subalterna, que publicaba en hojas sueltas y volanderas, supo llevar a la lengua vasca la influencia de un romanticismo sentimental.

Estas misceláneas consiguieron el efecto de incluir en el canon a los autores coetáneos y de abrirlo hacia una consideración literaria.

■ URQUIJO, AZKUE Y EUSKALTZA INDIA

URQUIJO. A principios del siglo XX, el canon literario vasco servirá aún como modelo de lengua, y se fijará a través del trabajo distinto de dos personalidades de la cultura vasca: Don *Julio de Urquijo* y de Don *Resurrección María de Azkue*.

Se debe a Don Julio la publicación de la excelente *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1907-1936) (existe una segunda época actual bajo los auspicios de la Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza), donde se llevó a cabo la edición de textos literarios clásicos: *Gero* de Axular, el *Linguae Vasconum Primitiae*, los poemas y proverbios de Oihenart, *Los refranes y sentencias de 1596...*

En fin, que en la revista no sólo podían encontrarse ediciones fidedignas de las obras clásicas, sino que iba construyendo un corpus que dibujaba ya la nómina de clásicos en lengua vasca.

AZKUE. Por otro lado, Don Resurrección María de Azkue llevaba a cabo una labor polígrafa importante con la publicación de su gramática vasca *Euskal Izkindea* (1891), su *Diccionario Vasco-Español-Francés* (1905-1906), su *Morfología vasca* (1923) y la recopilación de literatura de tradición oral en *Cancionero vasco* y en *Euskalerriaren Yakintza* (1935-47).

Cuando Azkue elabora las fuentes para su *Diccionario* y para su *Morfología*, está relatando un canon de autores, que desde su posición sirven para justificar la inclusión de términos o la elaboración de ejemplos. Estos autores, cuyo núcleo central está ya relatado y que poco puede variar, van construyendo una imagen que les presenta como ejemplares padres del idioma, cuyos giros y sintaxis debe imitarse, para conseguir un estilo literario coherente.

EUSKALTZAINDIA. La fundación de Euskaltzaindia, la Academia de la Lengua Vasca en 1918, viene a refrendar y asegurar los estudios sobre la lengua de los autores que se consideran maestros de la lengua. Entre ellos cabe aún citar a *Axular*, aunque pronto, se le unirá también *Leizarraga*, a pesar de que el traductor del Nuevo Testamento utiliza una lengua arcaizante, una lengua que a finales del siglo XVI sufrió algunos cambios en su sistema verbal, que lo aleja de la comprensión en una primera lectura y dificulta su elección como modelo.

■ EL INICIO DE LA CRÍTICA LITERARIA

A partir del *Congreso de la Sociedad de Estudios Vascos* en Oñate (1918), se refuerzan las bases culturales que concederán unión y sistema a la creación literaria en lengua vasca.

EUSKALTZALEAK. La creación de la asociación «Euskaltzaleak» relanzó los proyectos literarios. La contribución de *José Aristimuño*, *Aitzol* (1896-1936) resultó fundamental para la creación de un nuevo grupo literario. Aitzol propugnaba un nuevo renacimiento de la sociedad vasca fundada en la renovación literaria, que él la veía encauzada en claves de poesía épica y fácilmente popularizable.

Si bien los poetas, (José María Agirre, Lizardi, Esteban Urkiaga, Lauaxeta) que surgieron en aquel momento no siguieron al pie de la letra su modelo, Aitzol surtió a los escritores de cauces editoriales —publicaciones y revistas— donde dar a conocer su producción y de formas de llegar a la sociedad, principalmente a partir de concursos literarios, y del trabajo de crítica literaria que él llevó a cabo.

POETAS. Si los poetas *Lizardi*, *José María Agirre* y *Lauaxeta*, *Esteban Erkiaga*, propugnaban una poesía lírica, cercana a las pautas simbolistas y modernistas, no exentas de un cierto tinte existencialista unamuniano, el proyecto de una épica nacional tomó cuerpo en la obra *Euskaldunak* (Los Vascos) de *Nicolás Ormaetxea*, *Orixe*, que formará parte del triunvirato de poetas de preguerra.

En estas circunstancias los poetas crean un canon personal, la tradición se lee para apoyarse en ella para crear nuevos textos. Los poetas simbolsitas vascos, además de a los autores españoles, franceses e ingleses, leían poesía vasca a fin de unir tradición y modernidad. Así, es posible distinguir la influencia de Oihenart en sus textos que se dirigen a un conceptismo y a una brevedad en el discurso.

Además, envueltos en una áspera discusión sobre si la lírica minoritaria tenía cabida en una sociedad poco proclive a la novedad literaria, los poetas mostraron un canon elaborado. Lizardi propuso a sus antecesores *Emeterio Arrese* y *Koldo Jau-*

regi, *Jautarkol*, como modelos de creación de una lírica culta.

En este punto los poetas aportaron la tradición escrita a la lírica oral, cuya influencia en la poesía vasca de todo el siglo XIX es patente, y que de diversas formas está presente en toda la historia de la poesía vasca.

NOVELA. El mundo de la novela de creación muy tardía en lengua vasca, parece atrapada en el modelo costumbrista de su primer creador, el presbítero *Domingo de Agirre*, cuya producción costumbrista y su estilo retoricista sirvieron como modelos hasta bien entrados los años 50.

■ LA NORMALIZACIÓN DE LA LENGUA

Con motivo del Cincuentenario de la Fundación de la Academia, el viejo proyecto de presentar un proyecto unificado de la lengua vasca obtuvo un refrendo significativo.

En 1968 *Koldo Mitxelena* presentó un largo informe relatando las bases de la unificación. En el momento de prestigiar las proposiciones, Mitxelena, cuyo sentido lingüístico está fuera de toda duda, optó por ofrecer un proyecto de norma basado en la tradición literaria clásica. Al proponerse al guipuzcoano-labortano como base de la norma, Mitxelena volvía a situar a *Axular* y a su obra, *Gero* como elemento básico de la unificación. En esto coincidía con los estudios del Pr. *Luis Villasante*, especialista en el autor.

Sin embargo, la labortana no era la única tradición literaria que entraba en el proyecto. Mitxelena trabajó en la descripción de las variedades literarias y, así los creadores de la tradición literaria vizcaína (*Juan José Mogel*) y guipuzcoana (*Larremendi*, *Mendiburu*) del siglo XVIII adquirirían un lugar preeminente en la participación en el canon de los clásicos.

■ DOS HISTORIAS DE LA LITERATURA VASCA Y OTRAS POSICIONES

Por otro lado, a partir de los años 60, Villasante y Mitxelena escriben cada uno su versión de la *Historia de la literatura vasca*, compendios que significarán la evaluación de todo el material escrito en lengua vasca, con principal atención a los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, por ello la configuración del canon, de los escritores modelos, queda de una manera clara cerrada.

Bien es cierto que algunos autores, en concreto el poeta *Gabriel Aresti*, propugnó un cambio significativo en la norma, y en cierta época de su poesía propugnó escribir tal como lo hiciera Leizarraga en su traducción del Nuevo Testamento. Era un intento que coincidía con un proyec-

to para propugnar el labortano clásico, como lengua literaria más elitista. No estuvo sólo en su intento. Le acompañó el académico *Federico Krutwig*.

La instauración de los estudios en lengua vasca en la enseñanza obligatoria y la creación de la carrera de Filología Vasca, con la elaboración de sus programas, ha dado un impulso singular a la propuesta que ha permanecido inmutable.

El repaso de los programas de estudios de las titulaciones en Filología Vasca muestran la lista de los autores que se han citado aquí una y otra vez: *Ettxepare*, *Leizarraga*, *Axular*, *Oihenart*, *Larremendi*, *Mendiburu*, *Mogel*, con el añadido de varios gramáticos y poetas y escritores menos conocidos y menos decisivos en la elaboración de la normativa actual, autores que se estudian desde una perspectiva filológica.

■ CÁNONES PARTICULARES

Otro problema es el que concierne a los escritores. ¿Tienen los escritores vascos su canon particular? Ciertamente que sí. A veces es un canon exageradamente pegado a lo coyuntural, a lo contemporáneo.

La obra narrativa de *José Luis Álvarez Enparanza* cautivó a los lectores de los años 60 con su novela existencial, como *Ramón Saizarbitoria* lo hizo con los de los años 70 gracias a su experimentalismo y su acercamiento al *nouveau roman*, y *Atxaga* con los de los 80 por la calidad de su prosa y el eco alcanzado con su obra narrativa, mientras *Sarrionandia* se perfila como un autor para lectores del 90.

En poesía las figuras de *Jon Mirande* y *Gabriel Aresti* son más veneradas que leídas.

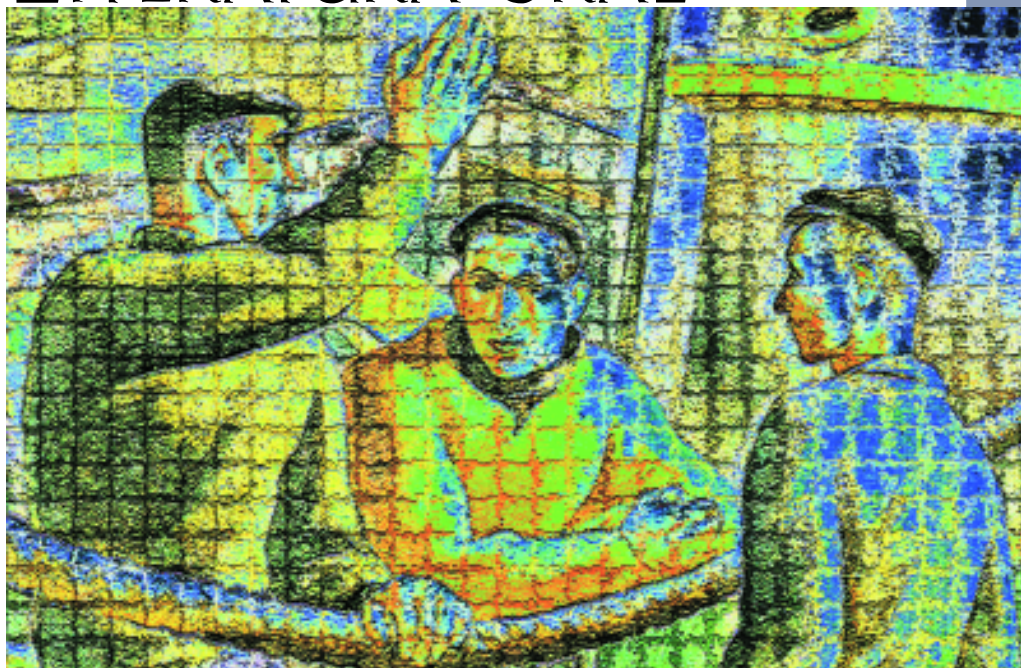
Y aún no se ha apagado el brillo de los poetas de preguerra, *Lizardi* y *Lauaxeta*, cuyo recuerdo se impulsa por medio de aniversarios y homenajes —nos hallamos en el Centenario del nacimiento de *José Aristimuño* y de *Lizardi*—.

La propuesta de un grupo de escritores, reunidos en torno a *Anjel Lertxundi*, de encontrar elementos literarios en escritores clásicos, recogiendo pasajes narrativos, viene a recuperar un interés por los escritores clásicos que no sólo concierne a su interés filológico, sino que muestra una simpatía por la lengua clásica, en cuanto creadora de estilo literario. Es quizás la última propuesta para añadir al canon autores que hayan escondido en sus farragosos textos religiosos elementos literarios.



LITERATURA DE TRADICIÓN ORAL

LITERATURA ORAL



Literatura de tradición oral y oralidad

Se entiende por literatura oral la creada por las clases populares y que se ha comunicado oralmente, y no por medio de la letra escrita. Se acepta normalmente que se trata de la literatura creada por el vulgo, y no por las élites culturales, dependiente de la cultura popular que genera producciones verbales con un cierto gusto estético. Sería, por tanto, la producción verbal del folklore, de la sabiduría popular.

por Jon Kortazar

■ UNA DISCUSIÓN PREVIA

La denominación de la producción oral. El estudio del tema que nos ocupa comienza siempre por el debate que existe en torno a la denominación que debe utilizarse para llamar a la producción oral.

El tema que ahora desarrollamos lleva la denominación general de «Literatura de tradición oral», término que introduce el concepto de letra en un objeto que es iletrado. Por ello, en estos momentos y a instancias de los estudios que se realizan en la actualidad prefiero la denominación de «oralidad».

Sin embargo, y antes de cualquier intento de circunscribir el tema, merece la pena que comencemos explicando ambas denominaciones y la diferencia que puede apreciarse en ellas.

De hecho, el término «literatura de tradición oral» es impreciso, y, aunque exacto, no incluye los géneros no tradicionales de la literatura popular. Se trata, por tanto, de explicar a qué nos referimos al hablar de «literatura de tradición oral».

Lo oral y lo literario. Dos de estos conceptos –literatura y oral– han aparecido como contrapuestos en gran parte de la tradición crítica culta. Sin embargo, no por ello debe negarse operatividad al tercero: «tradición», concepto del que depende en gran parte la novedad de los nuevos estudios sobre oralidad.

Se entiende por **literatura oral** la creada por las clases populares y que se ha comunicado oralmente, y no por medio de la letra escrita. Se acepta normalmente que

se trata de la literatura creada por el vulgo, y no por las élites culturales, dependiente de la cultura popular que genera producciones verbales con un cierto gusto estético. Sería, por tanto, la *producción verbal del folklore*, de la sabiduría popular.

Aunque la palabra «literatura» contiene en sí el concepto de «littera», el de «letra», se admite una extensión del significado en el sentido de producción verbal estética, puesto que las producciones populares son orales y no letradas. A este respecto, Paul Zumthor (1991, 25) define así la diferencia entre «literario» y «oral»: «Entiendo aquí por «literario» donde resuenan (sic) las connotaciones de las que se han cargado desde hace dos siglos: referencia a una institución, a un sistema de valores especializados, etnocéntricos y culturalmente imperialistas».

Sin llegar a tanto, puede afirmarse que, desde el Romanticismo, la distinción entre «literatura», como producción escrita de la «alta cultura», y «literatura oral» como producción de las clases subalternas, comienza a perder sus fronteras. «Dentro de algunas sociedades existían dos tradiciones culturales: la «gran tradición» de unos pocos instruidos, y la «pequeña tradición» del resto» (Burke, 1991, 62). De hecho, bastaría pensar en que «literatura» tiene dos campos de significación: uno estrecho, que lo liga a la letra, y otro laxo, que lo une a producción estética realizada mediante el lenguaje (escrito o no).

Sin embargo, teniendo en cuenta, que lo escrito y lo oral son dos manifestaciones tan distintas, se prefiere en estos momentos, sobre todo en ambientes nortea-

americanos, hablar de «oralidad» y no de literatura oral.

A este respecto Walter J. Ong (1987, 20) concluye: «El dominio inexorable de los textos en la mente de los eruditos se hace evidente en el hecho de que hasta hoy en día aún no se formulan conceptos que ayuden a comprender eficazmente, y menos aún con elegancia, el arte oral como tal, sin la referencia (consciente o inconsciente) a la escritura. Ello es cierto a pesar de que las formas artísticas orales que se produjeron durante las decenas de miles de años anteriores a la escritura obviamente no tenían ninguna conexión en absoluto con esta última».

■ PARA UNA DEFINICIÓN

Se han ofrecido varias definiciones para el concepto de «literatura oral». M. Eliade, p. ej., la definía como aquella producción estética que «alguna vez salió de boca de alguien, y ha sido guardada por la colectividad».

De manera general podemos expresar la opinión de que es **oralidad** *aquella producción verbal, a la que consideramos dotada de valor estético, y que ha sido transmitido oralmente y permanece en la comunidad, recreándose en cada repetición.*

Cualquier definición propuesta presenta, de todas formas, problemas, puesto que ya parte de un presupuesto difícilmente aquilatable como es el de valor estético. Pero es que, por otro lado, la oralidad comporta otra serie de conceptos interrelacionados con él, de imposible separación y que hace falta describir a fin de llegar a una visión de lo que significa literatura de tradición oral.

■ TRADICIÓN

TRADICIÓN Y TRANSMISIÓN

Francis Lee Utley (DUNDES: *The Study Of Folklore*, 1965) define la literatura folklórica por medio de los siguientes conceptos: *oral*, *transmisión*, *tradición*, *supervivencia*, *comunal*.

Si bien *transmisión* y *tradición* son conceptos sinónimos para Utley, puede pensarse que *transmisión* es un concepto más general, mientras que *tradición* significa *transmisión diacrónica*.

El término *supervivencia* alude para Utley a la conservación de textos fosilizados. En el moderno concepto de oralidad se sabe que los textos son cambiantes, que en cada acto de transmisión pueden producirse variantes. Con *comunal*, Utley pretendía afirmar la creación comunitaria de los textos. Frente a esta hipótesis hoy se prefiere la hipótesis de Menéndez Pidal, quien supone la existencia de un autor colectivo tradicional, diacrónico, que comunica un texto, que en su origen no es tradicional, sino de un autor culto o semiculto.

En los modernos estudios sobre literatura oral, el de tradición es el concepto sobre el que ha recaído la mayor de las atenciones y el mayor de los cuidados. Realmente es un concepto clave para la comprensión del fenómeno de la oralidad.

La tradición es la forma en que vive la literatura oral, es decir, creando una *cadena de transmisiones continuas*.

En un conocido libro, Jan Vansina (1967, 33) define de esta forma la tradición: «Las tradiciones orales son todos los testimonios narrados, concernientes al pasado. Esta definición implica que sólo las tradiciones orales, es decir, los testimonios hablados y cantados pueden ser tenidos en cuenta». Jan Vansina comete en ese párrafo una indefinición, puesto que, tras prometer describir la tradición, se ocupa en realidad, de «las tradiciones orales».

Más exacto, Zumthor (1991, 33) escribe:

«La *performance* [término que el traductor del libro identifica con *representación*, aunque quizás pueda entenderse por producción oral] es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido aquí y ahora...La *performance* constituye el momento crucial en una serie de operaciones lógicamente (aunque, de hecho, no siempre) distintas. Yo cuento cinco, que son las fases, por así decirlo, de la existencia del poema: 1. producción, 2. transmisión, 3. recepción, 4. conservación, 5. (en general) repetición [...] Esta —relativa— simplificación de los datos del pro-

blema encuentra en una de sus consecuencias su justificación metodológica; en efecto, permite diferenciar, igual que la historia de los hechos lo hace, entre *transmisión* oral de la poesía (que concierne a las operaciones 2 y 3) y *tradición* oral (que concierne a 1, 4 y 5)».

La tradición es la formalización de la producción hablada que se conserva en la comunidad. La transmisión se refiere sólo a la comunicación del mensaje estético entre emisor y receptor, que puede no volver a repetirse.

Esto lleva a una consecuencia transcendental para los estudios de la literatura oral: a la afirmación de que existen dos



Pescadores vascos. Arteta

formas de literatura oral: la tradicional, la que se transmite posteriormente, aquella que la comunidad hace suya, y la no tradicional: comunicación estética o poética que se efectúa una sola vez y, aunque con el transcurso del tiempo puede tradicionalizarse, en principio no se repite.

Literatura popular y literatura oral. De aquí puede concluirse la distinción básica entre literatura popular y literatura oral.

Jon Juaristi, en un trabajo inédito, diferencia entre el concepto de *literatura popular*, que supone aquí el término más general (aunque algunos autores, entre los que se incluye Joaquín Marco, prefiere utilizar el término para referirse a la literatura impresa o de cordel) y el concepto de *literatura oral*, aquella cuya transmisión se efectúa prescindiendo de los medios impresos, a la que también llama *literatura folklórica*. Y en la Literatura folklórica distingue la literatura de tradición y la no tradicional.

La *literatura tradicional* se conserva diacrónicamente por medio de la transmisión oral en la comunidad.

La *literatura no tradicional*, en cambio, se comunica en forma de acto puntual de comunicación. Carece de repetición, de tradición. Muchos productos bersolarísticos pertenecen a este género: se crean para ser cantados una sola vez. En este género pueden incluirse las pastorales vascas, que no se tradicionalizan (no se memorizan, aprenden y repiten enteras).

La transmisión. Esta distinción conlleva un segundo problema: la transmisión de la literatura popular puede ser oral, o producirse por medio de otro tipo de canales de comunicación: la imprenta por medio de las hojas volanderas (*bertso paperak* en el contexto vasco) o por la literatura de «colportage», o en la actualidad la radio, o las grabaciones discográficas, pueden ser medios de transmisión de la literatura popular.

Así, Walter J. Ong (1987, 20) escribe: «Llamo «oralidad primaria» a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es «primaria» en contraste con la «oralidad secundaria» de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y de la impresión».

Paul Zumthor ha insistido en esa misma distinción (1991, 37): «Propongo reducir a cuatro especies ideales la extremada diversidad de las situaciones posibles:

- una oralidad «primaria» e inmediata, o «pura» sin contacto con la «escritura»: entiendo por esta última palabra todo sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua;
- una oralidad que coexiste con la escritura y que, según el modo de esa coexistencia, puede funcionar de dos maneras: ya sea como oralidad *mixta*, cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada, ya sea como oralidad *segunda* que se (re)-compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación; [...]
- y, en fin, una oralidad mecánicamente *mediatizada*, por tanto, diferida en el tiempo y/o en el espacio».

En cualquier caso, parece que el concepto «oralidad», o «literatura folklórica», o «popular» es el concepto general para referirse a la producción verbal, estética, de las clases subalternas en la Europa Moderna, y dentro de él pueden distinguirse

la *literatura de tradición oral* (baladas, poemas líricos, narraciones), definida como «tradizionalak izango dira "betidanik" herriaren oroimenean, idatzizko laguntzarik gabe, gordetzen diren eta denboran zehar bizi diran[ak]» (Biguri, 1990, 64), y la *literatura de transmisión inmediata* (bersolarismo y pastorales) carentes de tradición —lo cual no significa que no sean géneros populares— y cuya transmisión parece depender más de lo escrito, cosa más perceptible en el caso de las pastorales y menos en el bersolarismo.

Tradición inventada. Al concepto de tradición ha venido a añadirse el concepto de «tradición inventada» (Eric J. Hobsbawm 1988, 13-25), concepto que, si bien puede ser operativo en el estudio de las sociedades modernas, parece no circunscribirse al campo de las sociedades «tradicionales»: «En aquest sentit la "tradició" de distingir clarament del "costum" que domina las anomenades societats "tradicionals"» (Hobsbawm, 1988, 14).

Una segunda distinción parece diferenciarlo de nuestro campo de estudio: las tradiciones inventadas pueden no ser objetos verbales, sino ideológicos y sociales.

En cualquier caso, el concepto de «tradición inventada» sí sirve para recordar al estudioso de la oralidad que existen diversas tradiciones distintas en el campo de la oralidad (p. ej., parece que en estos momentos el género bersolarístico es hegemónico en el campo de la oralidad vasca), e incluso dentro del mismo género tradicional (pueden distinguirse diversas etapas en la evolución de las baladas vascas).

■ RETÓRICA DE LA ORALIDAD

La oralidad ha desarrollado un conjunto propio de reglas retóricas, la mayoría de las cuales sirve, fundamentalmente, como guía y ayuda de la memoria, porque, como señala Ong, aquello que no se conserva en la memoria se pierde irremisiblemente. «En una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría» (1987,32).

Características.

1. La principal característica de la retórica de la oralidad reside en su *carácter formulístico*, la utilización de fórmulas, de frases con carácter semántico, que permite la visualización del relato. Como veremos al hablar de las baladas, las fórmulas equivalen a «palabras» en la literatura oral.

Tales fórmulas ayudan a recordar el texto del que se trate. Existen fórmulas para

las baladas o posiblemente las mejor estudiadas, como fórmulas para comenzar y terminar los cuentos populares.

La tesis de Milman Parry, quien primero definió «la dependencia en la selección de palabras y formas de las palabras en la construcción del hexámetro» (Ong, 1987, 28 y ss, Adam Parry, 1971, XIX), demostró que la oralidad posee sus propias reglas. Así, el metro en Homero condicionaba el uso de las palabras. El epíteto homérico representaba la primera fórmula admitida por los estudiosos, de composición de la oralidad, y abría nuevos caminos de investigación. El descubrimiento de Parry con-



Idilio rústico o layadores. Arteta.

lleva unas implicaciones importantes: Homero, como otros rapsodas populares de la actualidad, trabajaba con materiales prefabricados que actualizaba en cada acto de comunicación, «Homero unió partes prefabricadas» (Ong, 1987, 30). Estas fórmulas se agrupaban en torno a temas que también eran repetitivos.

2. Uno de los recursos estilísticos más importantes en la oralidad consiste en lo que puede llamarse la *fórmula de la triplicación*: los hechos, los personajes, las frases, los objetos aparecen tres veces.
3. Una de las conclusiones más importantes que, a partir de Parry, ha desarrollado la investigación sobre oralidad consiste en el concepto de «*estructura abierta*».

«La creatividad tradicional procede por transformaciones sucesivas del texto, en los actos de transmisión del mismo»

(Juaristi, s/d, 14). Esto significa que cada vez que se recita o se canta una canción, el recitador actualiza y recrea verbalmente una estructura mental, que podría describirse como un esquema argumental del texto, «una síntesis memorial» (Alan Bold).

Las variaciones. Esta afirmación merece una pequeña matización. Un recitador popular no aprende un «esquema» de texto, sino un texto organizado lingüísticamente. Pero esta objeción no anula el hecho de que se produce una recreación de los viejos textos. La experiencia demuestra que *un mismo recitador no repite exactamente* igual un texto en dos ocasiones, alejadas temporalmente. Se producen cambios y variantes, que demuestran que el texto está abierto a dos instancias: a la inventiva del recitador y a la presión del receptor. Los bersolaris utilizan a veces una misma fórmula, cuya única variación consiste en cambiar el nombre del pueblo en el que actúan.

Puede afirmarse que en la literatura oral tradicional, el recitador, o narrador, aprende un texto organizado verbalmente, en el que él incluye variaciones. La **memorización** de esquemas abiertos corresponde más bien a la literatura folklórica no tradicional. P. ej., el «pastoralier» aprendía un esquema argumental vago, que luego refundía dramáticamente. De todas formas, no puede pensarse que las variaciones en la literatura tradicional afecta sólo a lo que se llama «microestructura estilística»; se conocen versiones alejadas de balada que han transformado profundamente su estructura narrativa, o incluso su significado, permaneciendo, aun así, dentro del mismo tema baladístico.

■ PSICODINÁMICA DE LA ORALIDAD

Si se produce una retórica de la oralidad, es porque existe una psicodinámica de la oralidad. Es decir, porque la oralidad no tiene otra posibilidad de producirse. Como recuerda Ong (1987, 38 y ss.), al que seguimos de cerca en estas notas, la oralidad es una tecnología: una forma de interpretar la realidad, una herramienta para enfrentarse al mundo.

En las culturas orales que no conocen la escritura, se dan una serie de recursos verbales, difíciles de comprender para los educados en una cultura escrita.

CARACTERÍSTICAS. Walter J. Ong refiere las siguientes características para definir una psicodinámica de la oralidad.

1. La **palabra articulada como poder**. La frase mágica de Aladino que abre la puerta de la cueva de los ladrones es la metáfora más exacta para adivinar cómo se valora la palabra en un mundo oral. La lengua representa una forma de ac-

ción que modifica la conducta de los vecinos y la marcha de la naturaleza. De aquí la virtud mágica atribuida a las palabras: las palabras sanan, curan, alegran, etc.; en definitiva, los nombres dan poder sobre las cosas.

2. **La importancia de la memoria.** En el mundo de la oralidad, recordar es la única manera de saber, la memoria la única herramienta para sobrevivir. «Uno sabe lo que puede recordar» afirma Ong. Una cultura sin textos está condenada a vivir recordando, porque lo olvidado es irremplazable. Pero de la misma manera que pudiera perderse una canción, puede perderse la fórmula de cocinar, o de prender el fuego. Por eso es tan importante la memoria, no sólo para la creación literaria, sino para la subsistencia.

Para recordar son necesarias las fórmulas, cualquier elemento que ayude al proceso de la memoria. Por eso son tan repetitivas y formulísticas las literaturas orales.

3. **Forma de expresión.** Desde estas dos premisas la oralidad produce una forma de expresión que describiremos de manera concisa.
4. **La sintaxis.** La oralidad prefiere las frases acumulativas y unidas por la coordinación, a las frases subordinadas.
5. **La acumulación se prefiere al análisis.** Es una fórmula que ayuda a la memoria, porque las fórmulas no son, a menudo, palabras, sino grupos de palabras: paralelismos, términos antitéticos o epítetos.
6. **La expresión copiosa.** La forma de expresión de la oralidad es redundante, mientras que la escrita puede ser lineal. La comunicación oral prefiere los rodeos, porque fuera del discurso y de la mente no hay nada, y lo dicho desaparece una vez pronunciado, por ello debe avanzar más lentamente en la expresión de su pensamiento.
7. **Conservadores y tradicionalistas.** Cuando el conocimiento corre el riesgo de perderse, la cultura oral debe dedicar mucho tiempo a la repetición de conceptos. De hecho se aprendía así en las escuelas medievales. De aquí surge el respeto a los ancianos y ancianas que se especializan en conservar el conocimiento. La escritura, en cambio, opera a favor de lo nuevo y del descubrimiento reciente.
8. **Cerca de la experiencia.** Al estar ausentes categorías analíticas, que la escritura favorece, el saber y la comunicación de ese saber están cerca de la experiencia vital. Las culturas orales no poseen listas: las genealogías son narraciones de relaciones personales. Por esta misma razón, no se conocen en las culturas orales tratados para aprender los oficios, aprendizaje que se realiza día a

día, en la cercanía de otras personas.

La importancia de la experiencia lleva a que la literatura oral utilice con gran frecuencia la metonimia: la denominación de lo concreto por lo abstracto, o por el sentimiento, en definitiva se nombra el objeto para apelar al mundo interior.

9. **Matices agonísticos.** La literatura oral es agonística, gusta de los combates. De hecho, muchas manifestaciones orales son retos. Las adivinanzas no son sólo juegos, sino maneras de desafiar al oyente. En el País Vasco existe una larga tradición de desafíos entre bersolaris.

Por otro lado, muchas de las produc-



Arrantzales. Arteta.

ciones orales se estructuran en torno a un combate entre dos oponentes, y en este contexto el ejemplo más fácil de citar es la pastoral.

10. **Empáticas.** Existe una identificación difícil de rechazar entre el cantor y los oyentes. Otras los bersolaris son, en el contexto vasco, un ejemplo cercano.

11. **Homeostáticas.** Los textos orales cambian en cuanto cambia la sociedad que los rodea. Los recuerdos que no tienen pertinencia actual se pierden. En este presente continuo los arcaísmos se extinguen prontamente. Pero esto no afecta sólo a las palabras: las situaciones descritas se modifican de acuerdo a la realidad presente. Con respecto a esto, Ong cita el caso del pueblo tiv en Nigeria, quienes han cambiado sus genealogías a pesar de que sirven para resolver pleitos en la comunidad. Los registros de tales genealogías hace cuarenta años muestran variantes evidentes. Los

tiv replicaron que los registros escritos estaban equivocados.

12. **Situacional antes que abstracta.** Aunque todo pensamiento conceptual es en sí mismo abstracto, en las culturas orales se observa que los conceptos se utilizan en marcos situacionales. Así, Luria, un investigador ruso que en los años 1931-1932 llevó a cabo una encuesta entre personas analfabetas de Uzbekistán, mostró que el pensamiento en una cultura oral es el mismo que el nuestro pero funciona en categorías distintas. Luria estableció las siguientes características en las personas de la cultura oral:

12.1. *Identificación de las formas geométricas* mediante la asignación de nombres de objetos: plato designa a redondo, p. ej.

12.2. *La clasificación de objetos* se hace de forma situacional y no por categorías. Así, al mostrarse a las personas analfabetas («orales», apostilla Ong), una serie de cuatro elementos: «martillo, sierra, hacha, tronco», aquellas no percibían la oposición herramienta/no herramienta, y persistían en un pensamiento situacional.

12.3. Los individuos que viven en una cultura oral muestran impedimentos para operar con el *pensamiento silogístico e ilativo*.

12.4. *Dificultades para la definición de objeto.* Cuando Luria pedía la definición de un árbol, p. ej., la respuesta más común era: «Ahí tiene uno, puede verlo».

12.5. Los entrevistados se mostraban *apurados al pedirseles un autoanálisis*. Así, uno de ellos, al preguntarle quién era, ofreció una respuesta imprecisa: «¿Qué puedo decir de mi propio corazón? Pregunte a otros. Ellos pueden hablarle de mí».

■ GÉNEROS ORALES

Cualquier recopilación de literatura oral, distingue en ella varios géneros literarios. Generalmente, una vez admitida la traslación de un concepto de la literatura a la oralidad, se dividen en torno a los tres grandes géneros literarios: el narrativo, el lírico y el dramático.

En el género narrativo se consigna la narración tradicional (cuentos, leyendas) y las baladas y el romancero, que son poemas narrativos.

El género lírico incluye las canciones líricas populares y la paremiología.

La dramática incluye representaciones carnavalescas, y autos de Navidad.

Entre los géneros no tradicionales deben citarse dos géneros en la tradición vasca: el bersolarismo, que tanto puede ser narrativo, o dialéctico, como lírico, y las representaciones de la pastoral.



*Baladas,
kopla zaharra,
lírica del XVIII,
refranes y adivinanzas*

Llamamos **BALADA VASCA** al conjunto de poemas narrativos tradicionales que se recoge en el País Vasco y en lengua vasca; el rasgo característico que distingue las baladas de otros géneros poéticos reside en su tono narrativo, es decir, se trata de poemas que cuentan alguna historia. La « **KOPLA ZAHARRA** » más que un género literario, es una forma de componer las estrofas y ha sido definida como una de las maneras del irracionalismo poético. La **LÍRICA DEL SIGLO XVIII**; su tema fundamental es el yo lírico. Los **REFRANES** constituyen pequeños textos literarios donde las funciones poética y referencial del lenguaje aparecen imbricadas en una admirable síntesis. Las **ADIVINANZAS** son proposiciones ambiguas y enigmáticas, propuestas como juego y desafío por un hablante a otro.

por *Jon Kortazar*

■ LA BALADA VASCA

● CONCEPTO Y DENOMINACIÓN

Llamamos **balada vasca** al conjunto de poemas narrativos tradicionales que se recoge en el País Vasco y en lengua vasca.

El **rasgo característico** que distingue las baladas de otros géneros poéticos reside en su **tono narrativo**. Es decir, se trata de poemas que cuentan alguna historia. Aunque tradicionalmente se pensaba que esa historia era al principio de carácter épico, el desarrollo de la balada durante los siglos XVI y XVII hace que se incluyan otro tipo de temas narrativos.

Balada y romance. En este trabajo preferimos la denominación de «balada» frente al término «romance» o «erromantzeak» con el que se designaban y aún se designan estos poemas. La elección no se basa en supuestos criterios de distinción frente al romance, sino en estrictos criterios científicos.

En efecto, el **romance** es un subconjunto baladístico que se extiende en el dominio hispánico —España, Portugal, América del Sur— y en otras zonas de habla hispana o portuguesa, debido a las migraciones, las conquistas, con ciertas particularidades propias, como sin duda, es su métrica.

Balada es el término no marcado que se utiliza para designar el poema narrativo de ámbito europeo, que, a diferencia del romance, no posee una métrica fija.

Existen, además del habla, la geografía y la métrica, otros componentes de distinción entre el grupo general y el grupo específico: la balada admite argumentos fantásticos, cosa que estadísticamente se da con menos frecuencia en el romance, o en el romance son mayoría los temas históricos, mientras que en la balada este tipo de argumentos es menor.

Teniendo en cuenta que por sus características métricas y argumentales la balada vasca se ha alejado menos de la balada europea, parece más apropiado denominar *balada* a este género vasco. De hecho sólo se conserva —por lo que ahora sabemos— un romance en lengua vasca: *Beotibarko kanta* (Jon Juaristi, 1986, 845-856), un género que, según Jon Juaristi, posiblemente mostró otros ejemplos. Es decir un solo poema narrativo que siga la métrica de versos monorrimos en asonante de 16 sílabas con hemistiquio 8/8. De hecho parece que el término más general es *balada*, con un área de expresión, la hispánica, que ha desarrollado un tipo específico de balada: el romance.

● RECOLECCIÓN DE TEXTOS

El conjunto de baladas vascas no representa una colección rica de argumentos y variedades. La mayoría de sus argumentos son variantes de baladas europeas. Pero aunque su riqueza pueda ponerse en duda, no hay razón que invalide la investigación en este campo. De hecho, ha resultado uno de los más fructíferos en la actualidad por lo que respecta a los estudios sobre tradición oral.

Las investigaciones actuales se basan en las recopilaciones históricas y en las versiones orales modernas, por el estrecho campo que ofrece el género en lengua vasca.

Don Manuel Lekuona.



CUATRO ETAPAS EN LA RECOLECCIÓN. Joseba Lakarra *et alii* (1983, 107-150) han distinguido cuatro etapas distintas en la recolección de las baladas vascas.

Primeros testimonios. Siglos XVI-XVII. Por conservarse en las baladas restos de noticias históricas, Garibay, Zaldibia e Isasti las incluyeron en sus obras históricas.

De esta forma, han llegado hasta nosotros variantes de la *Canción de Beotibar*, de los *Cantares de la quema de Mondragón*, la *Canción de Juan de Lazkao*, la *Canción de la pelea de Urrexola* entre otras. La *Canción de Bretaña* ha sido exhumada por Alfonso Otazu recientemente, mientras que Oihenart recogió *Andre Emilia*.

El tono épico de las canciones corresponde bien a las intenciones de los compiladores históricos.

Segunda etapa: segunda mitad del siglo XIX. Otra intención distinta guió a los estudiosos románticos, preocupados por recuperar los testimonios populares como ecos del alma del pueblo, expresada en la literatura popular. En el País Vasco continental Agustín Chaho dio comienzo a una mixtificación sobre la tradición vasca, para la que se valió de ejemplos baladísticos. En el País Vasco peninsular Iztueta comenzaba su recopilación folklórica en la memorable *Gipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia*, la cual, sin embargo, no recoge una sola balada.

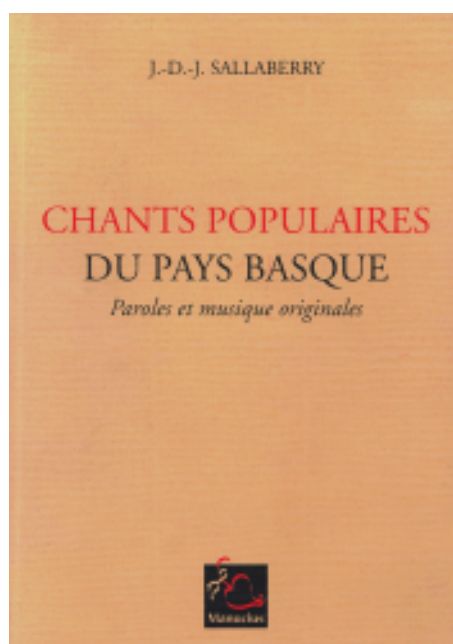
A finales del siglo, sin embargo, y gracias a la labor de Francisque Michel, Sallaberry, Mme. Villéhélio, en el País Vasco continental se conocerá un importante renacimiento en torno al conocimiento de la literatura folklórica, a su recogida y a su estudio.

Michel publicó en su monumental *Le Pays Basque...* (1857) una centena de canciones vascas, entre las que destacaremos una docena de baladas: algunas son recopilación de los cantos épicos publicados por los historiadores, pero otras, en cambio, no se han vuelto a recoger, como *Ahetzeko anderia*.

Mme Villéhélio recogió y publicó en 1869 una pequeña recolección de canciones vascas, entre las que se encontraban *Egun bereko alarguntsa*.

Un año más tarde Sallaberry daba a la imprenta su *Chants populaires du Pays Basque*, una importante recopilación de canción lírica, entre las que se encuentran unas pocas baladas: *Egun bereko alarguntsa*, *Musde Sarri*, *Bereterretxe*, *Atarratzeko jauregian*.

En 1898 se publicó el libro *La tradition dans le Pays Basque*, tomo que recoge las aportaciones realizadas en un Congreso de folkloristas en San Juan de Luz. Entre las ponencias destacan la musicológica de Charles Bordes y la histórica de Jean de Jaurgain.



Tercera etapa. De 1900 a 1936 la fiebre de la recolección llega al País Vasco peninsular donde puede hablarse de las importantes colecciones de Resurrección M. Azkue, *Cancionero Popular Vasco* (1922), y del Padre Donostia, cuya labor recopiladora y publicista se extendió durante más de cuarenta años, pero quizás deba citarse su *Euskal Eres Sorta* (1921).

A la labor de estos dos gigantes de la recopilación siguieron las publicaciones en revistas y periódicos de textos orales, como las publicadas en *Gure Herria*, *Eusko Folklore*, o la que en *Euzkadi* realizó el poeta Lauaxeta.

En 1935 se publica una de las primeras monografías sobre el tema: *Literatura Oral vasca* del padre Manuel Lekuona, un ensayo de sistematización de lo que entonces se sabía sobre Literatura oral. Manuel Lekuona seguía las enseñanzas del oralista parisino Jousse, y desde estas enseñanzas dio

importancia a los aspectos no textuales de la literatura oral, y, posiblemente, interpretó toda ella desde el bersolarismo.

Cuarta etapa. Tras la guerra civil de 1936, el interés por la oralidad se mantiene en la literatura (Salvador Mitxelena), pero se debilita el impulso recopilador, hasta que recientemente, dos instituciones, como el Seminario María Goyri, en la Facultad de Filología de la Universidad del País Vasco, y el Seminario de Investigación Mikel Zarate, en el Instituto Labayru de Bilbao, han dado nuevo impulso a la recogida de baladas.

Lakarra, Biguri y Urgell contabilizan un corpus de 28 baladas y 235 variantes publicadas en este esfuerzo recopilador.

● INVESTIGACIÓN SOBRE LA BALADA VASCA

EL MÉTODO HISTÓRICO

A finales del siglo XIX, Jean de Jaurgain en su artículo «*Quelques légendes poétiques du Pays de Soule*», partió de la intuición siguiente: los datos históricos y los personajes contenidos en las baladas pueden ser identificados. Comparó las baladas con documentos históricos y concluyó en la identificación positiva de alguno de los hechos narrados en las baladas.

De esta forma fue posible saber que la balada de Bereterretxe narraba una situación histórica vivida entre 1434-1449, que los sucesos de Atarratzeko anderia acontecie-

P. Donostia.



ron en 1584, y que 1633 fue la fecha de la boda entre *Musde Irigarai* y la enamorada de un muerto. De aquí Jaurgain llegó a considerar que esas eran las fechas para considerar el nacimiento de una balada concreta.

Ciertamente, este método histórico, como señaló Diego Catalán, ignoraba el hecho de que las baladas no pueden considerarse poemas creados para una ocasión concreta, sino que más bien son variantes que se adaptan a una situación concreta. De hecho, *La enamorada de un muerto* es una estructura baladística que ha creado romances en Cataluña y Castilla, y una balada en Soule. No puede pensarse que la balada de Soule nació en 1633 con la boda de Musde Irigarai, sino que más bien el argumento preexistía, como existía anteriormente la estructura narrativa de ese tema, y en Soule se dio —muy probablemente coincidiendo y a causa de un hecho histórico— una variante concreta.

En definitiva, el método histórico ignora la estructuración narrativa y literaria, el funcionamiento textual de las baladas.

EL MÉTODO ESTILÍSTICO

A partir de los trabajos de Don Manuel Lekuona, y de su *Literatura Oral vasca* creció una corriente crítica que se fijó sobre todo en los valores estéticos y poéticos de la literatura folklórica. Esta corriente, en realidad, no distinguía el género baladístico, dentro del resto de la canción popular.

Cuando en 1982 se publicó el libro *Ahozko euskal literatura* de Juan Mari Lekuona la balada —aunque con otro nombre— ha tomado ya la categoría de género identificado.

Tanto los trabajos de Juan Mari Lekuona, Luis Mari Muxika, o los que hemos publicado [Jon Kortazar], trataban de perfilar los valores poéticos de la balada vasca. Puede afirmarse que la estilística era la corriente teórica en la que se apoyaban estos intentos. A ellos puede achárseles el hecho de que se preocupan más del aspecto lírico de las baladas que del aspecto narrativo (Biguri, 1990, 90). Quizás puede añadirse la objeción que, aunque inconscientemente, aquí se tratan los textos como si fueran invariantes, como si pertenecieran a un género escrito.

LA METODOLOGÍA SEMIÓTICA

Con la incorporación de Jesús Antonio Cid a la Universidad del País Vasco, y con las aportaciones de Jon Juaristi, se abre un nuevo período en los estudios de la balada vasca. Discípulos de Diego Catalán, aplicaron a la balada vasca los rigurosos esquemas metodológicos que éste utilizaba para trabajar con el romancero hispánico (Catalán, 1984).

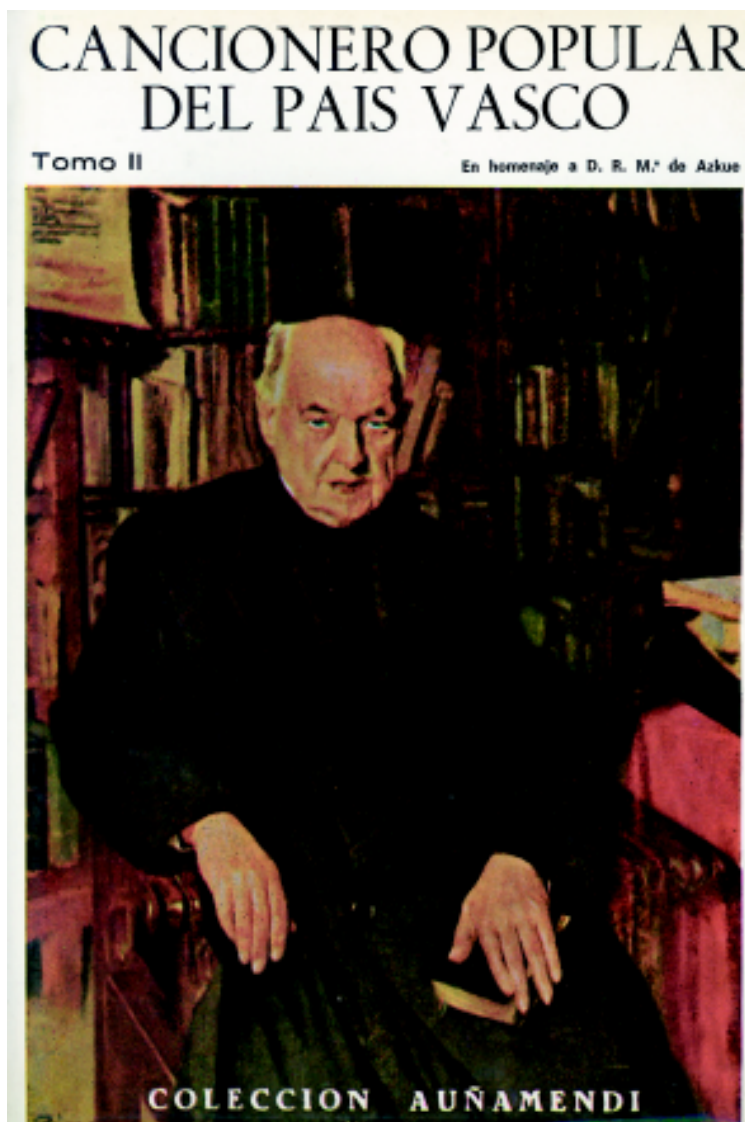
- Fábula-Modelo narrativo
- Modelo narrativo-Mito
- Mito-Historia

Este método, además de su exhaustividad, posee la virtud de considerar a las baladas como textos en variación y, por tanto, facilita la comprensión de una balada en diálogo con otras variantes, ya de la misma lengua, ya de otras lenguas. Es decir, por fin considera a la balada, no ya como un texto cerrado y escrito, sino como un fragmento de discurso abierto y oral.

Fueron los alumnos de Cid y de Juaristi, Joseba Lakaarra, Koldo Biguri y Blanca Urgell quienes publicaron en 1983 *Euskal baladak*, un libro que recogía prácticamente todo lo que se conocía en el ámbito vasco sobre la balada. El texto situaba a la balada dentro de otros géneros orales vascos, distinguía entre baladas tradicionales y vulgares, estudiaba el lenguaje y la narratividad de las baladas, para ocuparse después de la historia, de la geografía y de la evolución histórica de la balada, resulta, por tanto, de conocimiento imprescindible para quien pretenda el estudio de este género oral vasco. El tratado se completaba con una antología de variantes textuales de todas las baladas vascas conocidas.

A partir de ese momento, y gracias a la colaboración cada vez más estrecha entre los investigadores vascos y el Seminario Menéndez Pidal, éstos acudieron de manera más fluida a los coloquios internacionales sobre Romancero. Fruto de esta relación son los trabajos monográficos sobre baladas vascas.

El exiguo corpus con el que se trabaja facilita el trabajo monográfico. Es posible que uno de los más enriquecedores se deba a la pluma de Jesús Antonio Cid, quien en 1985 publicó su *Estudios sobre la balada tradicional vasca, 1: Peru gurea* (EKZ, 115), *der Schwank von alten Hildebrand*, y sus paralelos románicos (Aa.-Th., 136OC), trabajo ejemplar donde *Peru gurea* se estudia en el contexto europeo. En este trabajo Cid considera la posibilidad de que a principios del siglo XIX existiera una «nueva juglaría» en el País Vasco francés, «juglaría» que adaptó varios romances franceses a la lengua vasca. Las baladas así concebidas presentan la característica de poseer pocas variedades, y de seguir de manera cercana el original francés (Cfr. Juaristi, «La balada vasca de la muchacha ciervo», 1987, 919).



En síntesis, puede afirmarse que Diego Catalán y su equipo de colaboradores han construido un método de análisis que se muestra muy útil para tratar el fenómeno de la oralidad con textos orales que fluyen, aparecen y desaparecen rápidamente.

La base del método consiste en considerar (Catalán 1978) al romance, y por extensión a la balada, como estructuras abiertas, donde existe una macroestructura narrativa que permanece inalterable y una microestructura estilística cambiante.

A partir de aquí, se explica el texto a través de un análisis semiótico que reconoce los niveles:

- Discurso-Intriga
- Intriga-Fábula

Jon Juaristi ha trabajado con atención y rigor el romance de la Canción de Beotibar (1986, 845-856) y la balada de la muchacha ciervo (1987, 917-926). Se anuncia un trabajo sobre *Hirur kapitainak*. Igone Etxebarria ha publicado una monografía sobre *Ana Juanixe* (1988, 129-177). Por mi parte, hace tiempo, publiqué una monografía sobre *Prantzie kortekoa* (1980, 97-128). Se anuncia la continuación de los trabajos de Jesús Antonio Cid.

El padre Antonio Zavala ha publicado un corpus general de la balada vasca bajo el título de *Erromantzeak*.

● EL LENGUAJE Y LA NARRATIVIDAD DE LA BALADA

Las baladas, como los romances, «son segmentos de discurso estructurado, que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificada, los sistemas sociales, económicos, e ideológicos del referente y someterlos así, indirectamente a reflexión crítica [...], son narraciones tradicionales, sujetas al juego de las dos fuerzas complementarias que gobiernan la transmisión y transformación de toda estructura social y de toda expresión artística colectiva: la herencia y la innovación» (Catalán, 1984, 19).

En ellas intervienen un doble nivel de composición: por un lado, el lenguaje, el estilo poético utilizado, por otro, la narratividad, la morfotaxis narrativa, cada nivel con sus particularidades expresivas, que merecen explicarse punto por punto.

Si bien en principio, un discurso actualizado en una balada puede ser en principio ilimitado, en la práctica no sucede así porque el recitador de baladas se ve inmerso en un campo predeterminado lingüísticamente. El lenguaje de las baladas se realiza utilizando «un discurso tradicional, basado en un "léxico" y en una "gramática"» (Catalán, 1984, 24), porque ese discurso tradicional está formulado mediante figuras: es decir, frases símbolos que forman un «diccionario» de fórmulas cerrado. Como afirman los autores del *Catálogo General del Romancero*: «Los romances se memorizan y se recuerdan (frecuentemente apoyándose en la música) verso a verso y fórmula discursiva tras fórmula discursiva. Los cantores (o recitadores) no aprenden solamente la intriga y algunos elementos verbales más significativos (como ocurre con otros relatos tradicio-

nales de estructura más laxa), sino el discurso en que esa intriga se halla expresada» (Catalán, 1984, 160).

El discurso de la balada es, pues, formulístico. Una fórmula es una frase-tipo, que se convierte en tropo al decir «algo más» de lo que expresa. Normalmente son metonimias, pues, como vimos, el lenguaje de la oralidad prefiere lo concreto a lo abstracto, lo situacional vale más decir lo

meras». La fórmula puede adaptarse, pero no cambia el significado último, la metonimia básica sobre la que se construye, porque la «fórmula no pertenece al nivel de la articulación verbal, como frecuentemente se ha supuesto, sino al figurativo» (Catalán, 1984, 180).

Adaptación de las fórmulas. Y lo que se sabe es que las fórmulas se adaptan también al contexto histórico, de forma que por la ley de la homeostasis (Ong, 1987, 52 y ss.) cuando cambia la realidad histórica y la fórmula no «se entiende» en el nuevo contexto, tiende a adaptarse. El ejemplo citado más arriba puede servir para explicar esta realidad de la poética oral.

La variación de las fórmulas viene facilitada por el hecho de que la mayoría constituye una unidad métrica de forma que la variación no impida la regularidad métrica.

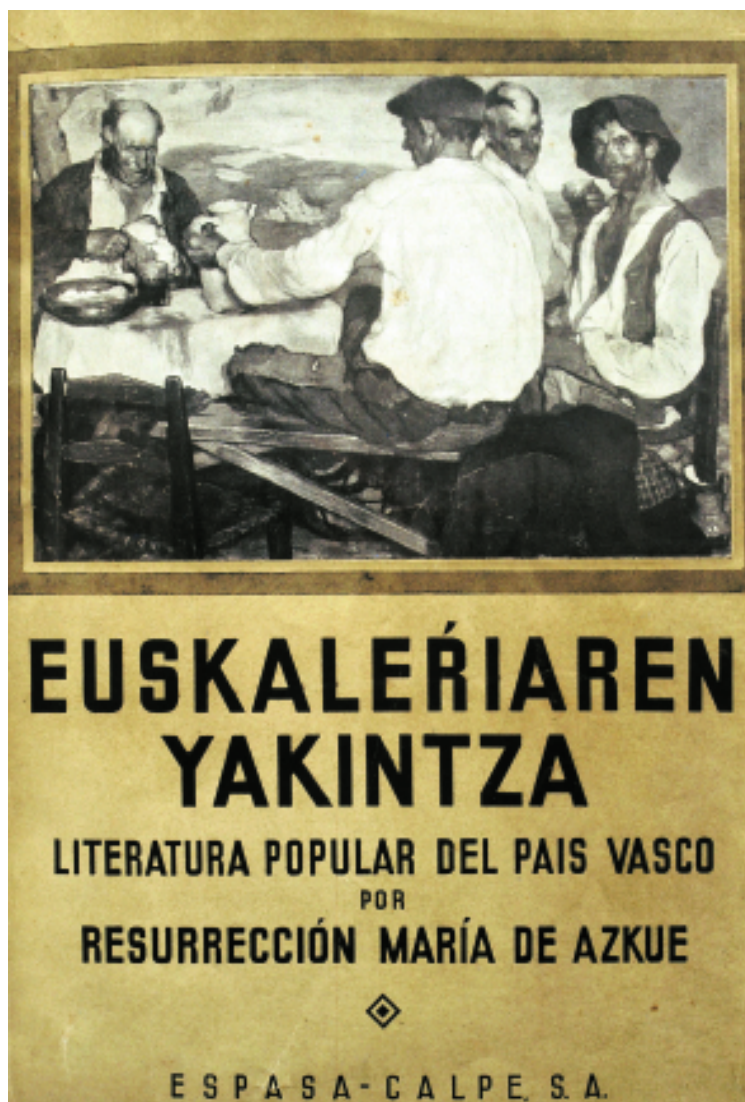
Algunas fórmulas. La existencia de las fórmulas crea la base sobre la que hay que investigar el lenguaje de las baladas. Pero su examen no termina aquí. Algunas de las fórmulas son más abundantes que otras, y así, por ejemplo, Lakarra, Biguri y Urgell han subrayado las siguientes:

- La repetición.
- Los paralelismos.
- Las contraposiciones.
- La fórmula X/X/Y: «Itxasoko aldetik/itxasoko aldetik eta untzian kantaturik».
- Juegos simbólicos realizados con los números.

En realidad, ninguno de ellas pertenece en exclusividad al género de la balada. Algunas son fórmulas mnemotécnicas generales a la oralidad. Otros recursos expresivos pueden encontrarse en otros géneros líricos o en el bersolarismo, incluidas las fórmulas realizadas con el significado simbólico de los números.

NIVEL POÉTICO DE LA EXPRESIÓN. En el nivel poético de la expresión las baladas ofrecen un lenguaje elaborado, aunque siguen manteniendo «la llaneza de expresión» y la «naturalidad» (Catalán, 1984, 170) que son preceptivos en los romances y en las creaciones orales, porque se encuentran separados de la literatura elitista, y su estética no sigue los ejes característicos del arte dominante.

Como indicamos antes, la metonimia (lo concreto por lo abstracto) es el tropo más abundante de esta creación. La visualización de las acciones —a la que las fórmulas ayudan de manera notoria— es



«experiencial» a lo abstracto (Ong, 1987, 54). Las baladas utilizan fórmula-léxico cuyo componente literal no puede obviarse, puesto que está en contacto con el argumento que la balada expresa y, por otro lado, la fórmula expresa una operación metonímica, que obliga al lector a interpretarla.

En cualquier caso las fórmulas pueden variar en una misma balada, o pueden constituirse como fórmulas viajeras, que van de balada en balada.

Así, por ejemplo, en la balada de «La muchacha raptada por un marinero», la figura que utiliza para suicidarse puede describirse «como objeto punzante». En cada versión, este lexema se adapta, y corporeiza como «espada», «cuchillo» o «ti-

otro carácter creativo de las baladas. La necesidad de dramatizar las acciones y a que éstas ocurran «ante los ojos» del oyente lleva a la utilización del diálogo. Como se trata de poemas narrativos la presencia verbal resulta abundante, incluyendo recursos narrativos modernos: excepto la ruptura de la cronología, en las baladas podemos encontrar un variado repertorio de rupturas narrativas: saltos en el espacio y en el tiempo son las más suaves. La utilización de varios narradores, los comienzos *in medias res* son otras posibilidades del texto.

Bien es cierto que en el lenguaje poético de las baladas abundan los recursos memorísticos. Pero existen otros recursos estilísticos que merecen notarse: por ejemplo, el contraste que aparece en la primera estrofa como un recurso de encender la curiosidad del lector. La adjetivización es escasa, pero siempre utilizando el epíteto homérico como una fórmula individulizadora, que nunca pierde en las baladas su carácter afectivo.

Los cambios en los géneros, para buscar la visulización y la dramatización de las acciones, la estilización, el contraste ente la ambigüedad y la concreción, el epíteto homérico, los motivos en los espacios y en los números (los números mágicos), el tópico de la exaltación, el estilo directo, las sutiles implicaciones e imprecaciones a los oyentes, las repeticiones y los paralelismos y contrastes son recursos habituales en las baladas (Kortazar, «Euskal lirika...» 1980).

MOTIVO Y SECUENCIA. El **motivo** es el recurso fundamental de las baladas que aparece en su narratividad. Un motivo es la unidad narrativa básica de las baladas que pertenece a la tradición y puede insertarse en contextos múltiples.

Como motivo y secuencia son dos conceptos cercanos en el análisis semiótico parece importante detenerse en explicar su diferencia.

Secuencia. Cualquier texto narrativo se forma mediante secuencias. Diego Catalán describe la secuencia como la unidad mínima en un relato en la que un sujeto ejecuta una acción sobre un actante objeto, acción que hace cambiar el curso de la narración (Catalán, 1979). Los motivos, en cambio, son segmentos narrativos con contenido semántico y por ello, variables de una versión a otra. El estudio de las secuencias se realiza dentro de una versión, el estudio de los motivos se muestra operativo en el estudio comparado.

Motivo. Los redactores del Catálogo General del Romancero definen así el motivo: «La renovación [...] de las fábulas heredadas por tradición oral se realiza en gran parte [...] mediante la sustitución de unos segmentos de intriga por otros de contenido semántico más o menos equivalente en el plano de la fábula. Esos segmentos sustitutos pertenecen, las más de las veces, al acervo de las unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como conocedores del lenguaje narrativo del romancero, son motivos tradicionales» (Catalán, 1984, 128).

Los motivos, por su esencia tradicional, pueden describirse fácilmente y, de

una balada representa interpretar el valor simbólico de los motivos.

Fenómenos en la narratividad. Debido a la esencia cambiante y viajera de los motivos, en la narratividad de la balada se dan otros fenómenos de los que debemos ocuparnos. Son fenómenos que surgen por modificaciones introducidas con la aparición de un motivo en una fábula en la que no ocurría.

El fenómeno más abundante es el de **contaminación**: una balada recibe un motivo de otra balada. A veces, el préstamo recibido resulta pertinente en la fábula de la balada que ofrece hospedaje. Pero a veces el nuevo motivo comporta una interpretación nueva e introduce lecturas anómalas y novedades en la balada importadora, desarrollando ésta segmentos de intriga imprevistos.

Otros fenómenos que conciernen a la configuración y a la narratividad de la balada son los **exordios**, que pueden ser tanto paranarrativos como prenarrativos. En los paranarrativos existe alguna relación entre la fábula narrativa de la balada y el exordio, en tanto que en los prenarrativos tal relación no existe (como el que aparece en el *incipit* de *Berreterretxe*).

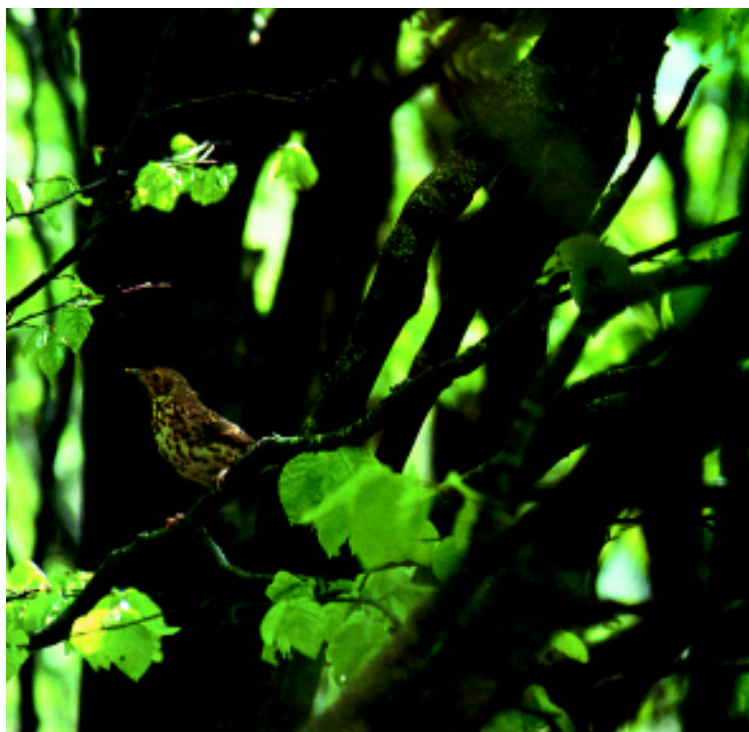
La **configuración** de las baladas permite hacer una distinción entre baladas tradicionales y baladas vulgares. Las baladas tradicionales – aunque la tradición sea moderna – poseen una sola configuración narrativa, mientras las vulgares presentan una estructura bien delimitada en tres partes:

- Una primera parte en la que el autor relata su nombre, circunstancias de la creación, motivo de la narración o fecha en la que se compone el poema;
- un segundo cuerpo en el que se realiza la narración propiamente dicha,
- y una última parte en la que el autor ofrece una moraleja o se sirve de tópicos en que menciona su situación. Las estructuras de las baladas vulgares se utilizan frecuentemente en los «bertso berriak» del siglo XIX, sea o no el autor anónimo.

■ LA CANCIÓN LÍRICA

● KOPLA ZAHARRA

El estudio de la poesía lírica –no narrativa– en el campo de la oralidad choca a menudo con un problema: la canción lírica es un término lo suficientemente extenso y que aparece en multitud de formas.



hecho, existe un Índice de motivos en el que se registra, como en un diccionario, los términos que aparecen en la oralidad. Nos referimos al monumental *Motifs Index* de A. Thompson, que recoge motivos pertenecientes al folklore mundial.

Puede hacerse una distinción entre los motivos atendiendo al criterio de que poseen o no una función indicial, permanezcan en el nivel de intriga de la balada o, por el contrario, se trasladen al nivel semántico. A éstos se les llama motivos-indicios, o motivos indiciales, que son los que aportan al oyente una información simbólica.

Estas figuras simbólicas pueden crearse a partir de nombres, como de acciones. Es bien conocido que las referencias a comer, a tocar algún instrumento musical, etc., guardan significados sexuales.

Los motivos se hacen presentes en el discurso atendiendo a un doble haz: el narrativo-literal, y el simbólico. Interpretar

En la lírica tradicional vasca, sin embargo, contamos con dos géneros líricos bien definidos: «la koplá zaharra», y lo que se ha venido llamando la lírica tradicional del siglo XVIII. Nos ocuparemos fundamentalmente de ellas, porque también en estos dos géneros pueden observarse las características fundamentales de la lírica popular.

La «koplá zaharra» es más que un género literario, una forma de componer las estrofas que en la lírica popular ha alcanzado una manera estilizada en la composición.

La «koplá zaharra» ha sido definida como una de las maneras de aparecer el irracionalismo poético, y ha sido identificada prontamente.

Ya Don Manuel Lekuona (1932) hablaba de ella en su libro. La «koplá zaharra» es una estrofa de cuatro líneas (copla), dividido en dos partes temáticas: una simbólica y otra referencial, donde la unión entre los dos términos del poema se produce a través de un procedimiento ilógico, o irracional, que puede ser fónico a veces, o intuitivo.

De esta forma la representación imaginativa une dos términos que lógicamente están separados.

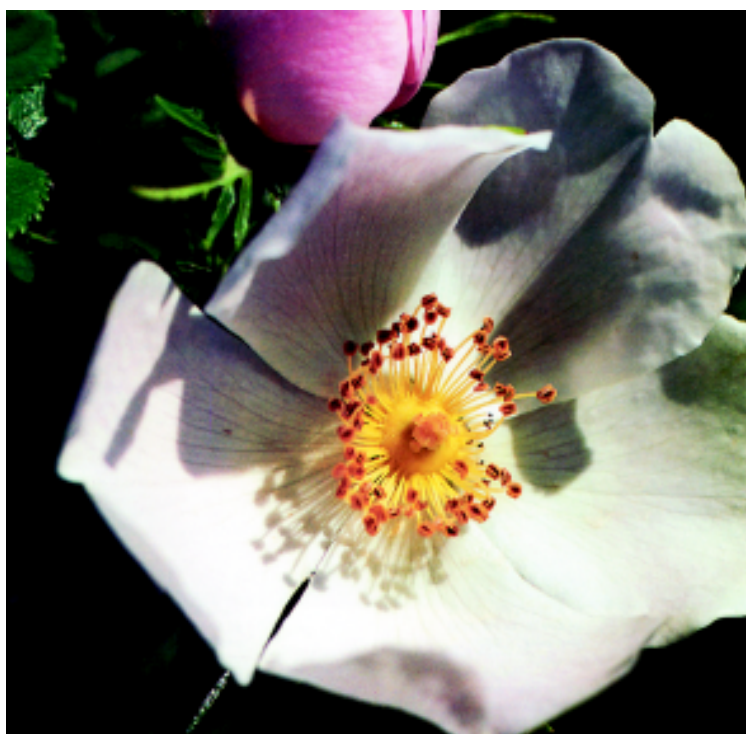
En principio, Don Manuel Lekuona hablaba de incoherencia entre los dos términos que componen la koplá, y operaba con el término para distinguir la estrofa bersolarística —ya dijimos antes que el libro de Don Manuel Lekuona está escrito desde el bersolarismo— y esta estrofa oral. Pero pronto se dio cuenta de que estaba ante un procedimiento de grandes posibilidades estéticas. Así, p. ej., Aitzol recomendaba su uso a fin de popularizar la lírica culta que se produjo en la época republicana. Los poetas simbolistas, que tendían a expresar los lados más imaginativos e irracionales de la persona humana, lo utilizaron abundantemente en sus poemas.

Juan Mari Lekuona (1982, 47-54) ha profundizado en la definición del componente técnico: «Koplak izadiaren sinbolismora jotzen du, eta estilizazioaz baliatzen da epifonemaren prestaketarako [...] Egitura bikoitza duela esan behar koplak, dinamika bikoitza bere bilakaeran; eta bi irudirekin jokatzeko du: bata irudi ordezkaria litzateke, eta bestea irudi fokala.

»Irudi ordezkariak sinboloa dakar, giroa sortuz, logikaren heldulekua gertutuz, estilizazioz betetzen duela bere egitekoa. Eta irudi fokala bertsoaren esanahia darabala [...]

«Koplá zaharraren ezaugarriarik bereziena honetan legoke funtsean: koerentziarik ez dela ikusten kantaburuan agertzen den irudiaren eta koplaren mezuraren edo azken esaldiaren artean» (1982, 50-1).

Quizás debe matizarse esta última opinión, puesto que si la unión no se produce a nivel lógico, sí que existe alguna clase de unidad entre las dos partes de la estrofa. Esa unidad puede no ser lógica, pero sin duda existe coherencia interna, atendiendo a criterios poéticos, fónicos o intuitivos. Si no fuera así, si no existiera unión, o se produjera un no sens la estrofa no se hubiera mantenido.



Esta forma de la lírica popular aparece en multitud de formas poéticas. Puede aparecer en canciones de ronda, en canciones de petición, en canciones para bailar o incluso en canciones líricas.

• LA LÍRICA DEL SIGLO XVIII

La definición del género. Se viene conociendo con este nombre a un género lírico que se produce en el País Vasco continental en torno al siglo XVIII, aunque puede ser anterior o posterior, y que tiene lugar antes de la gran eclosión del bersolarismo.

En cualquier caso, y a pesar de sus fronteras nebulosas, el género está bien definido: se trata de un género lírico, es decir, cuyo tema fundamental es el yo lírico: su amor, sus penas, su sensibilidad, en suma, que admite las formas de monólogo o diálogo y que ha desarrollado un sistema de metaforización característico y una retórica de la expresión inconfundible.

Uno de los problemas se encuentra en la alusión al siglo XVIII en la denominación del género. Los estudiosos clásicos del tema (Lafitte (1978), Peillen (1962)) lo situaron en el siglo XVIII por dos razones básicas, aunque casi nunca lo hacen explícitamente:

1. La recogida de material se realizó en el siglo XIX a cargo de los mismos folkloristas que señalamos como recolectores de baladas: Michel, Sallaberry y otros, y su carácter moderno no pasó desapercibido.
2. Pero, sobre todo en el caso de Lafitte, y después de Lekuona, existe, aunque no sea más que inconscientemente, un prejuicio creado por la teoría pidaliana que defiende la evolución de la épica a la lírica en el transcurso de los siglos. Esto que puede ser defendible en el caso de la evolución de los cantares de gesta a los romances, no resuelve mecánicamente el problema de los orígenes de la lírica vasca, por mucho que se pretenda aplicar el ejemplo pidaliano, por la sencilla razón de que en lengua vasca no existieron —que sepamos— cantares de gesta, por el hecho de que en el caso de la lírica española se sigue una génesis que cuenta con paralelismos en los temas, mientras que en el caso vasco no son comparables los temas épicos con los líricos, y por una razón de cronología: en el caso de la lírica española se trabaja con textos del XI al XIII, mientras que en el caso vasco se pretende utilizar el esquema entre los siglos XV y XVIII.

Por todo ello, el esquema filogenético propuesto por Lafitte y después por J.M. Lekuona, con una época épica en los siglos XV-XVI; una épico-lírica en el XVII, y una lírica en el XVIII, puede ser bonito y cumplir el esquema propuesto para la lírica en lengua española y francesa, pero no es válido, porque difícilmente puede demostrarse que esta lírica tenga su origen en los cantares de la quema de Mondragón.

La evidencia parece dictar que nos encontramos ante tradiciones que aparecen como dominantes en períodos correlativos, pero no por ello puede concluirse una relación genética entre los géneros.

En cualquier caso, los autores citados consideran que esta lírica se produjo en el siglo XVIII. Y, además, se ha vuelto una denominación cómoda para designar este género lírico, por otro lado, bien descrito. En resumen, lo importante es que se trata de lírica oral y no tanto que se trate del siglo XVIII.

Los estudios clásicos (Lafitte, Peillen, Haritschelhar) situaban en el elegante sistema simbólico creado en torno a la figura femenina la característica básica para reconocer el género. Como es bien sabido, existen tres metáforas básicas para designar a la mujer en esta lírica:

- La **estrella**, que representa a la mujer fría y distante, que rechaza al enamorado.
- La **flor**, que sirve para simbolizar a la mujer enamorada.
- Y el **pájaro**, que nombra a la mujer engañada.

Sin embargo, es evidente que esto no basta.

En un artículo (Kortazar, 1982) ya superado, propuse una definición del género basada en términos estilísticos y retóricos. Lo primero que resulta evidente, en una somera comparación con las baladas, es el cambio en la temática. La lírica popular desarrolla temas cercanos al yo lírico y a la expresión de su sensibilidad. El tema amoroso es recurrente, aunque recibe diversos matices: son canciones de despedida, o canciones de declaración de amor, o canciones que expresan la frustración frente a la respuesta del amor no correspondido. Existe una progresión en la función moralizadora de los textos: la fidelidad es un valor que se propone como forma de relación entre los amantes.

En el nivel de la expresión poética, la lírica del XVIII aparece como una retórica bien elaborada y trabada.

La abundancia de metáforas contrasta con la ausencia de metonimias. La imagen poética, al estilo de los haikus japoneses, recibe un tratamiento elaborado y de gran efectividad estética. Hemos hablado ya de la simbolización de la amada, pero habría que subrayar que en la elaboración del proceso poético, aparecen fórmulas expresivas de estilo culto, como la utilización abundante de adjetivos, el proceso simbólico en los colores, el uso de silogismos, lo cual conlleva a un cambio en la sintaxis, con la aparición de frases subordinadas, condicionales y potenciales, que contrastan con la sencillez sintáctica de las baladas.

El uso de las **hipérboles**, las aposiciones, y las comparaciones dejan en el oyente la impresión de que nos encontramos ante una lírica producida con la mirada puesta en lo oral.

Ahí están para demostrarlo recursos expresivos, como las repeticiones o los paralelismos, pero con un modelo que recuerda una lírica escrita y desarrollada. No es absurdo suponer que en la elaboración de esta lírica tomó parte una clase semiletrada. Esta hipótesis que se explica aquí por primera vez se basaría en el estudio de los recursos estilísticos, tan elaborados, que se producen en este género.

tres «secuencias» básicas en la composición de estos textos: si se produce violación, si se produce petición de prueba en la fidelidad que el varón debe guardar a la mujer amada, o si ésta dejando al primer enamorado, toma un segundo.

Entre sus conclusiones destacan las siguientes: el tratamiento retórico de la amada (maitea) es básico en la configuración del tema, como era de esperar, y estadísticamente el que aparece con más frecuencia. Este calificativo se conjuga con metáforas tomadas de la naturaleza, pero la intención última del autor consiste, además de realizar la descripción del tema, en situar el calificativo en *un lugar* concreto (principio o final) del poema. Gabilondo afirma además que esta tendencia a aparecer al principio o al final (p. ej. el símbolo de la estrella aparece al principio del poema subrayando de esta forma la lejanía en la que se encuentra el amado) es semánticamente pertinente.

Y es en este punto donde caben algunas objeciones. Gabilondo ha pasado por alto que estudia versiones orales, que en algunos casos son resultado de refundiciones de poemas distintos, por lo que el lugar que una estrofa —y dentro de ella una palabra-símbolo— ocupa dentro de ella es aleatorio, casual y pudiera ser que alejado de la voluntad del creador. El método de Gabilondo es bueno si se tratara de estudiar una poesía escrita y fijada, pero está estudiando oralidad, y la oralidad no admite, a veces, los métodos de estudio de la literatura escrita.

En nuestra opinión, es difícil que la preceptiva sobre la composición de estos textos no alcance hasta los límites que quiere ver el autor: hasta regular la posición que los símbolos deben ocupar dentro del poema. En otros campos, como pudiera ser en la evaluación de las metáforas y símbolos en el texto, su aportación es destacada, porque nadie como él ha subrayado la variedad y la riqueza de los procesos simbólicos en este género.

La pluralidad de los modelos. Juan Mari Lekuona («La lírica popular...», 1989, 495-525) ha vuelto sobre el tema, después de que el tratamiento ofrecido en su imprescindible *Ahozko euskal literatura* (1982) resultara insuficiente por dos razones: por haber examinado juntos dos géneros distintos, la balada y la lírica; y



Un estudio de los textos. En 1984 Joseba Gabilondo (1984, 7-68) llevaba a cabo un estudio sistemático de los textos que componen el género. Su objetivo consistía en probar que existe una preceptiva para la composición de los textos orales de este género. Esta preceptiva aparece sobre todo en el momento de componer los elementos simbólicos del texto.

Gabilondo, a través de una hipótesis totalizadora de los símbolos (él no toma en cuenta sólo los tres símbolos que eran los más evidentes en el género, a la hora de calificar a la amada, y que ya hemos citado), concluye que la simbología utilizada en el género es de una riqueza mayor, está estructurada según leyes prácticamente inamovibles. Además de la simbología, este autor toma en consideración

por haber evaluado de manera insatisfactoria la retórica y los procesos poéticos de los dos géneros.

En la ponencia presentada en el segundo Congreso Mundial Vasco, Juan Mari Lekuona define el género atendiendo a tres criterios: el tema, el tratamiento, la poética.

En un estudio previo Juan Mari Lekuona enumera las características que hacen de este género una cosa distinta con respecto a la balada. Tales características son las siguientes: el nuevo tratamiento concedido a la narración, la importancia otorgada a los procesos dialécticos, la tendencia al desarrollo de las estrofas, la prioridad del mundo interior y el servicio a un fin ideológico determinado.

Es en el momento en el que se reconoce la pluralidad de modelos líricos cuando se produce la novedad del estudio. En efecto, Juan Mari Lekuona es consciente de que el género es sutilmente variable, y así acepta que en el género caben serenatas, cantos de alba, cantos de soledad entre el deseo y la resignación, partidas de la amada, despedidas y canciones de ronda. En el tratamiento del tema aparece también una variedad importante. Los poemas pueden construirse como diálogos dialécticos, con el monólogo, apelando a la combinación de los dos géneros, diálogo y narración, o monólogo y diálogo, la última fórmula consignada nace de la combinación de las tres posibilidades apuntadas: narración, diálogo y monólogo.

Al analizar la simbología y las referencias poéticas, Juan Mari Lekuona refiere las conclusiones de Gabilondo para objetar que «existe el peligro de utilizar un sistema demasiado cerrado bajo una visión estructural» (1989, 517), y realizar un análisis exhaustivo de los símbolos: estrella, flor, aves y animales.

■ OTROS GÉNEROS TRADICIONALES

● LA NARRATIVA TRADICIONAL

«El cuento, según Lévi-Strauss, procede de una simplificación o resumen de una narración mítica, y, aunque ha perdido muchas de las características sagradas de ésta (la transmisión del mito se realiza por lo general en contextos altamente ritualizados, al contrario de lo que

sucede con la transmisión del cuento) conserva aún personajes y situaciones sobrenaturales» (Jon Juaristi, *La literatura folklórica* s/d).

Habría que añadir, para completar la definición, aquel rasgo que observó Northrop Frye entre el mito y la narración. En una retórica de la percepción, puede observarse que el mito es admitido como creencia por la sociedad de la que se trate, mientras que a la narración —tanto si

problema que cualquier división representaba y se conformó con aplicar un criterio objetivo. Así, dividió su colección en: cuentos cortos y largos.

Las críticas a la división atendiendo al argumento y al contenido varió con el curso del tiempo, y fue sustituida por una perspectiva formalista, que atendía más al aspecto narrativo del cuento, frente al aspecto semántico.

El método de investigación formal más extendido consiste en la aplicación del esquema proppiano de las funciones a las narraciones tradicionales. En efecto, el trabajo de Vladimir Propp en *Morfología del cuento*, sobre la hipótesis central de la formulación universal de los cuentos en torno a unas cuentas funciones o secuencias, viene a demostrar el carácter de «construcción» mecánica que posee la oralidad, concepto que ya vimos al hablar de Parry.

Las tesis de Propp fueron aplicadas por Martín Etxebarria (1973) a diez cuentos tradicionales vascos. El problema en sus conclusiones se centra en que la tesis se reduce a mera comprobación de la teoría general y a constatar de hecho que la teoría de Propp se produce efectivamente, también en el caso vasco. Realmente poco más se puede avanzar cuando la teoría general está tan bien trabada: la aplicación se reduce a ser un intento más de comprobación.

Este mismo efecto puede verse en los trabajos que he llevado a cabo (Kortazar, 1984) al aplicar la teoría de la iniciación de Simone Vienne a los cuentos tradicionales vascos. La comprobación de

que muchos cuentos tradicionales son iniciáticos, y de que, como tales, cumplen las secuencias predefinidas en el modelo narrativo propuesto por Simone Vienne, puede ser la conclusión más evidente a la que se llega tras aplicar este tipo de metodología.

Sin embargo, el trabajo de S. Vienne y su teoría general consta de dos partes: un modelo de narratología, que corresponde al aspecto más formal del trabajo, y un modelo de simbología. Mientras quien siga la narratología se verá abocado a quedarse en una mera comprobación de la teoría, el lado de la metodología simbólica y arquetípica puede dar lugar a interpretaciones y a trabajos de lectura semiótica, que respondan a una mayor implicación e interpretación del investigador.



es tradicional o no— se le considera ficticio y por tanto no creíble.

El cuento, pese a ello, conserva una función pedagógica que representa un resto de la función mítica.

MÉTODOS DE ESTUDIO

La primera labor que llevaron a cabo los recopiladores de cuentos tradicionales consistió en una clasificación de los cuentos atendiendo a su contenido. Esta es una labor ingrata, porque tales clasificaciones son fácilmente criticables, y se atienen mal a un criterio universal: en ellas son más perceptibles, en cambio, los criterios personales del recopilador.

Resurrección María de Azkue, en su *Euskalerraren Yakintza*, se dio cuenta del

RABAJOS DE INVESTIGACIÓN
EN EL PAÍS VASCO

Diferentes perspectivas. La narrativa tradicional y su estudio es un campo desatendido dentro de los estudios sobre tradición oral en el País Vasco. De todas formas, existen algunos trabajos en torno al tema.

Nos hemos referido ya a la aplicación de la metodología de Propp que realizó Martin Etxeberria (1973). Tras él los estudios han variado de perspectiva. La metodología iniciática –arquetípica, o mítica, más bien– de Simone Vienne fue propuesta (Kortazar, 1984) como un método, que además de tener en cuenta los aspectos narrativos se fijara también y de manera central en los semánticos, acercándose así a los ensayos que Propp (1980) publicó sobre el tema.

Una perspectiva semiótica ha sido aplicada al cuento tradicional por Luis Mari Larringan (1989), mientras que Xabier Kalzakorta se ocupaba de aspectos formulísticos en la narrativa tradicional (1989).

De la poética de las narraciones tradicionales escribió Koldo Izagirre (s/d). En un breve artículo, que después sería un eje de su creación artística, Izagirre desarrolló los aspectos expresivos más importantes de la narración oral a nivel estilístico. Así la constatación de las peculiaridades del narrador, de los saltos espaciales y temporales, de la particular dramatización de los textos, de las repeticiones y de la permanente presencia de la polisínteton le llevó a imitar este estilo en sus narraciones creativas.

● LOS REFRADES

«Los refranes constituyen pequeños textos literarios donde las funciones poética y referencial del lenguaje aparecen imbricadas en una admirable síntesis» (Jon Juaristi, s/d).

Dos ensayos. Existen dos pequeños ensayos sobre los refranes vascos. En un pequeño texto *Igone Etxebarria* (s/d) recogió las fórmulas utilizadas en los refranes y aventuró una teoría para describir los tipos de uniones entre las dos partes que completan un refrán. Para Etxebarria las correlaciones, los paralelismos, las contraposiciones, las repeticiones redundantes, son procedimientos que sirven para unir la aparente desconexión entre los dos componentes de un refrán. Distinguió entre los refranes de los que deriva una enseñanza y aquellos en que el humor o el juego lingüístico constituye la razón de ser de un refrán. La rima y la aliteración fueron consideradas fórmulas poéticas clave en la realización del refrán.

Recientemente, *Jean Haristchelhar* se ha ocupado del mismo tema. La brevedad y la agradable forma de decir son las características fundamentales que señala el autor. En la brevedad ofrece noticia de



(Reedición del de 1596). Refranes y sentencias comunes en Bascuence y declaradas en romance.



Esteban de Garibay.



refranes de dos y de tres lexemas. En la forma agradable del decir, constata la aparición de la rima, de la paranomasia, de los juegos de palabras, de las repeticiones y de los paralelismos. La oposición aparece también en el listado de recursos poéticos señalados por Haristchelhar en la obra de Oihenart.

● LAS ADIVINANZAS

En esta última sección daremos noticia de un género oral en el que también el juego poético y el referente aparecen en un simbiosis admirable. Las adivinanzas son proposiciones ambiguas y enigmáticas, propuestas como juego y desafío por un hablante a otro.

El rasgo fundamental de las adivinanzas constituye su aspecto indefinido y por tanto son un campo importantísimo de atención de la pragmática. Presuposición e implicación son los dos recursos básicos de funcionamiento en las adivinanzas.

Pueden distinguirse las siguientes clases de adivinanzas: las adivinanzas cooperativas (en las que se respetan las convenciones y las descripciones del referente), a su vez divididas en literales (ofrecen toda la información para su resolución) e implicativas (ofrecen la información más importante); las adivinanzas no cooperativas (no existe intención de engañar) entre las que se distinguen las metafóricas, las personificadoras y mixtas; y las adivinanzas desorientadoras (los datos ofrecidos no respetan las convenciones), que pueden ser engañosas, polisémicas o paradójales.

Sería conveniente que trabajos como los llevados a cabo por M. Margartida Bassols i Puig (1990) en el ámbito catalán tuvieran seguimiento en el ámbito del habla vasca.

De hecho, en la UPV se está llevando a cabo la dirección de unos trabajos sobre recopilación y análisis de las adivinanzas en euskara, en el ámbito del Txorierri y en el Duranguesado. En cualquier caso, los trabajos sobre adivinanzas deberán tener en cuenta las recopilaciones llevadas a cabo por los folkloristas como Azkue, o los pedagogos, como Anjel Lertxundi, Xabier Etxaniz o Iñaki Mendiguren.



LOS GÉNEROS NO TRADICIONALES



La pastoral, otras formas teatrales y el bersolarismo

Grabado de Tillac.

La PASTORAL es un teatro no tradicional representado en la provincia de Soule (Zuberoa), cuyo argumento se considera de carácter serio: vidas de santos, historia de Francia, temas clásicos. MASCARADAS, FARSAS Y CHARIVARIS son otras formas teatrales. El BERSOLARISMO es género de literatura popular que consiste en la improvisación de poemas cantados, para cuya difusión se utilizan dos vías: la improvisación oral ante el público, o la improvisación que se escribe y difunde a través de hojas sueltas, denominadas «bertso paperak».

por Jon Kortazar

■ LA PASTORAL

● DEFINICIÓN. ORÍGENES, HISTORIA Y TEMAS

Se llama **pastoral** a un teatro no tradicional representado en la provincia de Soule, cuyo argumento se considera de carácter serio: vidas de santos,

historia de Francia, temas clásicos... «En documentos suletinos del XVIII se atestigua ese término en el sentido de 'pieza teatral de carácter serio', hasta que, por influencia del clasicismo imperante en la época, fue enteramente sustituido en los manuscritos por el término «trajeria». Con esta sustitución, sin embargo, no desapareció el término anterior, «pastoral», pero quedó reservado únicamente a la representación, al espectáculo, ya fuese de obras trágicas o cómicas» (Garamendi, 1990, 552).

La pastoral y los *mistères*. Las concomitancias de esta representación con los *mistères* no le pasó desapercibida al estudioso más clásico sobre las pastorales, Georges Hérélle (1923, 1926). Este autor consideraba que las pastorales resultaban de un proceso de ruralización de los *mistères*

franceses. Esa simplificación de la estructura de la representación, debida a motivos económicos, afectó a la reducción de las mansiones a un único escenario, a la brevedad de la acción representada que pasó de ser de varios días a uno solo, brevedad que ha ido aumentando con el tiempo, de forma que las pastorales actuales sobrepasan raramente las cuatro horas. Otras características que lo relacionan con el teatro medieval residen en el hecho de que los actores son aficionados, y todos deben ser del mismo sexo, de manera que los hombres representan papeles de mujer y las mujeres papeles de hombre.

El origen en el tiempo. Durante mucho tiempo, y atendiendo a este origen se pensó que el nacimiento de la pastoral se situaba en la Edad Media. Hérélle mismo fue partidario de esta hipótesis,



Representación de una pastoral.

aduciendo para ello no sólo una línea recta que unía la pastoral con el teatro de los misterios, sino el testimonio de un Inspector de Archivos llamado Buchon, quien afirmaba haber visto un manuscrito de la pastoral *Clovis* fechado en 1500. Aunque Hérelle no conocía el dato que vamos a citar, el testimonio de Arnault Oihenart quien citaba a un autor y a una obra en el siglo XVI en San Juan de Pie de Puerto contribuyó a pensar en un origen medieval del teatro rural suletino.

En este momento y tras comprobar que los manuscritos más antiguos se fechaban en el siglo XVII y realizar una crítica al testimonio de Buchon (Oihartzabal, 1985, 55-68, cita algunos ejemplos de lectura errónea en las fechas de los manuscritos) se considera que a pesar de que se mantenga la similitud simplificada con los misterios, las pastorales son «otra cosa», un teatro rural. El testimonio de Oihenart debe de referirse, según Oihartzabal, a un teatro culto que se conocía con el mismo nombre, por ser el ejemplo de un ámbito exterior a Soule, y por conocerse a un autor, a un creador, cuando el «pastoralier» es más bien un refundidor.

Derivación y transformación. Arene Garamendi (1990, 609) piensa que el teatro rural suletino derivó, sí, de los misterios, pero que en la derivación se transformó. Teniendo en cuenta el teatro de feria como mediador entre el teatro culto y el popular (en su opinión fue este teatro y no la pastoral quien simplificó las formas del teatro de los misterios), Garamendi supone que los temas que, en principio, pertenecían a los repertorios cultos, se popularizaron con rapidez. Además menciona dos factores más para explicar la aparición de este teatro rural: la contrareforma, la necesidad de comunicar las verdades de la fe en el medio rural, y la aparición de formas de organización de la juventud en el medio rural, provenientes de la ciudad.

En su opinión, pues, cabe hablar de la aparición durante la primera mitad del XVI y en el siglo XVII, de un suprateatro rural europeo, cuyas características básicas fueron la escena neutra y el decorado simultáneo. De aquí surgieron las distintas formas de los teatros rurales. Quizás cabe recordar aquí el hecho que bajo el nombre de pastoral se conocen distintas formas de teatro rural.

Pero en el siglo XVIII el teatro rural suletino conoció otro catalizador: la lite-

ratura de *colportage*, la literatura de cor-del. La llamada *Bibliothèque bleu* de Troyes surtió de temas a los pastoraliers, quienes refundían los argumentos de los libros de la biblioteca, y los «traducían». Así, no sólo efectuaban una traducción de lengua del francés al suletino, sino que también lo hacían del lenguaje de la narrativa al drama. De esta forma los pastoraliers —oficio que a menudo pasaba de padres a hijos— pueden definirse como auténticos refundidores de textos.

De esta forma Arene Garamendi define la pastoral como «el resultado de la fusión del ecotipo pirenaico occidental de la escenografía europea de la época barroca con una literatura dramática basada en el repertorio del *colportage* francés» (1990, 611).



Representación de una pastoral.

Esta perspectiva ha llevado a dos conclusiones importantes. Por un lado, que «La visión romántica, alimentada por un nacionalismo relativamente nuevo [...], pretende que las formas teatrales folklóricas o semifolklóricas de Soule procedan de un origen plenamente autóctono y más o menos perdido en la noche de los tiempos» termine.

Por otro lado, la unión de la pastoral con el *colportage* francés es tan íntima, que una vez que se rompa, como ha sucedido en este siglo con lo que se llama nueva pastoral, debemos, en opinión de Garamendi, que en esto sigue a Jon Juaristi, pensar que el género ha muerto y ha nacido un nuevo género que sólo en lo formal tiene que ver con aquél.

La hipótesis no es descabellada, puesto que Arene Garamendi propone que no sólo se ha dado un cambio en los temas a tratar, sino que se ha perdido la función que la pastoral tenía en la sociedad. Ciertamente, en el momento en que sucedió el divorcio entre pastoral y *colportage* la vieja representación suletina dejó de tener un sentido orgánico en la sociedad y

obtuvo una nueva función: la del espectáculo.

Las distorsiones. «El mayor problema del teatro suletino no es, sin embargo, su politización, ni el consiguiente empobrecimiento de su repertorio. La demanda turística de espectáculos pintorescos y la adhesión de un público nacionalista podrán garantizar la supervivencia durante algunos años. Pero será una supervivencia artificial. El viejo teatro campesino ha muerto porque no cumple ya función alguna en el seno de una comunidad orgánica. Sus formas están muy alejadas de la sensibilidad del espectador actual, y la renovación de sus contenidos no ha hecho otra cosa que distorsionar penosamente el equilibrio estructural del género 'trágico'» (Juaristi, *Literatura vasca* 1987, 30).

Esta es en definitiva la conclusión, terrible conclusión, enunciada por Jon Juaristi.

Evolución. Si se admite esta hipótesis hay que pensar que la pastoral se expande en los siglos XVIII y XIX. Es ésta también la opinión de Oihartzabal, a las que llega por razones filológicas: no existen manuscritos anteriores a esa fecha.

Todo lo mencionado hasta ahora llevaría a defender un proceso evolutivo en la pastoral.

Según Oihartzabal (1985, 79-82), ya a finales del siglo XVIII se dio un cambio en los temas representados por las pastorales, y en las técnicas seguidas: si al principio el drama seguía al texto, más tarde la importancia del drama condicionó al texto.

Durante el siglo XIX, se produjo la simplificación de la pastoral antes reseñada: se abrevió su duración, se simplificó el escenario.

El último paso se ha dado con la vasquización de los temas, con la ruptura con el repertorio paneuropeo.

Repertorio. El repertorio de temas fue establecido por Hérelle en los siguientes ciclos: Antiguo Testamento, Nuevo Testamento, Hagiografía, Antigüedad profana, Canciones de Gesta, Novelas de Aventuras, Historia Legendaria.

Oihartzabal simplifica este esquema y agrupa los temas en tres grandes círculos: los basados en textos sagrados, hagiográficos, legendarios o históricos.

Arene Garamendi, por su parte, ofrece el siguiente esquema:

- Pastorales religiosas.
- Pastorales profanas:
 - De la materia de Grecia.
 - De la materia de Roma.
 - Romántico caballerescas.
 - Histórico-noticieras.

LA REPRESENTACIÓN DE LA PASTORAL

Descripciones. Existen muy diversas descripciones de la representación de la pastoral. Las más clásicas se deben a la pluma de Georges Hérulle quien en sus estudios sobre la pastoral recopiló minuciosamente las representaciones que había visto.

La pastoral es un género teatral altamente codificado, cuya representación consta de cuatro partes: la *munstra*, desfile previo a la representación, *leben pheredika* o prólogo, siempre dividido en tres partes: bienvenida, resumen de la pastoral, deseo de agradar al público, la *trajeria* o representación de la historia, y *azken pheredika*, o epílogo, con tres núcleos: petición de perdón por los errores, mensaje de la pastoral, despedida.

Tres descripciones actuales. En la crítica actual pueden notarse tres descripciones de la pastoral.

Jean Haritschelhar (1987, 11-54) ha recogido una descripción completa de las representaciones de la pastoral, que en su narración sigue los pasos de Hérulle. De esta forma se ocupa del *errijenta*, de los actores, del teatro, de los mundos de la pastoral, de la puesta en escena, y de la música y el canto.

Oihartzabal (1985, 69-88) ofrece una visión sintética y ajustada de una representación de la pastoral.

Sin embargo, la visión semiótica de Arene Garamendi (1990) representa un esfuerzo por describir minuciosamente y aglutinar todos los datos bajo una lectura de la pastoral, por lo que puede llamarse a la suya la descripción más rica de las ofrecidas hasta ahora.

PERSONAJES, ACTORES, ESCENARIO

El regente. En la representación de la pastoral el personaje organizador se llama: *errijenta*. Es el encargado de conservar el patrimonio de las pastorales. A menudo posee una colección de manuscritos, y a veces es el escritor de la pieza que se va a representar. Dirige los ensayos y organiza la representación: movimientos de los actores, ritmo de las entradas de la música, etc. Supervisa los preparativos de la representación y la construcción del teatro.

Adquiere el rol de apuntador —a la vista del público— el día de la representación.

Los personajes se dividen en cuatro mundos que representarán semióticamente el mensaje de la pastoral: el mundo celestial (*aingeruak*), el mundo cristiano (*kristauak*), el mundo pagano (*türkak* —«turcos»—), y el mundo infernal (*satanak*).

Eje significativo. Arene Garamendi (1990, 560-590) sostiene que esta organización maniquea corresponde al mensaje central que comunica la pastoral: una lucha de buenos y malos, de la fe contra el paganismo. Este eje semántico, esta suerte de *axis mundi*, por su parte, organiza toda la representación de la pastoral: colores, movimientos, espacio, etc., puesto que el escenario se divide en dos mundos distintos, la derecha de los actores para los cristianos y la izquierda para los turcos.

Los actores propiamente dichos son aficionados. Todos pertenecen a un mismo pueblo y antiguamente debían ser del mismo sexo, no admitiéndose la mezcla de sexos en los actores de la pastoral, tal como sucedía en el teatro medieval.

COLORES E INDUMENTARIA

El color dominante en el mundo celestial es el blanco, aunque debe subrayarse el hecho de que Dios no aparece nunca en escena, aunque algunas veces puede oírse su voz.



Carnaval suletino

Significación de los colores. La indumentaria de los cristianos gira en torno al color azul. El rojo define al mundo de los turcos, así como al de los satanes. «El rojo, a su vez, es el color de la bandera y del vestuario de los «turcos», del vestuario de los «satanes», de la puerta de la iz-



quierda, y del ídolo que corona ésta» (Garamendi, 1990, 560).

Eventualmente pueden aparecer otros colores, sobre todo en los actores que tienen una función secundaria o ancillar en la representación de la pastoral. Así pasa, por ejemplo, con los verdugos, o con los guardianes, encargados de conseguir silencio entre el público o las sirvientas, quienes atienden a la apertura de las puertas, o a diversos imprevistos en la representación de la pastoral.

Oposición de colores. La oposición fundamental de los colores azul vs. rojo tiene continuidad en la vestimenta (traje talar/traje civil/traje militar/traje militar), en los tocados (serie guirnalda/boina/corona/ sombrero para los personajes ángeles/satanes/cristianos/ turcos), en los accesorios (cruz/garfio/espada/sable).

TIPOLOGÍA Y MOVIMIENTOS

El desfile. Aquel *axis mundi* organiza también el orden en la *munstra* o desfile previo a la representación propiamente dicha. La *munstra* se organiza de acuerdo al eje de significación básico: en primer lugar viene el abanderado de los buenos, tras él los cristianos, y tras estos el mundo celestial. Detrás viene el abanderado de los malos, los *türkak* y, por último, los *satanak*.



Carnaval suletino.

Los movimientos. Los personajes se distinguen también por sus movimientos. En la *munstra* los buenos guardan un cierto orden y caminan en silencio, mientras que los *türkak* desfilan con una cierta irregularidad y algo de bulla.

Los cuatro mundos de la pastoral se mueven de distinta forma. Los ángeles –papel que suele ser representado por niños– se deslizan. Los buenos se mueven con cierto orden militar. Los malos parodian ese movimiento de desfile militar. Y los satanes –representando su origen ultraterrenal– saltan, corren y bailan. Las actitudes de calma y lentitud en los desplazamientos de los buenos contrastan con las de agitación y apresuramiento en los turcos.

MÚSICA Y CANTO

El canto. Los personajes de la pastoral están codificados también mediante el empleo del canto. Como se sabe, los versos del texto no se recitan en una pastoral, sino que se salmodian utilizando un tono. Esta salmodia cambia cuando participan los ángeles. Los satanes son los únicos personajes en una pastoral que recitan sus versos. Las *sataneriak* poseen una doble función: por un lado, prevén el futuro y por otro, sirven de intermedios cómicos, mediante la inclusión de comentarios obscenos, que dieron pie a la pro-

hibición de las *sataneriak* en algunas épocas.

Las pastorales del siglo XX han reforzado la presencia del canto en las representaciones de la pastoral, de forma que los solos, dúos, y los frecuentes coros vengán a romper el ritmo lento del recitativo salmodiado.

Orquesta. Sobre el estrado, se coloca siempre una pequeña orquesta de músicos populares que durante la representación interpretan diversos aires musicales. Tales interpretaciones están también codificadas en la representación.

La música acompaña la entrada y la retirada de los personajes de escena, las marchas procesionales a través del escenario, las evoluciones mudas de los personajes, las marchas militares, las batallas, las salidas de toda la *troupe* a escena, etc. La música, que muy raramente coincide en escena con el canto, subraya acciones importantes del argumento y sirve, en fin, para delimitar las escenas de la pastoral.

ESPACIO

El escenario de la pastoral representa un espacio vacío, sin decorado, por tanto puede representar cualquier lugar, que suele especificarse por medio de la descripción del discurso que el actor explicita para otros personajes y para el público.

El escenario consta de un tablado elevado, construido al aire libre. Al fondo se sitúa una cortina con el nombre de la pastoral representada en el centro y arriba. Sobre ella se sitúan los músicos.

Las puertas. En ese fondo se abren tres puertas: una azul a la derecha a la izquierda de la visión del público, otro rojo a la izquierda derecha del público y una blanca en el centro. La disposición de las puertas corresponde al espacio que la Biblia reserva en el Juicio Final a los buenos, a la derecha del Padre, y a los condenados, a la izquierda.

La bandera y el idola. Sobre la puerta de la que harán su entrada los buenos se coloca una enseña, o una bandera de la Soule, o una ikurriña, sobre la roja se encuentra el *idola*, un muñeco de madera que se contorsiona, cuando van ganando los malos.

ACCIONES

El mensaje básico de la Pastoral fue ya descrito por Hérelle. Garamendi define así el conflicto: «Dios y Satán son el Protagonista y el Antagonista de toda pastoral en última instancia. En efecto, las llamadas pastorales trágicas o *trajeriak* nos muestran la Historia como un campo de batalla de estos dos enemigos. Cada obra representa sólo un episodio en la guerra que mueven entre sí las fuerzas del Bien y

del Mal desde el origen de los tiempos. Inexorablemente, estas batallas terminan siempre con la victoria de Dios, aunque, como observa Hérrelle, Satán no se rinde jamás. No es el de la pastoral, sin embargo, un planteamiento maniqueo, pues los seres que se enfrentan no son equiparables. Más aún, el Mal no tiene siquiera una entidad positiva [...] su pugna contra el Bien está perdida de antemano [...] Como drama didáctico, la pastoral asume las funciones pedagógicas de la apologética y de la catequesis» (1990, 579-80).

Codificación. Como hemos visto esta oposición fundamental se expresa en forma de comedia ideológica atendiendo a dos principios fundamentales: la codificación extrema de las formas, y la codificación de las acciones.

Esta última codificación conlleva la disolución del conflicto y del drama. Una pastoral es la representación de un plan previamente marcado e ineludible, por lo que los puntos de interés de la pastoral no están en la historia que se cuenta, sino en algunas acciones representadas ritualmente.

Arene Garamendi, utilizando un método casi propiano, subraya (1990, 585 y ss) algunas de las acciones que se suponen *obligadas* en una pastoral, acciones repetidas y ya conocidas por el público, acciones, en definitiva, cuyo reconocimiento por parte del público provoca la alegría en éste. Se trata de acciones «integradas» y no «apocalípticas», por utilizar el vocabulario de Eco.

Recursos. Sin embargo, la ritualización de la pastoral puede cansar al lector, y para romper el ritmo ritual, los pastoraliers combinan una serie de recursos:

1. Uno es la representación de las «*bata-llas*», acciones de antagonismo entre los beligerantes, que, sin embargo, en la escena se muestran de forma estilizada, y casi danzada.
2. Otro recurso consiste en la introducción de *intermedios cantados*.
3. Uno de los más importantes consiste en la inclusión de *sataneriak*, es decir *intermedios cómicos*, dentro de la línea ritual de la pastoral: «El riesgo de abrumar al espectador con la reiteración de acciones hipercodificadas a lo largo de la extensa duración de las representaciones es muy grande, y se alivia, en

parte, con la introducción de intermedios cómicos» (Garamendi, 1990, 587).

Las acciones codificadas de la pastoral, por otro lado, pueden clasificarse en las siguientes escenas-tipo: llegadas de los grupos de actores, salidas a escena, batallas, capturas, evasiones, combates, muertes, glorificaciones, condenas, victorias, derrotas.



Farsas y charivaris.

Con leve codificación. Junto a ellas, Garamendi reconoce en la pastoral una serie de escenas hipocodificadas, es decir con un nivel bajo de codificación. Entre ellas, cabe citar los martirios de los santos, milagros, inhumaciones y resurrecciones.

● EL ESTILO EN LA PASTORAL

Lenguaje. El examen del lenguaje usado en la pastoral como del estilo empleado en el género ha sido examinado con frecuencia. Así, Txomin Peillen (1981) se ha referido al controvertido tema de la actualización de las palabras efectuada por los copistas. Patri Urkizu (1984) se ha hecho eco del mismo asunto y explica que

los arcaísmos se han conservado con relativa fidelidad en los manuscritos de las pastorales.

Este tema sirvió en un momento para que los eruditos discutiesen el origen de la pastoral. Sobre todo para aquellos que defendían un origen remoto de la pastoral, resultaba paradójico que un teatro antiguo no conservase restos antiguos de la lengua. Durante mucho tiempo se creyó que los copistas habían modernizado la lengua de las pastorales.

Estilo. Con respecto al estilo, la equilibrada opinión de Beñat Oihartzabal (1985, 86-87) ha resumido los aspectos más sobresalientes del estilo de la pastoral:

«Zenbait ezaugarri eman daitezke: artifiziala, idorra, hantua, monotonoa (funtsean, ongi begiraturik, teatroari berari ongi doazkion adjetiboak).

«Ezin uka bizkitartean estilo horrek grazia berezia duela gaur guretzat. Exotismo hori ez du hainbat euskalkiaren berezitasunak sortzen, baina gehiago erabili mintzairan agertzen diren nahasketak: herrikoitasuna eta handi nahikeria, inozentzia eta harrokeria, ezaxolkeria eta prententzionea».

La ingenuidad –rasgo básico quizás, con el que puede describirse la pastoral– resultante de mezclar registros distintos y muy alejados, configura el mundo estilístico de la pastoral.

Rasgos del género. En un trabajo inédito (Kortazar, *Zuhaitza eta fruitua*, s.d.) hemos intentado establecer los rasgos poéticos del género, tras examinar cuatro pastorales (tres clásicas y una moderna)

inéditas. Las conclusiones más importantes del trabajo son las siguientes:

1. Las pastorales clásicas siguen esquemas literarios más planos. La moderna, en cambio, utiliza esquemas dramáticos más complejos, provenientes de una lectura del teatro convencional culto. Así, se intentan «dramatizar» las acciones y ofrecer un desarrollo del tema.
2. Las pastorales clásicas son más extensas, porque el esquema argumental se instituye en torno a dos ejes: la vida privada y la vida pública del personaje, mientras que la unidad de acción es mayor en la moderna.
3. La métrica, y en este caso la *kopla*, tiene una importancia determinante en la composición y configuración poética.

4. Las pastorales son géneros intermedios entre la escritura y la oralidad.

■ OTRAS FORMAS TEATRALES POPULARES

Arene Garamendi (1990, 895-979) ha examinado otras formas teatrales en el País Vasco francés.

Distinción de géneros. Ha distinguido dos géneros: el teatro carnavalesco y las charivaris.

En el teatro carnavalesco cabe diferenciar las *mascaradas suletinas*, y las piezas que Hérelle llamó *tragicomedias de carnaval*. Éstas hay que distinguirlas de las obras de **asunto serio pastorales**, que se denominaban *trajeriak*, y de las *obras cómicas-charivaris*.

Tras una introducción en la que se plantea la polémica entre antropólogos asociacionistas y antropólogos estructuralistas y funcionalistas, Garamendi defiende una postura historicista respecto al examen del Carnaval. Desde este punto de vista pone en relación el carnaval y el teatro que se produce en torno a esas fechas y a esos temas. La conclusión es que el teatro de carnaval es un teatro ritualizado, pero no por ello inmóvil: «El rito, por tanto, viene a ser una metáfora de la sociedad, y su relación con ella es totalmente arbitraria» (1990, 908).

● LAS MASCARADAS

Así nos introduce en el estudio de las mascaradas suletinas. El método de Arene Garamendi consiste en contextualizar estas representaciones de carnaval y ponerlas en contacto, a la vez que las compara, con otras celebraciones carnavalescas en Francia. Para *Arene Garamendi* (1990, 909) la mascarada rural suletina cuyos componentes no van enmascarados, aunque sí disfrazados, «procede de un determinado tipo de mascarada carnavalesca urbana: el de las Fiestas de los Locos».

Definiciones. Juan Mari Lekuona las define como «ihauterietako ikuskizunak» (1982, 226). *Patri Urkizu* (1984, 15), sin ofrecer una definición, habla de las distintas significaciones halladas en ella: para *Badé* son representaciones guerreras, para Michel metáforas de las clases sociales en la Edad Media, para *Chaho* formas de fuerza social. Hérelle considera que los participantes de la mascarada roja representan los oficios y los tipos zuberotarras, y los de la negra, personajes extranjeros.

A estas interpretaciones hay que añadir las de *V. Alford* que ve en ellos, desde una perspectiva frazeriana, ritos de fecundidad, y la de *Julio Caro Baroja*, quien considera que el rito asegura la buena marcha del grupo social.

Grupos de personajes. Las mascaradas se forman por dos grupos de personajes: los rojos y los negros. Ambos gru-

rrrotxak, los deshollinadores, barbero, médico y boticario, notario, y el obispo.

Acción. Estos dos grupos realizan este espectáculo. Los dos grupos se acercan al pueblo donde tendrá lugar la representación y encuentran el camino cortado por barricadas. Rebasarlas es la primera acción de la representación. Así hay ataques generales, asaltos, toma de la plaza, visita a los notables del pueblo, *brailia*... En la plaza del pueblo tiene lugar una complicada danza. En los intermedios se producen funciones de mimo y habladas.

Significación. Para Arene Garamendi, la mascarada representa las categorías semánticas naturaleza vs. cultura, y honor vs. deshonor. En su opinión se trata de representar totalmente al grupo social, por lo que se incluyen en ella a personajes liminales, difícilmente clasificables. La naturaleza estaría representada por los animales que toman parte en el festejo vs. las personas, que mediante los oficios representados, forma parte de la sociedad. El honor se representaría mediante los oficios relacionados con la tierra, mientras que el deshonor se metaforiza mediante la apelación a oficios que carecen de relación con el trabajo con la tierra. Los *beltzak* representarían así el mundo al revés del grupo gorria.

● LAS FARSAS CARNAVALESICAS

Las farsas carnavalescas se reducen a tres temas: *Bacchus*, *Phanzart* y *Le jugement y la condamnation de Carnaval*. Son piezas teatrales escritas representadas con motivo del Carnaval. Se representaron muy tardíamente, a finales del siglo XVIII. Phanzart consta de tres escenas diferentes:

- querella entre Phanzart y Bacchus;
- envenenamiento de Bacchus por su mujer;
- juicio a Phanzart.

En los prólogos que anteceden a cada una de las escenas se comunica el mensaje que subraya la necesidad de abandonar el Carnaval y seguir la Cuaresma, mensaje de todas formas mitigado porque los aconsejantes son personajes disfrazados de asno, que invierten por tanto el sentido del mensaje.

Bacchus es, en cambio, una moralidad que determina la importancia de la Cuaresma. *Le jugement* se ha conservado en estado fragmentario y a pesar de ello, puede observarse en él un paralelismo con espectáculos gascos.



Farsa carnavalesca. Phanzart.

pos están formados por personajes diversos que representan oficios.

Así entre los rojos cabe distinguir a los siguientes: *Txerrero* (correo a caballo), *Axuriak eta artzaina* (ovejas y pastor), *Artza* (Oso), *Gathia* (Gato, personaje que lleva un pantógrafo en sus manos), *Buhamesa* (Bohemia), *Kantiniresa* (Cantineira), *Zamalzain* (Arriero), *Kherestuak*, vendedoras de flores, *Kukulleroak*, *Maritxalak*, *Sapurak*, *Enseñari*, *Jauna*, *Anderea*, *Laboraria*, *Etxakanderea*.

Tras ellos desfilan los músicos, y detrás los *beltzak*, los negros cuyos personajes principales corresponden a los de los rojos, pero los oficios son diferentes. Entre ellos se cuentan los *kauterak*, los *txo-*

• LOS CHARIVARIS

Los charivaris, *astolasterrak*, son representaciones que tienen lugar cuando en la comunidad se ha producido un acto, normalmente matrimonios desiguales, o matrimonios de o entre viudos, que la comunidad quiere censurar.

Definición y distinciones. Juan Mari Lekuona (1982, 231) los define «zenbait erru edo hutsegite moralen aurka bertako gazteriak antolatzen dituen teatrozko errepin satirikoak». Distingue también entre *xaribari* serenata, serenata ruidosa ofrecida bajo la ventana de aquellos a los que se censura, *xaribari parada*, espectáculo de mimo ofrecido sobre una carroza, y *xaribari farsak*, que en euskara se llaman *asto lasterrak* que son espectáculos teatrales más complejos. «Xaribari farsak ohitura-zko komediatxoak dira, Erdi Aroko drama satirikoaren antzekoak. Argumentutzat herriko gertakari eskandalagarriak hartzen dituzte, eta aire zabalean antzesten dira» (Lekuona, 1982, 233).

Existe un libro de Patri Urkizu (1990) dedicado en exclusiva al estudio de los *astolasterrak*, donde estudia la palabra, el origen, los autores, los temas y el lenguaje de los charivaris.

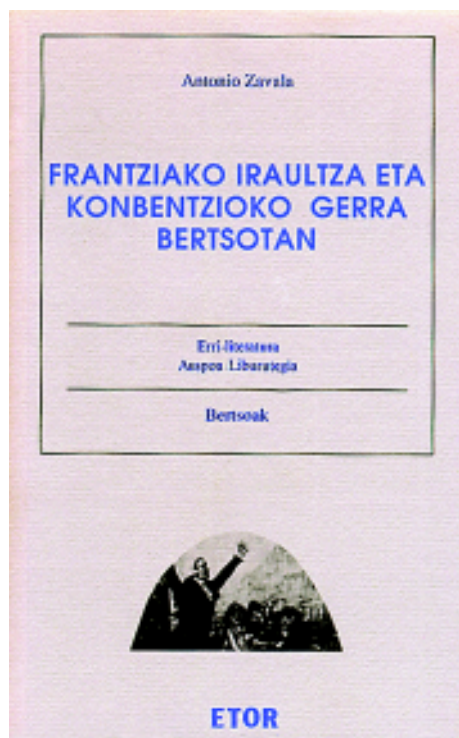
Arene Garamendi (1991, 958-977) estudia detenidamente las paradas chariváricas, también llamadas en euskara *astolasterrak*, comedias cómicas que toman forma de un juicio paródico sobre los acusados. Las farsas chariváricas se asemejan a las pastorales en su construcción: el manuscrito es su base, existen prólogos y epílogos, las satanerías se representan más extensamente... La diferencia estriba en que los charivaris están mucho menor codificados. La obscenidad de los argumentos motivó su prohibición por parte de las autoridades.

La función que cumplen. Sobre la función de los charivaris pueden citarse aquí dos teorías:

De un lado, la de Lévi Strauss (1978), para quien el ruido en las sociedades ágrafas se produce únicamente cuando tiene lugar una anomalía de orden cosmológico, un eclipse solar. Pasar de esta función a la de utilizar el ruido para condenar un comportamiento social supone una laicización de su uso. Lévi Strauss sostiene que el ruido del charivari es la mediación entre aquellas uniones que son anómalas: así, matrimonios entre viejo-joven, y se suponen estériles. Situaciones, en fin, paralelas a las que se produce cuando tiene lugar un eclipse: excesiva cercanía o excesiva lejanía entre el Sol y la Tierra.

Por otro lado, E.P. Thompson (1972) estudia el charivari en su perspectiva histórica y ofrece estas conclusiones:

1. Los charivaris son procesiones paródicas de las procesiones de la Iglesia, y por ello se convierten en teatro de calle.



2. El charivari adquiere multitud de formas. Pero todas sirven para canalizar la violencia.
3. La función del charivari consiste en publicitar un hecho considerado escandaloso.
4. Con el charivari la comunidad fija los límites permitidos en el comportamiento social.

■ EL BERSOLARISMO

• DEFINICIÓN

El bersolarismo es género de literatura popular que consiste en la improvisación de poemas cantados, para cuya difusión se utilizan dos vías: la improvisación oral ante el público, o la improvisación que se escribe y difunde a través de hojas sueltas, denominadas «bertso paperak».

En este género oral se produce la adecuación que Milton Parry consideró para los poemas homéricos. En el bersolarismo no se produce una improvisación surgida desde la nada, sino una repentización, una actualización de temas, motivos, frases hechas, o rimas previamente preparados que se expresan en un momento dado.

Habría que señalar, como quiere Ruth Finnegan, que en el bersolarismo «Memorization rather than improvisation is in fact involved» (1976, 143). La memoria trabaja más que la improvisación. En el bersolarismo se trata, como definen los mismos bersolaris, de sacar del «almacén» previo aquello que se precise en el momento de la improvisación. Se trata de un arte de aplicación de fórmulas.

Ciertamente, existe un trabajo de creación en esta artesanía, puesto que las fórmulas, por ellas mismas, no aseguran una poema hermoso. La coherencia, la adecuación y el desarrollo del tema, así como aspectos relacionados con la expresión poética y la sorpresa deben ser trabajados por el bersolari.

Definición negativa. En su Tesis Doctoral sobre el tema, Gorka Aulestia (1990, 34 y ss) dedica un capítulo a responder sobre la definición del concepto bersolarismo. Puede pensarse que la definición se establece con parámetros poco utilizables y criterios realmente curiosos, pero es el acercamiento más ponderado que conocemos sobre el fenómeno. Comienza con una definición negativa y apunta: que «el bersolari no es un trovador», «el bersolari no es un juglar», «el bersolari no es un poeta culto», «el bersolari no es un mero cantor», «el bersolari no es un actor». Estas características negativas comparan al bersolarismo con formas poéticas con las que no tiene relación, por lo que la relación establecida no resulta útil para su estudio. Es evidente que el bersolari no es un trovador, porque las formas poéticas son distintas.

Definición positiva. Más acertado parece su definición positiva tomada de *Xabier Amuriza*: «El bersolarismo es una clase de deporte que consiste en cantar la letra con ritmo y rima», y que *Gorka Aulestia* completa así: «El bersolarismo se refiere a aquella poesía vasca de estilo oral, por lo general repentizada, que los poetas populares cantan ante el público» (1990, 38).

Como dijimos, falta en esta definición la transmisión escrita o impresa del fenómeno, a la vez que se entiende mal el término «deporte», más cercano, a mi parecer, al concepto de juego verbal que al de diversión, como quiere Aulestia.

Aspectos no tradicionales. *Jon Juaristi* en un trabajo inédito subraya en cambio, las condiciones no tradicionales del género. «Los improvisadores constituyen cuerpos profesionales o semiprofesionales, a los que se accede tras un dilatado proceso de especialización. El conocimiento de las técnicas de versificación, fórmulas y tópicos, se adquiere mediante un aprendizaje junto a los expertos. La transmisión de dichas técnicas se realiza a través de instancias familiares o gremiales, pero siempre en contextos cerrados». Aunque nos mostramos de acuerdo con la descripción, cabe matizar que, si bien existe este bersolarismo profesional, existe también, a nivel aficionado, una extensión difusa y abierta de las técnicas del género.

● LAS FORMAS DEL BERSOLARISMO

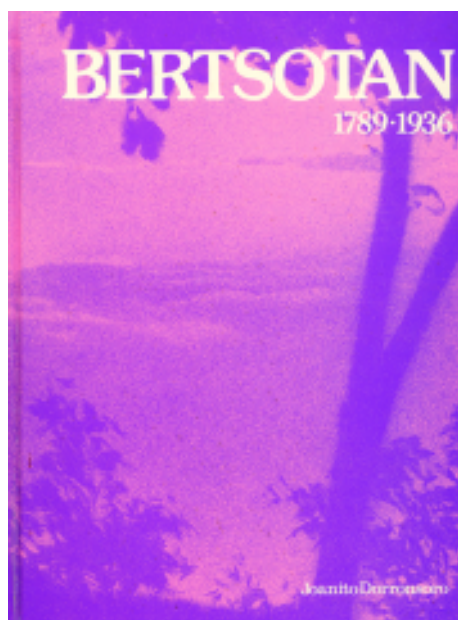
Como acabamos de ver al comentar la definición ofrecida por Gorka Aulestia, el bersolarismo es un fenómeno multiforme. La repentización es en esencia única, pero aparece en contextos distintos.

Juan Mari Lekuona, posiblemente el mejor especialista en el género, considera las siguientes formas de actuación.

BERSOLARISMO IMPROVISADO ANTE EL PÚBLICO

Las estrofas poéticas se repentizan ante un público expectante sin posibilidad de corrección por parte del bersolari de un error. La técnica, a la que más tarde aludiremos de manera más completa, parece basarse en la técnica llamada del epifonema, es decir, lo último que se dice es lo primero que se piensa, y de acuerdo con ese final se construye la estrofa «de atrás hacia delante».

Las cualidades que se adjudican a un bersolari son las siguientes: memoria, rapidez de reflejos, humor e ironía, y «plaza gizon izaera»: es decir, la capacidad de actuar en público, de saber estar, de ser capaz de recibir y dirigir la empatía del público; el dominio de las tablas, en definitiva (Aulestia 56-7, pero antes, Lekuona, 1982, 126-7).



Las actuaciones ante el público pueden organizarse de diferente manera: durante el siglo XIX se producían a menudo desafíos entre dos —o más— bersolaris. La forma más común, sin embargo, es la improvisación pública con motivo de fiestas populares. Los Juegos Florales, organizados a partir de 1.853, incluyeron concursos para bersolaris. La institucionalización del fenómeno, cuyo origen puede situarse en los años previos a la guerra de 1936, ha culminado con la organización de Concursos de Bersolaris, tan multitudinarios en la actualidad, en los que los bersolaris deben superar diversas pruebas: improvisación en solitario, desafíos, prueba de los oficios, seguimiento de una rima establecida, etc. (Lekuona, 1982, 131 y ss).

LAS VERSIONES ESCRITAS.

Con cierta asiduidad los bersolaris han compuesto estrofas y poemas en la soledad de su privacidad. Tales composiciones pueden haberlas escrito en un cuaderno de versos.

LAS VERSIONES PUBLICADAS.

Eventualmente estos cuadernos pueden publicarse. Pero más a menudo sucede que se componen poemas para ser publicados en hojas volanderas, a la manera de los cantares de ciego. A veces el bersolari acepta encargos, de manera que compone versos para censurar o elogiar tal o cual acción de la comunidad.

Antonio Zavala (1980, 119), el más importante compilador de «bertso pape-rak», editor importantísimo de bersolarismo su colección AUSPOA está compuesta de más de 200 volúmenes, considera que tales poemas se componen y dan a la imprenta para que queden en la memoria de la comunidad. El hecho de que la transmisión de la improvisación se dilate no debe hacer pensar que el bersolari cambia de técnica: la repentización es parecida cuando actúa ante al gente o cuando improvisa para que el texto se escriba. Únicamente sucede que en este caso posee una mayor capacidad de control sobre su improvisación, y puede redondear de forma más concreta su texto.

● LA POÉTICA DEL BERSOLARISMO

La unidad de composición del bersolarismo es la estrofa. Esta afirmación puede sorprender porquien definitiva, en la estrofa pueden encontrarse unidades aún más pequeñas, pero la estrofa está considerada como una unidad de sentido.

La estrofa se construye según la conocida técnica del *atzekoz aurrera*, de atrás hacia delante. Consiste en que el bersolari compone el último pie —fragmento de discurso entre dos rimas o *puntuak*. A partir de la rima o *puntuak*, porque en realidad no se trata de conceptos sinónimos— compone las rimas y los pies que decla-

mará en primer lugar. Esta estructura piramidal, de lo general a lo concreto, posee una importancia fundamental en la composición de las estrofas.

Juan Mari Lekuona (1982, 139-169) ha contabilizado y estudiado las estrofas más comunes en el bersolarismo. En general, puede afirmarse que el *zortziko txikia* y el *zortziko nagusia* son las más frecuentes. La primera consta de ocho versos y cuatro rimas en los versos pares; sigue el esquema 10 sílabas en los versos impares y 8 en los pares, que son los versos que portan la rima. Puede decirse que el *txikia* sigue la misma estructura, pero variando el número de sílabas en los versos, que resultan 7/6A. El *zortziko* clásico se realiza con versos de 8/7A. En este «pie» o conjunto de dos hemistiquios —o de dos líneas, o de dos versos, la denominación depende de cada lugar, y a veces de cada teórico— se produce una unidad semántica, a veces reforzada por el hecho de que no existen encabalgamientos de versos pares a impares.

Pueden denominarse estrofas comunes los *hamarreko nagusia* y *txikia*, estrofas de las mismas medidas que las anteriores, pero que en vez de cuatro rimas poseen cinco, y por ello se compone de una estrofa de 10 líneas o versos.

No resulta extraño oír la estrofa llamada *bederatzi puntukoa*, o estrofa de 9 rimas y 14 versos. Las rimas se colocan en los versos 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 14, siendo el resto libres. «Los versos impares están formados por 7 sílabas y los pares por 6. Sin embargo, los versos 4 y 14 tienen sólo 5 sílabas» (Aulestia, 1990, 42).

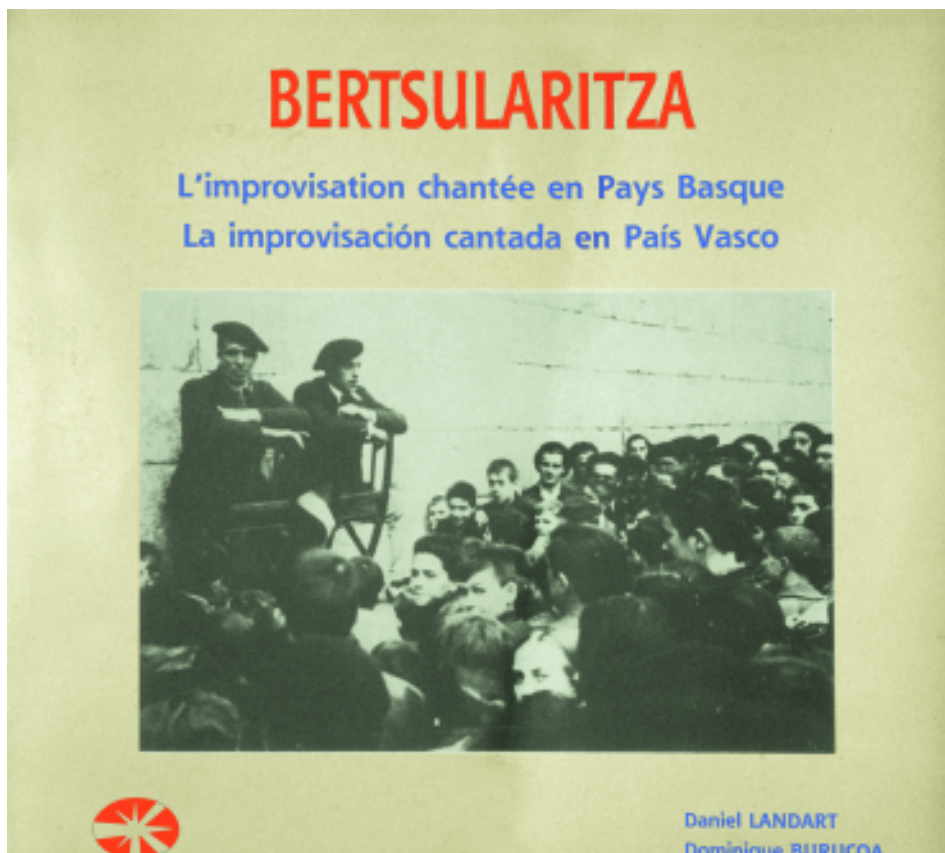
La **rima** es la homofonía que se produce al final del verso. En euskara se llama *puntua*, y se distingue de la rima en que la homofonía del punto no comienza en la sílaba acentuada, y además a se puede hacer comenzando por una consonante y no por una vocal. Las rimas se clasifican en fáciles (aquellas que pueden encontrarse con mayor frecuencia en el sistema), y difíciles (menor aparición en la lengua).

Los **ritmos**. Los *bertsoak* se improvisan cantando. La música establece el rit-

mo, elemento sobre el que, a pesar de las teorías de Manuel Lekuona, quien las identifica con los ritmos de la poesía latina, aún no se posee una teoría convincente.

● HISTORIA DEL BERSOLARISMO

Tras *El bosquejo de la historia del bersolarismo* del P. Zavala (1964), se ha extendido un esbozo de explicación de la historia del bersolarismo. Juan Mari Lekuona (1982) ha esbozado tal esquema en dos ocasiones y Gorka Aulestia (1990) lo ha refrendado.



El esquema mencionado divide a la historia del bersolarismo en cinco etapas:

1. **El prerromanticismo** (1800-1839). Comienzos de las primeras noticias acerca de los improvisadores vascos. Es la época de los primeros y casi legendarios bersolaris. Esta etapa se caracteriza por la improvisación oral y los desafíos entre bersolaris.
2. **El romanticismo** (1839-1876). Esta es la época de los grandes bersolaris: Xepelar, Iparragirre, Etxahun, etc. Comienzan a extenderse los «bertso paperak». El lenguaje utilizado se estiliza: las rimas son más ricas, la música utilizada más contrastada, los temas se diversifican.
3. **Prerrenacimiento** (1876-1935). El período se caracteriza por los cambios sociales: los bersolaris no son producto de una sociedad rural, sino que se instalan en las ciudades. Desaparecen los desafíos entre bersolaris, a la vez que és-

tos extienden su influencia social. Los «bertso paperak» se publican en revistas y libros. Los partidos políticos utilizan el bersolarismo como forma de propaganda.

4. **El Renacimiento** (1935-1968). Se institucionaliza el bersolarismo. Surgen los *Bertsolari eguna*. El bersolarismo narrativo se estiliza en composiciones líricas. Profunda difusión del bersolarismo a través de los medios de comunicación de masas. Los temas reciben un tratamiento más lógico.

5. **El período social** (1968-1977). Aparecen las escuelas de bersolaris. El fenómeno se politiza. Extensión y difusión de las técnicas. El bersolarismo toma como forma de expresión los espectáculos y los concursos.

Este esquema presenta quizás algunos puntos para la discusión. En primer lugar, puede criticarse porque no atiende a una evolución interna, sino que son los hechos históricos los hitos enunciativos de la situación: primera y segunda carlistada, guerra civil, muerte de Franco. En segundo lugar, puede advertirse que se utilizan las mismas etiquetas que las utilizadas para la interpretación de la literatura culta, con

lo que puede surgir algún equívoco. Este peligro es mayor si se observa que el renacimiento que en la literatura escrita comienza tras la obra de Sabino Arana se aplica a un período de tiempo muy posterior. No parece, por tanto, apropiado utilizar las mismos términos para objetos distintos, como pueden ser el bersolarismo y la evolución de la literatura escrita.

● ALGUNOS PROBLEMAS EN TORNO AL BERSOLARISMO

Poesía culta y bersolarismo. Uno de los temas de discusión en la literatura vasca concierne de cerca al bersolarismo. En el siglo XIX la cercanía entre poesía culta y bersolarismo es tal que existen dificultades en la crítica vasca para clasificar a los autores en uno u otro grupo. Así, es difícil señalar la pertenencia de Etxahun, considerado por unos bersolari, y por otros un poeta romántico, dificultad que se hace mayor en el caso de Bilintx, al que se le considera poeta y bersolari alternati-

vamente. De esta forma, por ejemplo, El Instituto Mikel Zarate publica un libro que se titula *Poetas-bersolaris en el siglo XIX*, como muestra de la incertidumbre a la que hacemos referencia.

Diversas causas propiciaron el acercamiento entre un campo y otro. La primera reside en el hecho de que, las severas restricciones de publicar en euskara, pesan sobre la lengua desde finales del siglo XVIII, y la conflictiva situación política del País debilitan la tradición poética en lengua vasca, por lo que sus continuadores en el siglo XIX volvieron los ojos a la literatura de tradición oral. En segundo lugar, se sabe que cuando una tradición literaria es débil existe una difusión de fronteras entre lo culto y lo popular; así se llama literatura oral a los productos de la oralidad. En tercer y muy importante lugar, el Romanticismo y su doctrina estética contribuyeron a una confusión de términos. Cuando el Romanticismo abogaba a favor de la inspiración y de la poesía narrativa, los escritores vascos interpretaron esos términos en clave bersolarística. les pareció que el bersolarismo era el género propicio y la estética justa para responder a las claves románticas. La facilidad de composición que en castellano se consiguió por medio del romance se ejerció a través del zortziko y sus variantes, y además, se confundió inspiración con improvisación, que resulta ser otra de las características básicas del bersolarismo. Por último el Romanticismo, al promocionar la importancia de la literatura oral, cuya tradición más pujante en el siglo XIX era el bersolarismo, vino a facilitar la indeterminación.

La otras veces útil distinción entre letrados e iletrados no funciona en el siglo XIX, entre otras razones porque a finales del siglo XIX los *bertso paperak* se convierten en una forma de difusión de los poetas fronterizos, como Bilintx o Iparragirre.

No es fácil, pues, deslindar un criterio que sirva para clasificar y diferenciar a los bersolaris de los poetas. Posiblemente, pueda pensarse que un criterio como el de los medios utilizados para la difusión de la obra Eusebio Azkue, por ejemplo, a pesar de escribir muchísimos zortzikos, no improvisaba, o el criterio de la corrección como es el caso de Bilintx sirvan para deslindar los dos campos. De todas formas, siempre quedarán dudas con la obra de Iparragirre, improvisador afromado y escritor difundido.

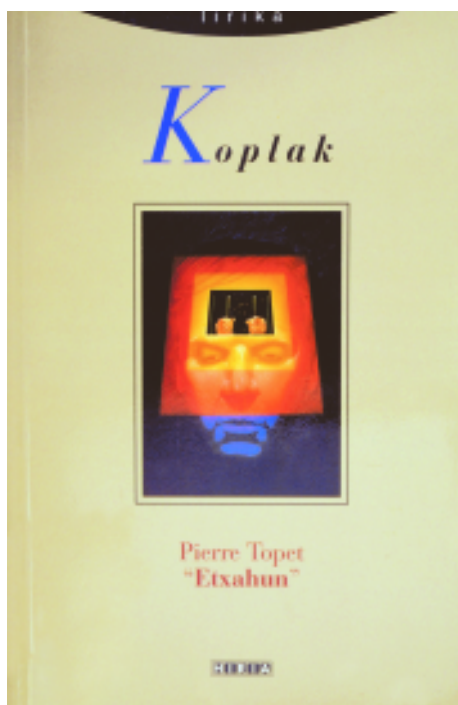
● LOS BERSOLARIS EN LA HISTORIA

Desde que Juan Mari Lekuona publicara su *Ahozko euskal literatura* en 1.982, el estudio del bersolarismo se completa con el de la obra de unos bersolaris concretos. Así, Lekuona estudió la obra de Bilintx, Iparragirre y Txirrita. Gorka Aulestia se ha ocupado de Etxahun, Otaño, Xalbador y Amuriza.



Etxahun es un bersolari completo, puesto que su técnica no se resguarda en aspectos como el de la dicción, el tono, o la expresión, la magistral utilización de la narración y el suspense.

La vivacidad de las escenas, la importancia concedida a los detalles (al habla de los personajes, p. ej.) son aspectos a considerar para la evaluación, y lo que es más importante, el disfrute de un poeta extraordinario.



Representantes de la evolución. En nuestras clases hemos preferido centrarnos en Etxahun, Xenpelar y Amuriza, porque cada uno de estos bersolaris representa una época en la evolución del bersolarismo: el Romanticismo, el desarrollo en el siglo XIX y la renovación del XX. Ciertamente debemos admitir que en esta relación falta Txirrita. Como suele repetir Juan Mari Lekuona: «Una historia del bersolarismo sin Xenpelar y Txirrita es incompleta. Los dos contribuyeron de manera importante al desarrollo del bersolarismo en tiempos muy concretos. Los dos impulsaron su lenguaje». Si Txirrita falta en nuestra relación, su ausencia se palia por el trabajo de Lekuona.

EL MÉTODO

El último pie y las rimas. El método que proponemos en nuestras lecciones se basa en las declaraciones de los bersolaris acerca de su técnica poética. Estos afirman a menudo que los puntos especiales en los que piensan al elaborar una estrofa son «el último pie» y las rimas.

Ello no es del todo cierto, aunque si pensamos en aquella máxima de Roman Jakobson quien afirmaba que los significados especiales se mostraban en lugares especiales de la estrofa tendremos que admitir que en estos dos lugares último pie, y rimas aparecen algunos de los significados básicos de la estrofa.

La ley de la coherencia. De todas formas, existe en el bersolarismo otra ley: la de la coherencia. El desarrollo de la estrofa es tanto más, importante que el aspecto formal del mantenimiento de la rima. La estructura y el desarrollo del pensamiento en la estrofa son aspectos básicos en la creación bersolarística.

Autonomía de la estrofa. Esto plantea una cuestión importante en el bersolarismo: la pretendida autonomía de la estrofa, su mayor unidad frente al poema. Si hacemos caso a los bersolaris, la composición bersolarística se compondría de un rosario de estrofas unidas por un hilo finísimo, de forma que la unidad de la estrofa fuera más importante que la unidad de la composición. Esto que en teoría parece cierto, no lo es, sin embargo, en el bersolarismo antiguo, en aquél en que precisamente se componen poemas de mayor número de estrofas. Si se examinan atentamente los textos de Etxahun, p. ej., nos daremos cuenta que tan importante es la unidad de la estrofa como la coherencia y unidad de la composición. Por último cabe examinar los elementos poéticos, humorísticos o narrativos incluidos en los textos.

En resumen, el método que proponemos para el estudio de los bersolaris y sus textos atiende a los siguientes puntos: 1) El verso: rima, 2) el pie final, 3) la rima, 4) composición de la estrofa, 5) unidad del texto, 6) nivel poético de la composición.

PIERRE TOPET, ETXAHUN
(1786-1862)

Vida. Es un tópico en la historia de la literatura vasca relatar a grandes rasgos la azarosa vida de Pierre Topet, llamado Etxahun por el nombre de su casa natal, hecho muy frecuente en el país, como en la literatura española pueda serlo contar la vida de Lope. A la vez víctima e inductor, Pierre Topet, cuya biografía se describió en una admirable tesis doctoral del Pr. Jean Haristchelhar (1969), debe su desgracia a una imparable ambición por la herencia familiar, de la que muy diversas circunstancias le apartaron. Etxahun relató su infancia desgraciada en poemas autobiográficos, no siempre verosímiles. Obligado al matrimonio por sus padres, despidió a su amada de la que tenía un hijo. Un confuso incidente, en el que se mezcló una acusación de acuñación de moneda falsa, que derivó en una pelea, en la que Etxahun propinó un hachazo a un vecino, determinó su ingreso en prisión en 1821. Escapó para dificultar la venta de las propiedades familiares, y capturado de nuevo permaneció preso desde 1821 a 1827. En 1827 tiene lugar un homicidio en Barcus. La leyenda dice que Etxahun intentó matar al amante de su mujer, Jean Heguiaphal, pero confundió a la persona y disparó a un viandante, D. Etchegoyen, que poco tenía que ver con el caso. Etxahun se declaró inocente, pero las sospechas recayeron sobre él, porque se dio inmediatamente a la fuga. En 1828 se le juzga con la petición de pena de muerte. El juez le absolvió, porque Etxahun se fingió loco. Posteriormente Etxahun peregrina a Roma (una segunda a Santiago aparece menos clara) para huir del vacío que sufre en su pueblo. Tras los años de ausencia, recompone la fortuna familiar. Son años de tranquilidad y estabilidad familiar, también se le reconoce como bersolari, hasta que en 1841, una falsificación fraudulenta realizada para arrebatarse a su hermano la herencia familiar, le obliga nuevamente a la huida. En 1843 es condenado, en rebeldía, a diez años de galeras. Se le juzga en 1845, a la edad de 60 años. Vuelve a representar el papel de loco y consigue rebajar al condena de diez a tres años en prisión. A su salida de prisión, Etxahun vagabundea, se establece de maestro y vuelve a morir a su caserío natal.

Su vida fue cantada en un poema por el poeta romántico Adelbert Chamisso (1781-1838).

Los temas. Jean Haristchelhar clasifica los poemas de Etxahun en los siguientes apartados: los poemas del yo (del sufrimiento, del odio, de la pena), las sátiras (farsas, críticas de los oficios, sátiras a las mujeres, diatribas), poemas en honor de los notables de Zuberoa.

Las estructuras de las composiciones de Etxahun dependen de estos sistemas organizativos:

- Las progresiones*, que a su vez se establecen mediante estructuras **que atienden a la forma, como las** organizaciones basadas en los números, o a la significación: lo que Haristchelhar llama progresión afectiva.
- El contraste*, que, como ha sabido ver Bittor Uraga es una de las principales fórmulas tanto estilísticas, organizativas como semánticas, de Etxahun.
- La repetición* de estructuras estróficas.
- La simetría* de distintos elementos.



Xenpelar. Cuadro de Valverde.

Técnicas. Jean Haristchelhar ha descrito las siguientes técnicas en la obra de Etxahun.

- El sentido popular por aquellos temas que puedan resultar cercanos a los oyentes, manteniendo con ellos la empatía.
- La conjunción y apelación a diversos géneros de la literatura tradicional.

Otros aspectos. Pero pueden verse otros aspectos que configuran en su obra una tensión especial. En primer lugar, Etxahun es un poeta con conciencia del yo, y ha sido descrito como romántico otro debate en la literatura vasca: si Etxahun es o no es romántico por coetáneo suyos. Chamisso, desde luego, le concedía un *pathos* romántico. Esa conciencia del yo está expresada con tópicos del bersolarismo: el tópico de decir la verdad, el tópico del resumen del tema en la prime-

ra estrofa, la relación público-cantor, etc. Sin embargo, bajo este aspecto tópico Etxahun compone un mundo en tensión, porque semánticamente muestra una oposición brutal: yo/los otros, porque estilísticamente apoya esa tensión por medio de los contrastes y, por último, porque las metonimias utilizadas poseen dos virtudes básicas: la claridad y la brutalidad. (Uraga, 1988).

Etxahun es un bersolari con una expresión violenta, producida por el contraste entre la afectividad y la fatalidad, entre la antítesis y la lírica.

Otro aspecto de su configuración estilística reside no sólo en el tono utilizado, sino en la riqueza de estilo con la que aparece la ironía, con respecto a los personajes. La descripción de los personajes configura una de sus aspectos más importantes.

Etxahun es un bersolari completo, puesto que su técnica no se resguarda en aspectos como el de la dicción, el tono, o la expresión, la magistral utilización de la narración y el suspense. La vivacidad de las escenas, la importancia concedida a los detalles (al habla de los personajes, p. ej.) son aspectos a considerar para la evaluación, y lo que es más importante, el disfrute de un poeta extraordinario.

● XENPELAR (1835-1869)

Fue, posiblemente el estudio sobre Xenpelar lo que llevó a Manuel Lekuona a definir las características de la literatura oral vasca. Es decir, se sirvió de Xenpelar para definir el bersolarismo y posiblemente, aplicó a toda la literatura vasca de tradición oral las características extraídas del género. Así, según su clásica definición, el salto espacio-temporal, el desorden de las ideas, la presencia del narrador, la estructura: introducción, narración, final moralizante, son características aplicables desde Xenpelar a muchos bersolaris.

Xenpelar fijó la estructura del bersolarismo narrativo. Aunque en su producción puede constatar una tendencia a la imprecación de tono bíblico.

Los temas. Tradicionalmente se admite que los temas utilizados por Xenpelar pueden dividirse en los de carácter religioso y «bertso berriak». En realidad, las composiciones de Xenpelar giran en torno a las claves semánticas siguientes: los versos contra la guerra, los versos moralizantes, los versos satíricos.

Composición mayor y menor. En la producción de Xenpelar pueden distinguirse los poemas de composición mayor, junto a los poemas de composición menor. En el ritmo, Xenpelar utiliza el contraste entre *hitz talde*, por utilizar la de-

nominación de Patxi Altuna, largos, junto a los muy cortos, lo que produce una sensación de ritmo y agilidad.

Técnicas de composición. La caricaturización y la objetualización de los personajes es una de las técnicas de composición preferida por este bersolari, que se apoya en el ritmo de la narración, muy vivo por utilizar el impresionismo, y en la fuerza de la visualización. La elipsis, la ausencia de largas descripciones, la estilización, la importancia concedida a las acciones configuran una de sus bases estilísticas. La otra se apoya en la ausencia de adjetivos.

Estrofas. Xenpelar utiliza con abundancia el *bederatzi puntukoa* y los *zortziko* en sus composiciones. Es más evidente la estructura en los *zortzikos*. La forma 6/2 se utiliza en los poemas burlescos. La forma 4/4 en los temas narrativos, y la 2/4/2 para la ironía.

En el **nivel estilístico** existe una ausencia de las metáforas, una importancia vital de la narración y del detalle, un juego entre la polisíndeton y el asíndeton, y una tendencia a la anacrusis.

En los últimos pies Xenpelar se sirve de la **apelación al oyente**, el contraste afirmación/negación con respecto a lo dicho en la estrofa, técnicas de contraposición, alguna metaforización, y alguna enumeración.

AMURIZA (1941-...)

Se debe a Amuriza la modernización del bersolarismo, su institucionalización, su difusión, en suma, y lo que es más importante, la introducción en el bersolarismo de mundos conceptuales pertenecientes a la literatura culta.

El bersolarismo de Amuriza resulta innovador porque rompe con una de las impresiones que produce el género: su amplificación. Frente a la repetición de ideas, Amuriza ofrece tensión, frente al sintagma no progresivo, contraste, y frente a tics retóricos en el resto de bersolaris, un aire de sinceridad producido por una dicción lineal.

Las estrofas y el verso. Hemos escogido como corpus de análisis el Primer Concurso de bersolaris, y en él Amuriza prefiere las estrofas de *hamarreko nagusia*, como una estrofa de más amplia concepción. Los hemistiquios de los versos impares mantienen la doble unidad de servir para la métrica y la sintaxis. De esta forma la distinción sintáctica sintagma nominal/sintagma verbal, viene reforzada por la unidad métrica.

El pie final. En el pie final Amuriza utiliza una técnica que vivifica la composición. Utiliza «dos últimos pies», o por decirlo de manera más exacta incluye en cada estrofa dos puntos de interés semántico: uno al final de la estrofa, y otro en el medio. Así se consigue que no decaiga el interés del público, al evitar el alargamiento excesivo, al ofrecer variedad temática, y conseguir una progresión lógica y coherente en el desarrollo del tema.

Los pie finales se utilizan para subrayar los siguientes puntos semánticos: la afectividad y el lirismo; las alusiones al amor y a la muerte. Estos temas se componen con fuerza porque el bersolari utiliza a menudo técnicas de contraste en este pie.

La presencia del refrente, como medio de lograr la empatía del público es uno de los recursos de los que este bersolari se vale con más constancia. Cuando el aludido es el otro bersolari, Amuriza utiliza la ironía y el humor. Cuando se trata de dirigirse al público, la pregunta retórica facilita la comunicación. A veces, ha intentado implicar al público, por medio de imprecaciones que recuerdan a las frases proféticas de la Biblia, por su fuerza y por la utilización de la metonimia.

La rima. En este concurso la figura de Amuriza fue alabada por la calidad de sus rimas. Lo cual quiere decir que presentó en sus composiciones un elevado número de rimas creadas con «palabras completas», además de utilizar rimas difícilísimas de encontrar en la lengua.

La composición de la estrofa. Amuriza ha enriquecido la forma de componer las estrofas, por la utilización de diversos registros. En realidad una estrofa común se mantiene en un mismo registro: narrativo, p. ej. Amuriza utiliza a menudo la pregunta retórica como punto de arranque, de forma que la dramatización, puede dar lugar a una secuencia de este estilo: pregunta, afirmación/negación, explicación.

El contraste, p. ej. entre situación general y situación particular, la progresión de lo concreto a lo abstracto, o la enumeración son formas habituales de componer las estrofas entre los bersolaris. Es decir, en sus composiciones es usual que se

Xabier Amuriza.



sigan algunas leyes básicas de la lógica. Lo que particulariza la expresión de Amuriza es el hecho de que algunas estrofas son paralelas en su composición. Puede observarse, pues, claramente el proceso de elaboración del texto, que se ha producido en la mente del bersolari, antes de que cantara, o repentinamente una estructura concreta. Amuriza es el mejor ejemplo de que en el bersolarismo hay una trastienda preparada, y que el género tiene que ver más con la memoria que con la improvisación.

Los recursos expresivos. En Amuriza existe una preocupación por la utilización amplia de los recursos tradicionales en el bersolarismo, como el que se crea cuando se sirve de la expresión de un bersolari para comenzar la estrofa propia. En este sentido parece que su criterio se basa en utilizar cuantos más tópicos tradicionales, mejor. Estos tópicos sirven para asegurar la empatía con el público, algo tan importante en un bersolari que cree en la identificación.

Sin embargo, Amuriza ha renovado el vocabulario del bersolarismo, y no sólo porque se expresa en euskara batua. El contraste y el paralelismo para la creación de pies, el simbolismo –alguno de tipo político–, el acercamiento al bersolari competidor, las comparaciones o incluso las sinestesias son el bagaje –en una mínima relación– de los recursos puestos en marcha por este bersolari para la renovación artística de un género que considera propio.

ITSASO HORI

1. *Itsaso hori dago zatarra
nire oihua eta negarra
untzi bat horra nun azaltzen den
nik behar nuen izarra.
Oraintxe sartu zait arra
berriz piztutzeko garra
baina hau da zori txarra
ikusi naute aurrean eta
ai! au destino baldarra,
laguna ondotik pasatu eta
nik hemen ito beharra.*

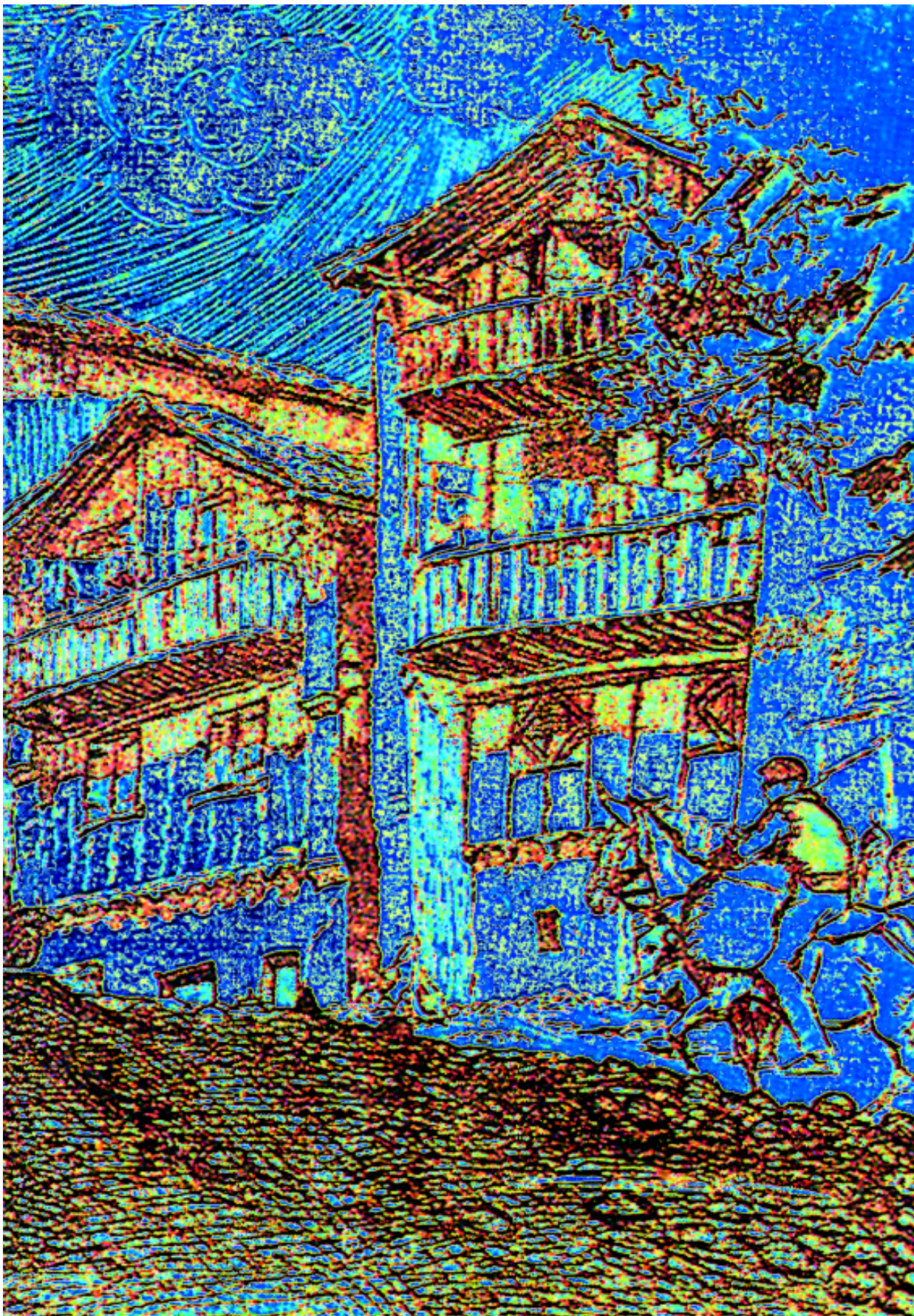
2. *Une honetan ez dago errez
hemen jartzea oso haserrez
itsasoaren erdian nago
laguntza horren beharrez.
Untzi bat hor daukat aurrez,
lenengo hasi naiz negarrez,
ta azkenean didarrez,
nora zoazte hemen utzita
nora zuen gizalegez?
Bihotz apurrik hor baldin bada
salbatu, otoi mesedez!*

3. *Urak bote dit ia sabela,
ita zorian nago honela,
untzi haundi bat pasatzen eta
niri ukatu batela.
Hau da hilaren eskela,
edo zer esan bestela?
Hori da bihotz ustela
biziagatik oso gustora
galduko nuke txapela;
baina munduak hor jakingo du
kriminalak zeratela.*

1. Encrespado está el mar y resuenan mis gritos, resuenan mis lamentos... Y he aquí que aparece una embarcación, la estrella que yo necesitaba. Y me invade al momento un deseo tenaz; y ansío reintegrarme a la vida. Mas es grande mi desgracia: me han avistado ante ellos, pero, oh! destino fatal, habiendo pasado junto a mí mis compañeros, me veo obligado a morir ahogado en este lugar.
2. En estos momentos no es nada fácil enfadarse airadamente: estoy en alta mar y me encuentro necesitado de su ayuda. Tengo la embarcación ahí enfrente: en un primer momento me ha dado por llorar, y al final me he puesto a dar gritos: a dónde vais, dejándome aquí? A dónde os lleva esa vuestra hombría de bien? Si es que os queda un mínimo de bondad en vuestro corazón, salvadme, os ruego, por favor!
3. El vientre se me ha llenado casi de agua y estoy así a punto de ahogarme. Pasaba una embarcación y se me ha negado el bote salvavidas. Todo ello ha supuesto mi esquila mortuoria. Qué otra cosa podría decirse? Cuán sórdido es vuestro corazón! En cuanto a mí, muy a gusto perdería mis trofeos y caudales por la vida; pero el mundo será testigo de que sois unos criminales.

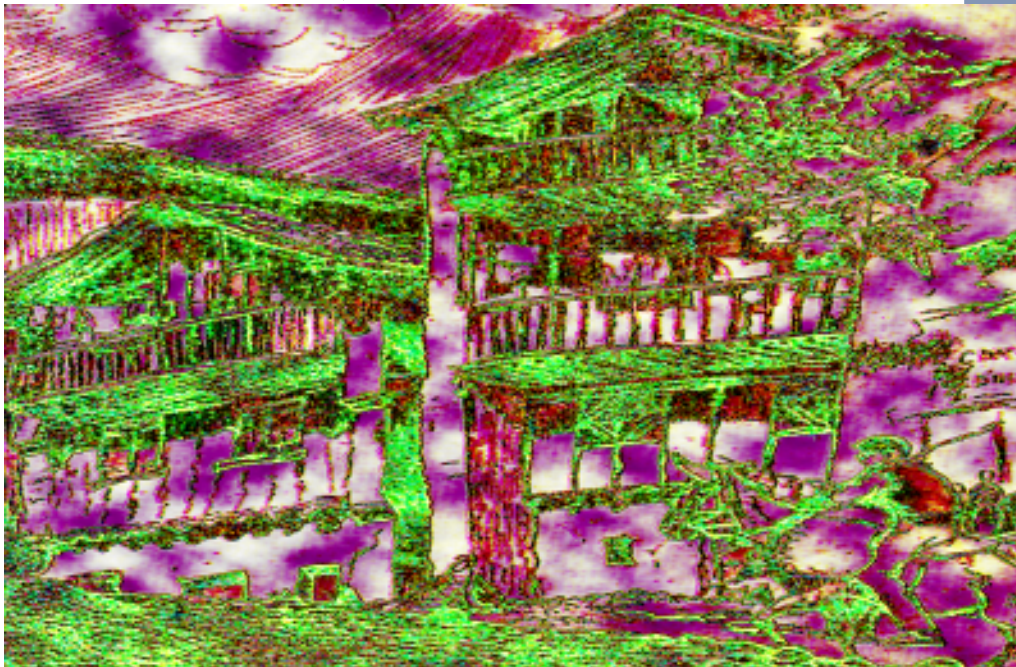


Cuadro. Exvoto en la ermita de San Juan de Gaztelugatxe. Bizkaia.



LITERATURA SIGLOS XVI-XIX

RENACIMIENTO, BARROCO Y CLASICISMO



Siglos
XVI y XVII

El primer libro en vascuence es una breve colección de poesías titulada *Linguae Vasconum Primitiae* de MOSÉN BERNAT DETXEPARE. JOANNES DE LEIZARRAGA, el primer traductor del Nuevo Testamento a la lengua vasca, ofrece un registro culto de escritura. El Guero de AXULAR es un tratado de ascética; su verbosidad o mejor, barroquismo, confiere a su prosa un ritmo verdaderamente trepidante. JOANNES ETXEBERRI es célebre en su época por su saber; hay que lamentar que no escribiera en prosa. ARNAUT OIHENART procede con el propósito expreso de evitar las modalidades populares y de producir poesía sabia por los metros, por los "conceptos" y por las alusiones.

por Jon Kortazar

■ EL RENACIMIENTO

● BERNAT DETXEPARE (1545)

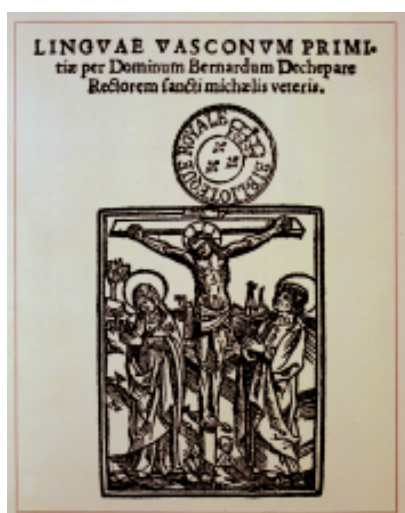
«El primer libro en vascuence es una breve colección de poesías titulada *Linguae Vasconum Primitiae* de Mosén Bernat Detxepare, párroco de Saint-Michel-Le Vieux en la Baja Navarra, impreso en Burdeos en 1545» (Mitzelena, 1960, 45).

Así presenta el profesor Mitxelena al primer escritor en lengua vasca. Desde que se publicó esta presentación, hasta hoy, el conocimiento sobre la vida y obra de Detxepare ha crecido de manera sustancial.

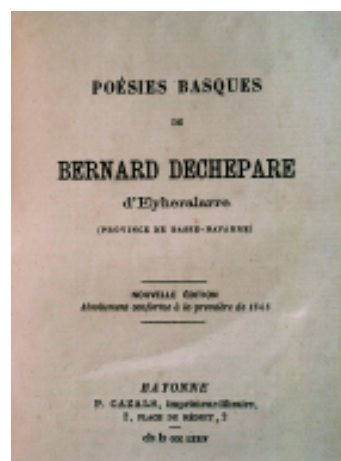
VIDA Y CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS

Vida. Las investigaciones sobre la biografía de Detxepare se han centrado en conocer algunos episodios de su vida, sobre todo los concernientes a los que rodearon su prisión.

No se conoce la fecha de su nacimiento. Sabemos por el prólogo de su libro que en la fecha de edición era párroco de Saint Jean Le Vieux. Aitzol aventura un nacimiento en Eihalarre. Se supone que vino al mundo hacia 1480 ó 1490. La primera noticia acerca de él se produce en 1518, cuando ya era rector de Saint Michel. Más seguro, sin embargo, es su arciprestazgo en San Juan de Pie de Puerto en circunstancias políticas difíciles (Alzola, 1962, 311).



Portada del Primer libro impreso en euskara de Bernard Detxepare. Biblioteca Nacional de París.



Portada del libro de poesías de Bernard Detxepare.

Historia. El hecho central de su vida consiste en haberse mostrado partidario de los reyes de Castilla y Aragón, cuando estos invadieron Navarra. Es seguro, al menos, que los partidarios de estos Reyes tenían interés en que Detxepare continuara en el cargo de Vicario general de San Juan. Cuando el Rey Juan II de Navarra conquistó la plaza, Detxepare cayó en desgracia. Sufrió prisión, comentada en su poema autobiográfico: *Mosen Bernat Echeperere cantuya*. Su firma aparece en unos estatutos Sinodales en 1533, y en 1559 se lee su nombre, aunque se duda sobre la identidad, en un documento sobre daños y agravios incoado por el cabildo de Roncesvalles.

Obra. Con respecto a su obra puede describirse como un texto poético que «comprende dieciséis poesías con 1159 versos, de los cuales tres son de tema religioso, con 595 versos, diez eróticos, con 403 versos, la pieza autobiográfica de la prisión, con 102 versos, y dos piezas cortas en elogio al vascuence, de 40 y 19 versos» (Alzola, 1962, 315).

Existe, o mejor, ha existido, un debate sobre las ediciones del texto de Detxepare. Altuna (Versificación..., 1979) en su Tesis dedicada al poeta supuso con acierto que la edición de 1545, de la que se conserva un sólo ejemplar, no era la única, sino que hubo otra anterior.

Las pruebas que presenta Altuna son las siguientes:

1) Se han observado irregularidades en la medida de algunos versos, desajustes que se producen en un libro altamente codificado desde el punto de vista mé-

trico. Altuna supone que esos versos falsos no corresponden a la mano de Detxepare.

- 2) En el permiso de impresión, el impresor ruega al Rey que impida la venta de otra edición que no sea ésta. A pesar de la ambigüedad con la que se hace la declaración, pues puede, quizá, referirse a alguna que pudiera hacerse, y no a una efectivamente antes realizada.

Altuna, sobre todo pensando en la fuerza de la prueba anterior, supone que debió de existir una edición no testificada.

Oihenart habla de una segunda edición realizada en Rouen, antes de 1565.

UN AUTOR ENTRE DOS CORRIENTES

Uno de los tópicos más extendidos en la crítica vasca consiste en considerar un paralelismo evidente entre la obra de Bernat Detxepare y la de Juan Ruiz Arcipreste de Hita.

Los paralelismos que sirvieron de base para esta identificación residen en los siguientes puntos:

- a) La métrica: el sistema monorrimo utilizado por Detxepare se parece a la cuaterna vía,
- b) existe una coincidencia biográfica en el episodio de la prisión en ambos autores,
- c) la visión sobre el amor ofrecida en sus textos se reputa como igual a este respecto puede afirmarse que es *parrecida*,
- d) el tema de María como intercesora entre el pecador y el Salvador aparece en términos semejantes entre ambos autores.

Este sistema de comparación resulta débil. El argumento a) tiene en cuenta la rima pero no la medida; el b) es una simple coincidencia que no afecta a la obra; el c) no resulta convincente, puesto que la visión del amor ofrecida por los dos autores es bastante diferente, aunque puede pensarse que similar; es el argumento d) el que muestra más claramente una cierta coincidencia en la visión del mundo ofrecida por los dos autores.

HOMBRE MEDIEVAL. Esta visión de la obra de Detxepare como autor medieval, aunque matizada por medio de la alusión a que Detxepare es un autor de transición, ha sido puesta de relieve por Jon Juaristi (*Literatura...*, 1987, 31 y ss), aunque utilizando otro tipo de argumentos:

- a) Detxepare escribe su obra para que sea

cantada y no leída, de lo que el autor extrae la conclusión de que «no parece Detxepare ser consciente de la radical diferencia entre las obras orales y quirógrafas».

- b) «la incitación simultánea a gozar del amor sagrado y del profano [...] hace pensar de inmediato en el Arcipreste de Hita. Y, en efecto, Detxepare comparte con Juan Ruiz éste y otros planteamientos», planteamientos que no se citan.



HOMBRE RENACENTISTA. Una perspectiva literaria sobre este autor debe tener en cuenta no sólo esta opinión que clasifica a Detxepare como un autor medieval, porque curiosamente los datos que le sitúan como un hombre de su tiempo, un renacentista, aparecen apagados o no citados en las referencias consultadas. Y existen, a saber:

- 1) La importancia concedida a la imprenta es patente y difícilmente puede considerarse éste un rasgo medieval.
- 2) Detxepare realiza un elogio de su lengua, oponiéndola a la importancia del latín. Como se sabe, el redescubrimiento de las lenguas vernáculas como instrumentos de cultura es una de las bases del Renacimiento.
- 3) Planteamientos como los de la soldada debida al siervo, es un rasgo de la sociedad renacentista.

- 4) Detxepare, a la vez que sitúa a la Virgen como centro del Universo, sitúa en otros textos al hombre como centro.

- 5) La **religiosidad** de Detxepare ¿Se debe a una corriente de pensamiento medieval, o a una corriente ortodoxa de pensamiento?

- 6) La **relación con la escritura** se convierte así en un eje clave de esta discusión. En

la historia de la literatura vasca, se tiende a plantear el problema a la inversa. Es decir, se habla de la relación entre Detxepare y la oralidad. Se sabe que sus obras se compusieron para ser cantadas. Se sabe que algunos de sus versos se tradicionalizaron, alguien indica incluso, que pudo haber sido un recopilador de canciones, Altuna lo ha llamado «herri poeta», y lo ha identificado con los bersolaris.

Todo esto está muy bien, pero nos falta por ver la otra cara de la moneda.

En cualquier caso es innegable que Detxepare ofrece sus versos escritos a la imprenta. Sabemos que la modernidad (Ariès-Duby, 1991) se define en relación con la escritura, que a su vez, implica una relación distinta con el Estado, y con la religiosidad, que se vuelve piedad privada.

De la biografía de Detxepare sabemos de su relación —tensa— con el Estado. Los documentos lo han descrito como un hombre «de virtudes y letras» (Urquijo, 1907).

Con relación a la **religiosidad**, bastaría comenzar a leer su «Doctrina Cristiana», para darse cuenta de que Detxepare no se dirige a una masa,

sino a cada uno de los oyentes individualizados.

En relación con la **escritura**, es lugar común que la técnica de la escritura favorece las relaciones autobiográficas y analíticas.

El Renacimiento no debe ser considerado como una etapa en sí, sino como una época de tensiones contradictorias en el desarrollo de la modernidad. En mi opinión Detxepare responde en su libro no a una tensión personal y conservadora, entre Edad Media y Renacimiento, sino a una tensión que existía en la propia sociedad en el desarrollo de la modernidad.

- 7) A pesar de que el tono puede describirse como medieval, pienso que la estructuración de los textos, de la que más tarde hablaremos, presenta a un hombre que racionaliza y ordena el material

que se le presenta, como si siguiera un canon.

Todas estas observaciones pretenden un sólo objetivo: presentar a Detxepare como, por lo menos, un escritor de transición incardinado en las corrientes contradictorias del renacimiento.

LA OBRA POÉTICA DE DETXEPARE

LA MÉTRICA. Detxepare parece un autor condenado al debate. Se ha discutido su valor, se discute como vemos su carácter medieval o renacentista, y el último debate se ha producido sobre lo que se consideraba seguro en la descripción de su obra poética: la métrica. La tesis de Patxi Altuna (1979) mostraba la pronunciación de Detxepare, a partir de la descripción de su métrica. Dejando de lado los poemas marginales, el corpus detxepariano está compuesto por poemas que utilizan estrofas monorrimas de 4 versos de 15 sílabas, que adquieren una disposición silábica de 4/4/4/3, por medio de tres cesuras internas.

A partir de esta constatación, Altuna estudió los rasgos de lenguaje que se producían en la lengua de Detxepare, completando así el trabajo de Lafon (1951).

Jon Juaristi puso en duda esta opinión: «La forma métrica dominante en el *Linguae Vasconum Primitiae* es el tetráforo monorrimo de versos hexadecasílabos (es decir la misma fórmula empleada por el anónimo *Libro de Miseria de Omne* y presumiblemente, en otras obras del mester de clerecía tardomedieval). Detxepare prefiere las rimas agudas [...] Esta singularidad de Detxepare, habida cuenta de la no pertenencia fonológica del acento euskérico, ha llevado a algunos investigadores —erróneamente en mi opinión— a concluir que nuestro primer escritor empleaba un verso de quince sílabas (8/7), insólito en las literaturas románicas. En realidad, los versos decheperianos se ajustan en su mayoría al modelo de hexadecasílabo agudo (8/7+1)» (*Literatura...*, 1987, 35).

La respuesta de Altuna («Son hexadecasílabos...», 1991) ha tardado tanto en llegar, que antes de que se publicara su respuesta, ya Juaristi lo había rebatido (Juaristi, «De metrica...», 1990).

Altuna examina en su artículo las razones y datos aportados por Juaristi en su hipótesis, deteniéndose de manera clara en el testimonio de Oihenart, quien sí veía 15 sílabas en los versos de Detxepare.

Juaristi, por su parte, insiste, en el modelo hexadecasílabo atendiendo a la tradición románica cercana a Detxepare.

LA POESÍA PROVENZAL. Estos debates sobre aspectos métricos, han hecho olvidar otros exámenes aún por hacerse. Uno de ellos es la presencia, o no, de elementos de la poesía provenzal en la poesía de Detxepare. Aunque ya Lafon había citado a los trovadores como una posible fuente de Detxepare, esta vía de investi-

que muestra al poeta en una disposición de ofrecer una gama diferenciada de «situaciones». El espejo, es, a veces en este texto una forma de expresar un amor torpificado, literario.

El uso de las **frases condicionales y de los potenciales** (como en *Amoros sekretuki dena*) refuerzan una impresión de irrealidad, de construcción mental y creativa por un lado, y por otro, acercan el texto a la práctica del silogismo, que como se sabe es una prueba de la importancia de la escritura.

LA ESTRUCTURA. Los cuatro grandes temas aparecen ordenados en el libro: poemas religiosos, poemas amorosos, poema de la prisión, poema en favor de la lengua.

Pero si realizamos un estudio estructural de los poemas amorosos de Detxepare podemos encontrar una regularidad constatable:

Los poemas III (*Amorosen gastiguya*) y IV (*Emazteen fabore*) representan una doble función en el texto. Por una lado, muestran la «teoría» general que sobre el amor posee Detxepare, y por otro, distinguen el amor mundano y el amor divino. Los poemas V (*Ezkonduyen koplak*) y VI (*Amoros sekretuki dena*) muestran a un amante que no declara su amor a la amada, oponiéndose a los poemas IX (*Potaren galdatzia*) y X (*Amorez errekeritzia*) donde el amante sí exterioriza sus intenciones a la amada.

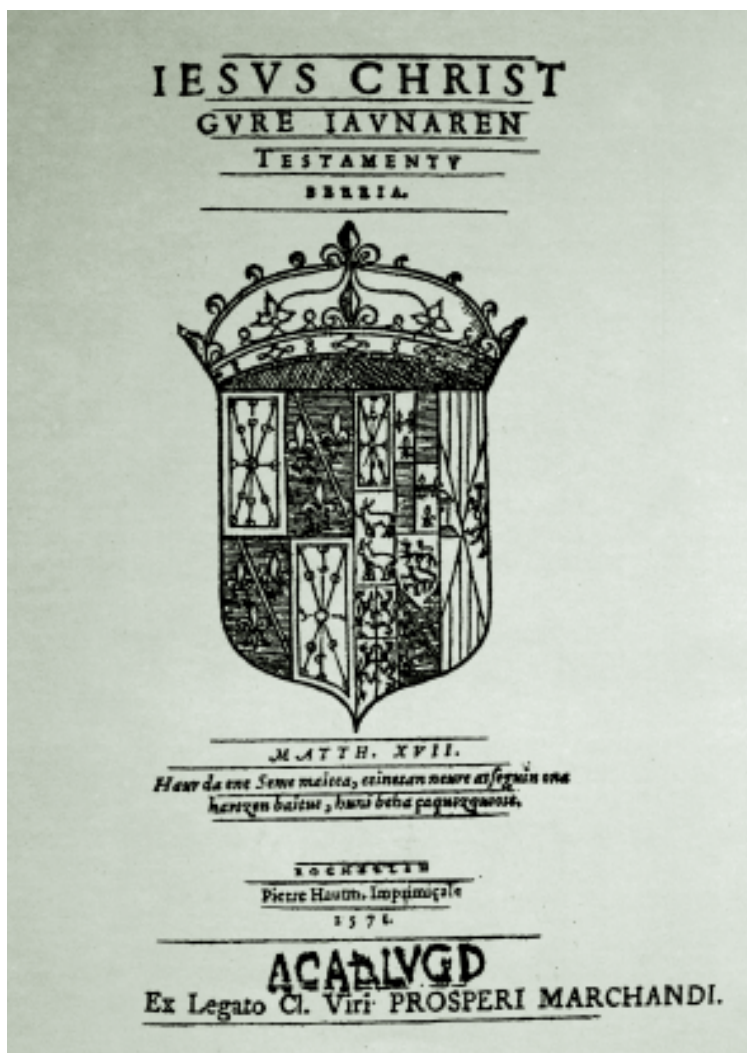
De una forma especular los poemas VII (*Amorosen partitzia*) y VIII (*Amorosen jelsia*) mostrarían las consecuencias de un amor no declarado: el alejamiento de la

amada, y los celos que se sufren por tal hecho. Los poemas XI (*Amorosen disputa*) y XII servirían para reseñar las consecuencias de la segunda posibilidad.

Esta estructura especular mostraría a un Detxepare que, además de tener un concepto negativo del amor, ordena el texto de acuerdo a dos criterios básicos: modos de amar y consecuencias de los modos de amar.

EL ESTILO. A menudo se ha descrito la poesía de Detxepare como *primitiva*. A veces se le ha supuesto un tinte negativo, otras en cambio, se enriquece el adjetivo con connotaciones positivas (Sarasola, 1976, 39).

Primitivismo. La impresión de primitivismo se muestra en rasgos estilísticos concretos: la monotonía métrica, la ausencia de aliteración, el ritmo repetitivo,



Facsimil de la Biblia de Lizárraga autorizada por la Reina Juana de Albret de Navarra.

gación no se ha seguido a pesar de la aparición de tópicos del amor cortés en su obra.

Doble aspecto estilístico. En la obra de Detxepare existe la constancia de un doble aspecto estilístico que, en mi opinión lo alejan de un pretendido realismo, e incluso de su acercamiento a la poesía oral.

Me refiero a la **metáfora del espejo**, y a la utilización de los potenciales. Detxepare no ve a los personajes de sus poemas sino como posibilidades de realización de un concepto amoroso, que se muestra a mi parecer, ordenado. La metáfora del espejo, que en esta obra remite a una situación dramatizada, puede ser la primera pista a seguir para dibujar una hipótesis

la ausencia de encabalgamiento, y la preferencia por la comparación ante la metáfora.

Descriptor. Pero Detxepare es también un autor al que se le han descrito cualidades como las de ser un poeta que realiza una «descripción, tan rica y variada en su brevedad, de las relaciones entre enamorados escueta y precisa» (Mixelena, 1960, 47).

● JOANNES DE LEIZARRAGA

Joannes de Leizarraga, el primer traductor del Nuevo Testamento a la lengua vasca, merece citarse aquí por dos razones:

- 1. Coétaneo del protestantismo.** La primera consiste en una razón extraliteraria: a través de su persona y su obra puede y debe estudiarse un fenómeno coetáneo como es el de la extensión del protestantismo. Este tema puede derivarse para un estudio del desarrollo de la libre conciencia y la privacidad en Europa.
- 2. Registro culto de escritura.** Desde el punto de vista literario, Leizarraga debe estudiarse como el primer intento de crear un registro culto de escritura en lengua vasca, por medio de la selección de vocabulario de los distintos dialectos, la pervivencia de los arcaísmos, como compete a una traducción que se encuentra con el conflicto de alterar la palabra inalterable, y el ensayo de creación de un registro culto a través del sistema verbal.
- 3. Rasgos de lengua.** Los estudios filológicos sobre el autor están más desarrollados. P. ej., Patxi Altuna («Leizarragaren morfosintaxiaz...», 1980) ha resumido los rasgos de lengua que aparecen en el autor. Pueden reseñarse la importancia de los cultismos; el uso del actual subjuntivo para utilizar el indefinido; el sufijo nominal «-tzat» se une a los verbos auxiliares para frases finales; la forma pronominal de segunda persona, hoy familiar, /hika/ tiene una presencia alta en el texto; el hipérbaton es otro de los rasgos cultistas; las completivas se realizan con el sufijo «-la», y no con «-na»...

■ EL BARROCO

● CONTEXTO GENERAL

La literatura vasca del siglo XVII se verá influenciada por dos fenómenos históricos, denominados fenómenos semió-

ticos, que darán lugar a una configuración especial de la literatura vasca.

El primer fenómeno semiótico se muestra en las consecuencias que para la literatura vasca tuvo el Concilio de Trento. Como escribía Mixelena (1960, 59), «si un hecho en la historia moderna ha tenido una profunda repercusión en Vasconia, éste es el Concilio de Trento [...] Después de él y en su consecuencia va realizándose la identificación, luego familiar, de lo vasco con el Catolicismo».



Retrato de Juana de Albret, reina de Navarra que mandó editar la 1ª Biblia en euskara, 1571.

Bien es cierto que el Concilio de Trento tiene una profunda influencia en el País, y que más tarde sus enseñanzas se verán reflejadas en los textos religiosos del siglo XVII. Pero pueden formularse dos preguntas: ¿Fue el Concilio de Trento el identificador de esas dos instancias, o fue una corriente ortodoxa de pensamiento? Y la segunda, ¿la literatura religiosa no dependerá de la misma manera de Trento y de la literatura barroca que se presenta en clara sintonía antirreformista?

El segundo fenómeno, éste sí más literario, consiste en la formación de un grupo de escritores que darán lugar a lo que se llama la escuela de Sara. Un grupo de sacerdotes que coordinadamente escri-

ben en un lenguaje comprensible aburguesado, y con conciencia literaria.

La formación de la escuela de Sara es fundamental para el desarrollo de la literatura vasca. «Para comprender la importancia de la obra del círculo de Sara hay que tener en cuenta que los religiosos que lo componen no eran clérigos incultos» (Sarasola, 1976, 44). Forman parte de esta escuela los siguientes autores, además de Axular y de Etxeberri, de quienes trataremos más extensamente:

- Materre, franciscano autor de una *Doctrina christiana* (1617).

- Gasteluzar, jesuita, autor de *Eguia Catholicac* (1686), obra en verso de clara intención ortodoxa.

- Juan de Haranburu: *Debozino escuarra*, (1635).

- Arginaratz autor de una obra ascética *Avisu edo exhortacione probetchosac bekhato-rearentzat* (1641), pero también autor de versos doctrinales.

Prouveau, traductor de la *Philotea* (1664), y compositor de un diccionario vasco-francés (Villasante, 1961, 69 y ss).

Esta breve mención puede dar idea del empuje y la importancia, cuantitativa y cualitativa del movimiento, que contaba con un grupo de lectores a su alrededor.

● PEDRO DE AXULAR (1556-1644)

VIDA

Axular nació en Urdax (Alta Navarra). Bachiller en Salamanca, fue ordenado sacerdote en 1596 en Tarbes.

Obtiene el cargo de párroco en Sara, donde adquirió fama de saber y elocuencia.

Publicó su única obra, *Guero*, en 1643. Se trata de un tratado de ascética que busca la conversión del pecador bajo la argumentación que no debe dejarse para después el arrepentimiento.

BARROQUISMO Y BARROCO EN AXULAR

Fue Sarasola quien habló del barroquismo en Axular: «Se habla mucho de la «abundancia verbal» de Axular, pero no se ha señalado nunca la función de tal abundancia. Esta verbosidad o mejor, barroquismo [...] se utiliza de una manera que le permite ser accesible y hacerse comprender, y que al mismo tiempo, confiere a su prosa un ritmo verdaderamente trepidante» (1976, 46).

Es una cuestión estilística, este barroquismo al que se refiere Sarasola. En efecto, el estilo de Axular se basa en la importancia concedida a dos rasgos básicos de la prosa barroca, que provienen del Renacimiento: el uso de las bimembraciones y, sobre todo, de las trimembraciones. El ritmo al que alude Sarasola es una consecuencia de la distribución del mensaje en frases progresivas y no progresivas. Como se sabe, el mensaje condensado en frases progresivas, se ve realizado por el contexto no progresivo, que se utiliza a menudo para el adorno de la elocución. Desde este punto de vista un examen detenido de la prosa de Axular desde la retórica produciría una importante descripción de sus técnicas (Letamendia, 1977).

Estas técnicas clásicas no alcanzan sólo a la composición de la frase, sino llegan también a la estructuración de los párrafos. No es, en ningún caso extraña, la estructura siguiente: ley general, narración ejemplarizante, consecuencia práctica.

Pero el barroquismo no es sino el reflejo de una posición intelectual y moral a la que sirve: el barroco, y la importancia concedida a la fe, verdadera, en contraste con la reforma.

El texto de Axular es un texto que busca la reconciliación del pecador por medio de la confesión. Una tesis que se muestra contraria al libre examen. (Maravall, 1990). Es lo que Jon Juaristi ha llamado el reflejo de los siglos de «oro y de incienso» (Literatura..., 1987, 43).

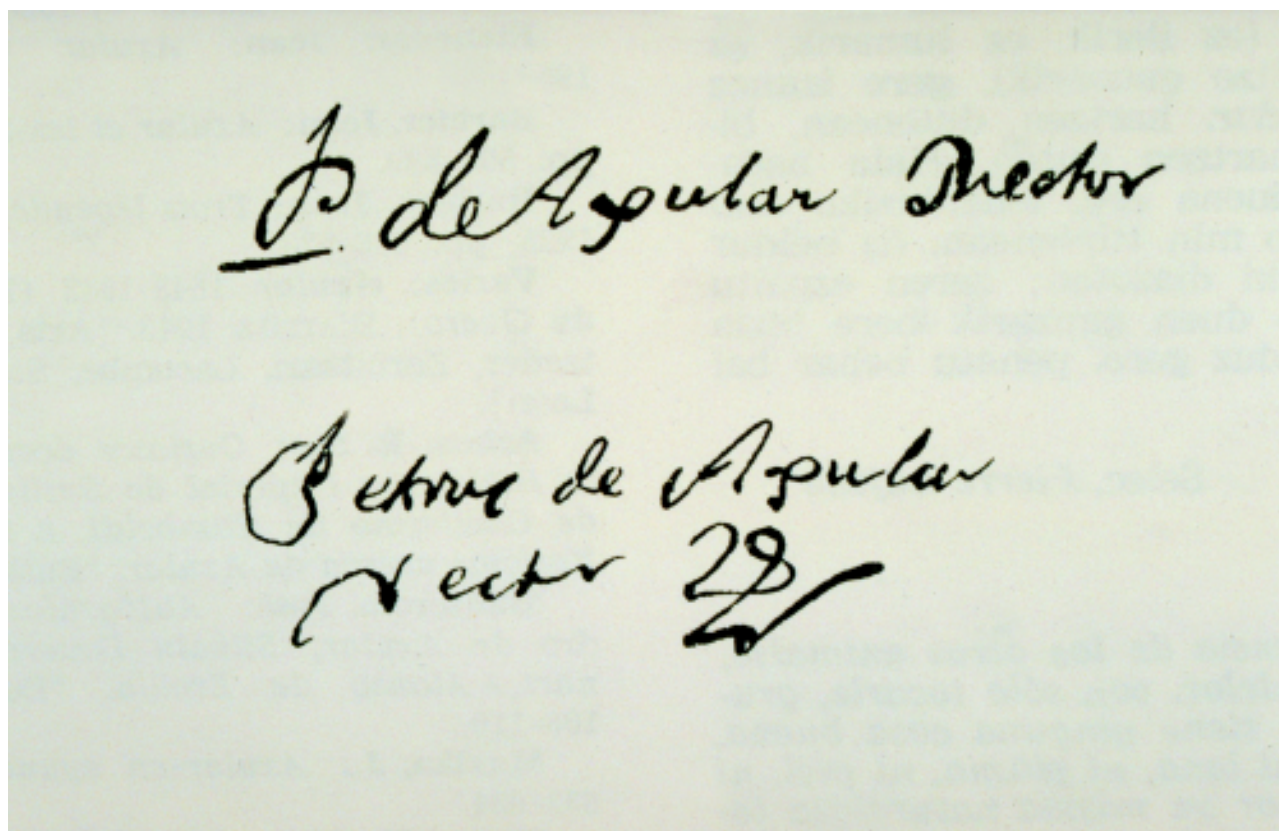


Caserío "Axular" en Urdax, Navarra.



Placa en honor a Pedro de Axular en la iglesia de Sara (Laburdi).

Firma autógrafa de Axular. (Museo de Bayona).



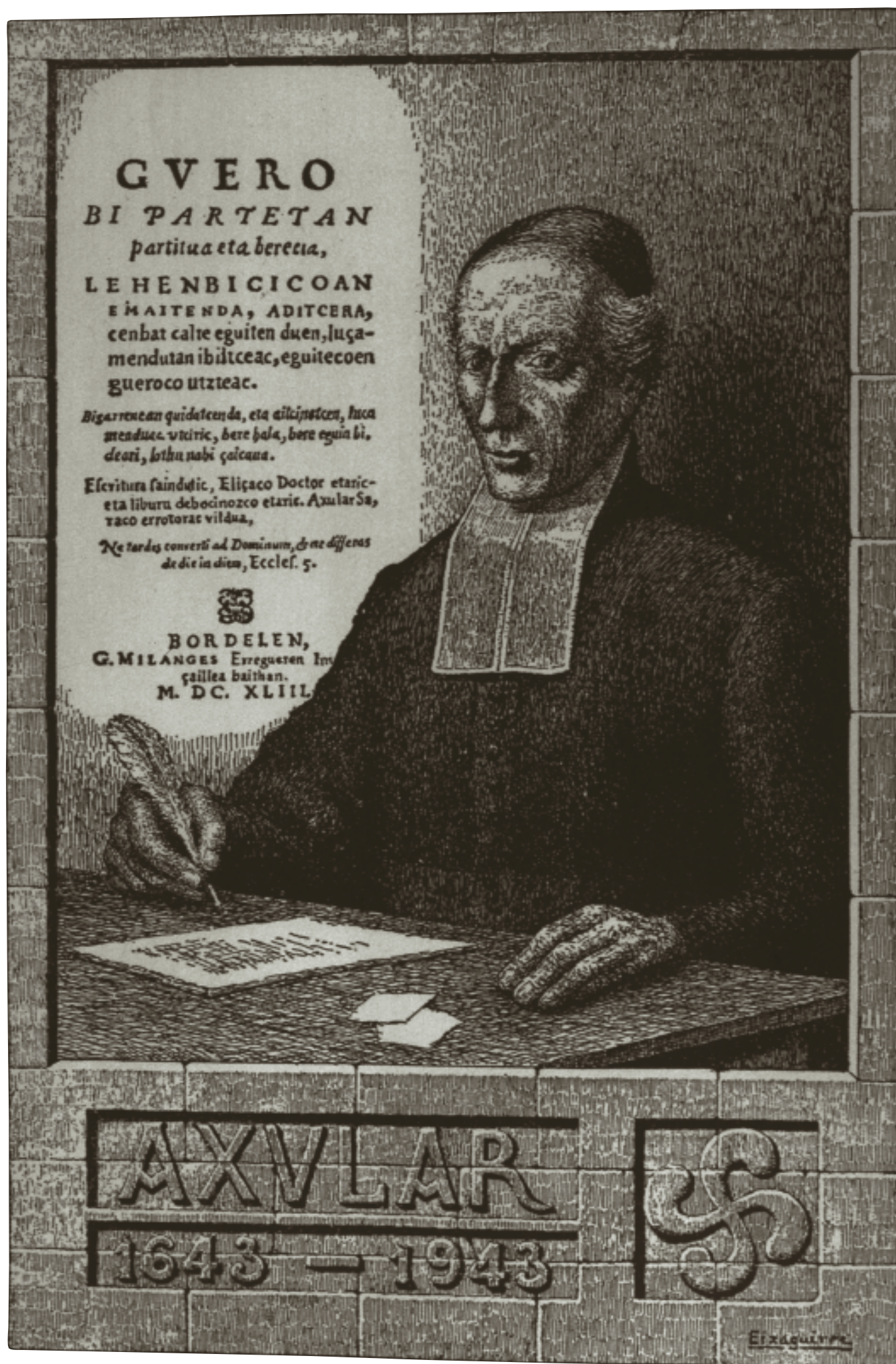
EL GUERO Y SUS EDICIONES

De la importancia concedida a la obra de Axular hablan las seis ediciones realizadas en la época histórica. Sin embargo, cada edición ha venido a confrontarse con un problema mencionado por el propio Axular. En principio parece que su plan constaba de dos partes. Una primera que buscaba mostrar los perjuicios que la desidia provocaba en los pecadores, y una segunda que se iba a dedicar a mostrar los caminos de salvación.

Nunca se conoció nada más de esa segunda parte, aunque para alguno de sus editores la obra completa estaba en la obra publicada pero de modo desordenado. Con lo cual concebían la tarea de enmendar al autor.

La edición **princeps** se editó en 1643. Y tanto en su esquema como en algunos de sus pasajes Axular seguía a Fray Luis de Granada. La **segunda edición**, publicada sin fecha, cambió el título de la obra y la llamó *Gueroco guero*, para distinguirla al parecer de la primera. La **tercera** vio la luz en 1841 y su encargado el P. Inchauspe la editó con la ordenación que le pareció oportuna, a fin de conseguir el plan «original» que Axular hubiera deseado para su libro (!).

La prestigiosa revista RIEV siguió la primera edición, para su reedición de 1911. A causa de la edición de 1954, debida a Manuel Lekuona, Axular fue tomado como modelo para la unificación



Pedro Axular (1643) "Guero". Cartel.

del euskara. Por último el P. Villasante se ha encargado de las últimas ediciones en 1964 y 1976. (Villasante, 1972). En opinión de este especialista en Axular el *Guero* recoge la primera parte del plan original, por no tratarse en ella los temas citados para la parte segunda.

• JOANNES ETXEBERRI

La figura de Joannes Etxeberri de Ziburu es célebre en su época por su saber. Autor de tres libros de devoción en verso, *Manual devocionezcoa* (1627), *Noelac* (1630 ?), *Eliçara erabiltceco liburua* (1636), Etxeberri muestra en ellos las verdades que debe conocer un cristiano, además de escribir unas canciones de Navidad. Hay que lamentar, como ya lo hicieran Oihenart y Mitxelena, que no escribiera en prosa.

■ EL CLASICISMO

• ARNAUT OIHENART (1592-1667)

VIDA

Nacido en Maule, Zuberoa, en 1592, Oihenart resulta ser uno de los poetas vascos más interesantes de la época clásica. Estudió Derecho en Burdeos y fue abogado del Parlamento de Navarra.

Su obra literaria se reduce al libro *O[hienarte]ren gaztaroa neurtizetan*, que recoge una recopilación de poesía amatoria, centrada en el retrato de varias mujeres, más una elegía y algunas canciones religiosas. De todas formas, su obra publicada es mayor. Recopiló una colección de refranes, escribió un arte poético *L Art poétique basque*, descubrió y publicó por el p. Lafitte, y por último es autor de una celebrada historia: *Noticiae utriusque Vasconum....*

LOS OBRA POÉTICA DE OIHENART

Con respecto a sus poemas dos han sido los puntos de estudio:

- La métrica** (Altuna, «Mas sobre la versificación...», y «Oihenarten...», 1979, b y c).
- La valoración general sobre su obra.** Mitxelena (1960, 76) por ejemplo, apuntaba que «No era un poeta, sino un versificador extraordinariamente hábil». Sarasola (1976, 124) apunta que «a pesar de la tendencia actual a desestimar el valor de sus poesías, es necesario reconocer que bajo su convencionalis-

mo y artificialidad se esconden auténticos logros poéticos».

La obra poética de Oihenart había sido considerada como un ejemplo a seguir por los poetas simbolistas vascos. Este reconocimiento puede verse en las líneas que le dedica Jon Juaristi: «el único entre los escritores de su tiempo que tiene una clara conciencia de su condición y oficio de literato» (1987, 52).

Altuna («¿Son hexadecasílabos...»,

1991, 105) ofrece un pequeño resumen sobre esta cuestión, donde el entusiasmo de Juaristi se contrasta con opiniones más moderadas.

- Barroco y clasicismo en Oihenart.** Sea cual sea, la valoración general que sus versos pueden originar, cuestión que en cualquier caso parece depender de interpretaciones personales, sí existe una cierta unanimidad en considerar como barroca, la obra de Oihenart. Esta configuración suele basarse en el carácter conceptista de su estilo, e incluso se ha llegado a apuntar a Quevedo como un posible paralelismo en el uso de las figuras retóricas. Mitxelena definió así su obra: «Procede con el propósito expreso de evitar las modalidades populares y de producir poesía sabia por los metros, por los «conceptos» y por las alusiones» (1960, 75).

La referencia al «concepto» expresa de manera clara en qué pensaba Mitxelena cuando lo escribió. Jon Juaristi por su parte opina con rotundidad: «Hombre del Barroco, gusto de construcciones y giros insólitos, y creó abundantes neologismos» (1987, 51).

Es en este punto donde creo que deben considerarse varias cuestiones y poner en duda la adscripción al barroco. En primer lugar, Oihenart es autor de un Arte poética de intenciones preceptivas que rezuma clasicismo por los cuatro costados. En segundo lugar, entre los autores citados en su obra histórica, y que podemos considerar sus modelos, no se citan autores barrocos españoles, aunque sí escritores clásicos, renacentistas y clasicistas franceses. En tercer lugar, debe pensarse que las relaciones culturales de Oihenart son francesas, y estudiar si el XVII francés es un siglo barroco o clasicista. Como cuarto argumento debe considerarse que los «giros insólitos» y los «conceptos» no son un producto exclusivo del barroco, o dicho de otra forma, están en el barroco desde una influencia clásica.

La lectura de los poemas de Oihenart indica una tendencia a la expresión como punto crucial de su poética (decir y cómo decir se constituyen preocupaciones máximas de su conciencia artística). Es cierto que esta dicción es silogística y a veces, conceptista. Pero lo conceptual no remite directamente al barroco, sobre todo teniendo en cuenta que los textos de Oihenart tienen una tendencia estructural al equilibrio, y no a la desmesura.



En mi opinión pues, podría abrirse una línea de investigación hacia la consideración de Oihenart como hombre clasicista.

d) **Revolucionario de la poética vasca.**

Otro punto en el que la crítica se muestra de acuerdo es en la consideración de Oihenart como hombre revolucionario de la poética vasca. Durísimo crítico con las obras anteriores, Oihenart propuso una renovadora teoría sobre la composición poética en lengua vasca. Oihenart soportaba mal las rimas agudas, y propuso un acercamiento a las formas cultas («sabias» las llama Mitxelena) románicas. «Frente a la versificación tradicional se sitúa en primer lugar Oihenart, el enemigo de los «versos masculinos» quien [...] trataba de seguir más de cerca los modelos extraños» (Mitxelena, 1960, 67).

PARA UN ESTUDIO DE
LA POESÍA DE OIHENART

Falta todavía una introducción a las características de la obra poética de Oi-

henart. Las notas que apuntamos aquí están basadas en una lectura formal del texto.

La métrica de Oihenart resulta ser el aspecto de su poética más estudiado (Altuna, «Oihenarten...», 1979).

Desde el punto de vista estilístico cabe mencionar su preocupación por las rimas ricas, y por las rimas categoriales dato que vendría a reforzar la impresión clasicista del autor. No se ha tenido en cuenta la extensa utilización de los pareados en Oihenart, recuerdo, quizás, de los refranes.

Desde el punto de vista formal pueden mencionarse las aliteraciones, la importancia concedida a las anáforas y paralelismos, como estructuradores del discurso, la pregunta retórica y el encabalgamiento como características de su discurso.

Estructuración. Los poemas se estructuran de forma lógica atendiendo a una triple consideración:

- el discurso temporal,

- el criterio lógico (así por ejemplo en «Joanaren betheginzarrea» el retrato de la amada sigue el canon que pide seguir la descripción de arriba a abajo),

- y la oposición antes/después, contraposición que resalta la oposición semántica básica en estos poemas: el deseo rechazado por la mujer amada.

Elementos. La alegoría, los juegos conceptuales y verbales (Oihenart muestra una tendencia a comenzar sus poemas mediante un juego de palabras realizado a partir del nombre de la amada), las metáforas y las personificaciones componen el mundo estilístico donde se mueve el tono culto del autor.

Todo este discurso se ejercita para dar cuerpo a dos ideas que se repiten una y otra vez en sus poemas: la idealización neoplatónica de la imagen de la mujer, y la frustración que el autor confiesa por la imposibilidad de ver cumplidos sus deseos.

KONTRAPAS

Heuskera, ialgi adi kanpora!

*Garaziko errria
benedika dadila;
Heuskarari eman dio
Behar duyen thornuya.*

*Heuskara,
Ialgi adi plazara!*

*Bertze jendek uste zuten
Ezin skriba zateyen;
Orai dute phorogatu
Enganatu zirela.*

*Heuskara,
Ialgi adi mundura!*

*Lengoajetan ohi intzan
Estimatze gutitan;
Orai aldiz hik behar duk
Ohoria orotan.*

*Heuskara,
Habil mundu guzira!*

*Bertzeak oro izan dira
Bere gohien gradora;
Orai hura iganen da
Bertze ororen gainera.*

Heuskara!

¡Euskara, sal fuera!

El país de Garazi (Cize)
bendito sea;
El ha dado a la lengua vasca
El rango que le corresponde.

¡Euskara,
Sal a la calle!

Las demás naciones decían
Que no era posible escribir en ella;
Ahora han comprobado
Que estaban engañadas.

¡Euskara,
Sal al mundo!

Entre las lenguas tú eras tenida
En poca estima;
Ahora, en cambio, vas a tener
Honor entre todas.

¡Euskara,
Marcha por el mundo entero!

Todas las demás han llegado
Al grado más alto.
Ahora ella ha de subir
Por encima de todas.

¡Euskara!

EL NEOCLASICISMO



El siglo XVIII

Arruti. *La fuente de la salud.*

EL NEOCLASICISMO. Lo que se ha dado en llamar el legado del Padre LARRAMENDI es de vital importancia para comprender el ulterior desarrollo de la literatura vasca. Hay dos obras teatrales de diferente signo: *Acto para la Nochebuena* de BARRUTIA y *El borracho burlado* de PEÑAFLORENDA. Con Juan Antonio MOGEL la literatura vasca ha cultivado la literatura neoclásica. La figura de Mogel debe estudiarse desde las relaciones con la gente de su tiempo, con la literatura de su generación.

por Jon Kortazar

■ LA OBRA DEL PADRE LARRAMENDI (1690-1766)

Lo que se ha dado en llamar el legado del Padre Larramendi es de vital importancia para comprender el ulterior desarrollo de la literatura vasca. El jesuita Padre Larramendi fue el primer normativizador de la lengua vasca. El, a partir de su *El Imposible Vencido. Arte de la lengua bascongada* (1729) y de su *Diccionario trilingüe* (1745), creó las condiciones de una norma que seguirán los autores euskéricos siguientes. «La docena larga de escritores que surgen en Guipúzcoa y Vizcaya en la segunda mitad del siglo XVIII y primera del XIX llevan el sello del influjo ejercido por el P. Larramendi» (Villasante, 1961, 144).

Como ha sabido ver Joseba Lakarra (1985, 9-49), dos son las aportaciones fundamentales del P. Larramendi:

- 1) Consiguió el tratamiento de lengua para el euskara, prestigiando su status, y
- 2) creó las condiciones de un registro culto en el vocabulario. (A este respecto es más claro, Sarasola, 1986, 203-215).

Sobre el primer punto, ha existido una curiosa tradición crítica en el País Vasco, puesto que el prestigio concedido a la lengua se produjo desde instancias apologistas. La calidad de la argumentación es en cualquier caso dudosa, aunque Lakarra defiende el hecho de que venía dada por el ambiente. Larramendi trata de demostrar por medio de la apología, a veces fantasmiosa, que la lengua vasca no es un pa-tois.



El Padre Manuel de Larramendi en un cuadro de Hombrados Oñativia. (Andoain 1690-1766).



Esto le permitía, por otro lado, justificar sus siguientes pasos: publicar una gramática y un diccionario. La apología, pues, no es sino una toma de posición para configurar un trabajo práctico acerca de la lengua.

«No podemos olvidar la función que las apologías de las lenguas 'vulgares' desempeñan en nuestro entorno a partir del siglo XVI y que éstas son un paso previo necesario a cualquier intento de dignificar una lengua (y, en consecuencia, un país) ante el monopolio casi exclusivo del latín en la cultura occidental. Por tanto, Larramendi debía cumplir con este trámite aportando las pruebas de la antigüedad de la lengua vasca prueba de nobleza, si quería demostrar que el euskara era susceptible de reducirse a unas reglas gramaticales prueba de perfección y era poseedor de un caudal léxico adecuado a cualquier materia —prueba de riqueza—» (Gómez, 1991, 29).

El segundo tema ciertamente es más espinoso. Como se sabe, Larramendi introdujo un caudal apreciable de neologismos en su obra.

La crítica clásica (Mocoroa, Ibar, 1935) consideró que esta actitud llevó a la lengua a un purismo incomprensible, y favoreció las actitudes puristas de Sabino Arana. Esta crítica consideraba también, que los neologismos y las etimologías incluidas en su obra suponían una forma de provocar a los polemistas que escribían contra la lengua vasca.

Tras los trabajos de Lakarra y Sarasola parece probado que los neologismos buscaban la construcción de una lengua de cultura, apta para la transmisión de la

cultura moderna y científica que comenzaba a alborear en el siglo XVIII.

En esa conciencia de lengua normativizada, y en algunos aspectos, normalizada, que Larramendi legó a los escritores ulteriores, consiste la aportación más importante del jesuita. A partir de su obra los escritores tenían alguien en quien fijarse para escribir, como dice Sarasola, poseían un grupo de lectores que formaban ya una élite cultural.

Su trabajo influyó de manera notable en la creación de una escritura religiosa en su orden de la que forman parte Mendiburu y Cardaveraz. Pero no terminó ahí, sino que se desarrolló en la obra de Mogel, sobre todo cuando este escritor necesitaba la aportación de términos abstractos en su obra. El cenit del influjo de Larramendi se alcanza a finales del siglo XIX, cuando los autores necesitan del registro culto que él había creado, al apartarse de los temas religiosos, e introducir a la literatura temas alejados del ascetismo.

La defensa del régimen peculiar del País Vasco, que Larramendi realizaba, fue también apreciada en ese momento por una corriente fuerista que fue sustituida por el nacionalismo de Sabino Arana, con quien comenzó a decaer esa valoración positiva de la obra larramendiana.

■ EL TEATRO

● INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII mostrará en lengua vasca dos creaciones teatrales de distinto signo.

En primer lugar, debemos mencionar la obra de Pedro Ignacio Barrutia *Acto para la Nochebuena*, obra que se circunscribe al contexto de la oralidad.

En segundo lugar cabe hablar de la obra *El borracho burlado*, obra del Conde de Peñaflores, que, aunque guarda escenas populares, busca ya la imitación del teatro francés.

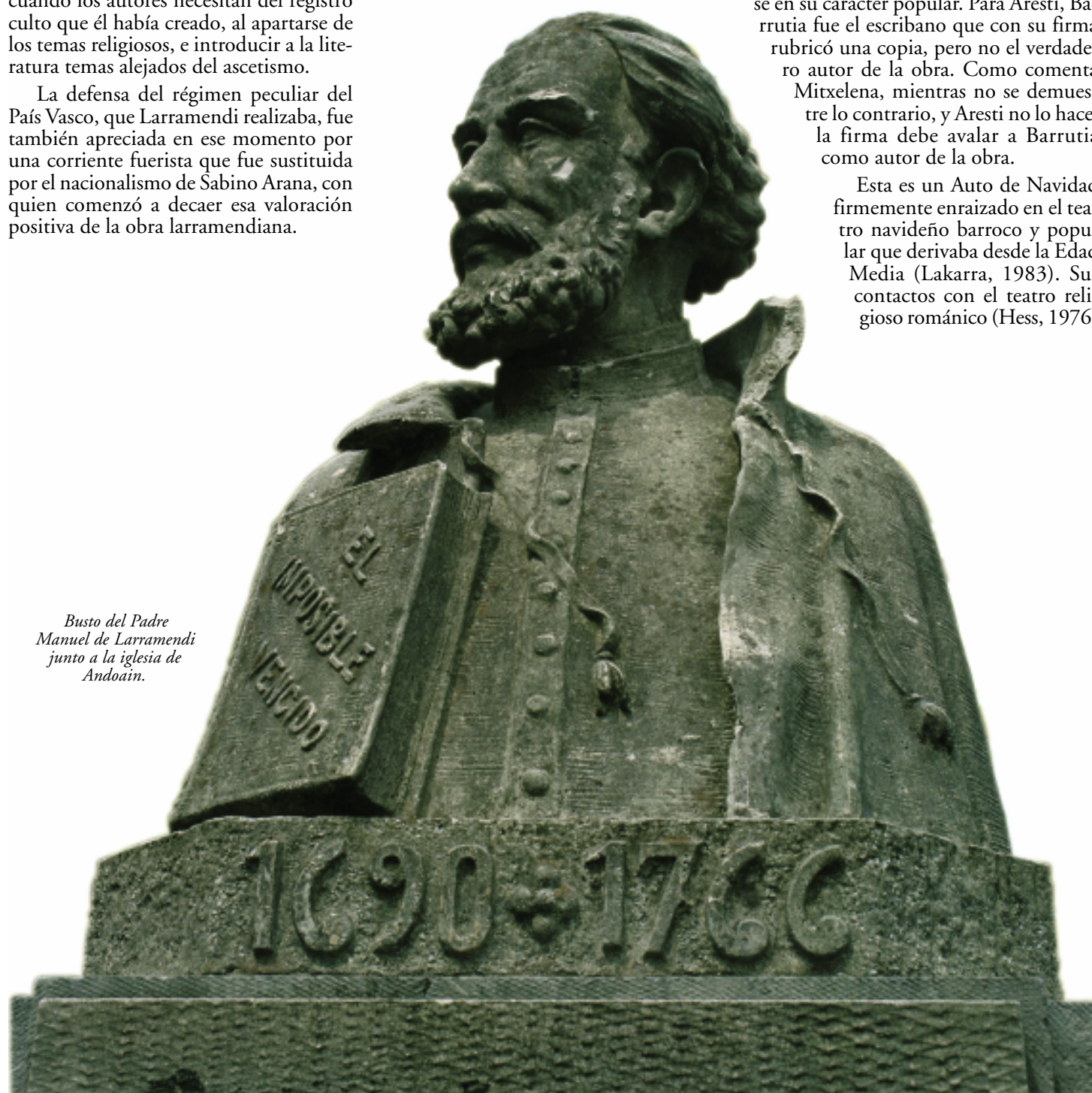
● PEDRO IGNACIO DE BARRUTIA (1682-1759)

La obra *Acto para la Nochebuena* de Pedro Ignacio de Barrutia ha constituido una de las obras más comentadas en la actual bibliografía sobre literatura vasca del siglo XVIII. Compuesta hacia 1750, se publicó en 1897, con la ortografía adaptada.

La obra, sobre todo a partir del examen que le dedicó Gabriel Aresti, obtuvo una valoración muy positiva, porque se consideraba una obra en que los planos ficticios y reales, los espacios argumentales y reales se entremezclaban, estimándose que, de alguna manera, anunciaba el teatro moderno (Aresti, 1959).

Junto al debate sobre su valor, Aresti puso en tela de juicio diversos aspectos como la autoría (Aresti, 1965), basándose en su carácter popular. Para Aresti, Barrutia fue el escribano que con su firma rubricó una copia, pero no el verdadero autor de la obra. Como comenta Mitxelena, mientras no se demuestre lo contrario, y Aresti no lo hace, la firma debe avalar a Barrutia como autor de la obra.

Esta es un Auto de Navidad firmemente enraizado en el teatro navideño barroco y popular que derivaba desde la Edad Media (Lakarra, 1983). Sus contactos con el teatro religioso románico (Hess, 1976)



Busto del Padre
Manuel de Larramendi
junto a la iglesia de
Andoain.

son tan evidentes que descartan cualquier valoración de modernidad que pudiera hacerse.

Es claro que Barrutia no guarda las unidades de Espacio, Tiempo y Tono, ni siquiera la unidad del personaje, porque a veces, algunos textos se dirigen al actor que representa el drama y no al personaje. Como escribía Mitxelena (1960, 106) «la acción es doble en parte, como también lo son los personajes. Pasado y presente, sagrado y profano, Belén y Mondragón se entrecruzan y combinan mediante un artificio tan hábil como sencillo». Este recurso provenía del teatro popular que buscaba la transmisión de un mensaje didáctico a través de recursos «actualizadores» y cómicos. Tiene muy poco que ver, pues, con Pirandello con quien alguna vez se comparó la obra de Barrutia.

En cualquier caso, Barrutia abrió su obra a personajes y papeles provenientes del teatro barroco español, alejándolo de la tradición medieval.

La valoración de la obra, aunque ha perdido uno los principales argumentos a su favor, como el de su modernidad teatral *avant la lettre*, mantiene aún a su favor la ingenuidad, el realismo y la frescura con que se cuenta la conversión del Gracioso.

- XABIER MARÍA DE MUNIBE, CONDE DE PEÑAFLORIDA (1723-1785)

El fundador de la Real Sociedad de Amigos del País dejó dos obras en lengua vasca.

La primera, *Gabon Sariac* se publicó con seudónimo y se sitúa en la corriente de las canciones de Navidad, que a partir del siglo XVIII se extenderá por todo el País.

Su segunda aportación al teatro en lengua vasca consiste en la ópera bilingüe *El borracho burlado*. Se consideraba a esta obra un claro ejemplo de teatro neoclásico por dos razones: la pertinencia concedida a la regla de las tres unidades: tiempo, espacio y acción; y por la convicción de que la nobleza debía ocuparse de la educación de los villanos.

A pesar de estas dos evidencias, Jon Juaristi piensa que se trata de una obra de transición por acoger en su argumento escenas de marcado carácter popular como la del esposo apaleado por su mujer y por su relación con Tirso de Molina (Cfr. Juaristi, 1987, 63 y sobre todo, «El borracho barbudo...», 1986): «Tanto el argumento como el título nos hacen pensar en la no-

vela de Tirso *Los tres maridos burlados*» (1987, 63).

- JUAN ANTONIO MOGEL (1745-1804)

● AMBIENTE HISTÓRICO

Puede afirmarse que con Mogel la

literatura vasca ha cultivado la literatura neoclásica. La figura de Mogel debe estudiarse desde dos perspectivas distintas: desde las relaciones con la gente de su tiempo, desde las relaciones con la literatura de su generación.

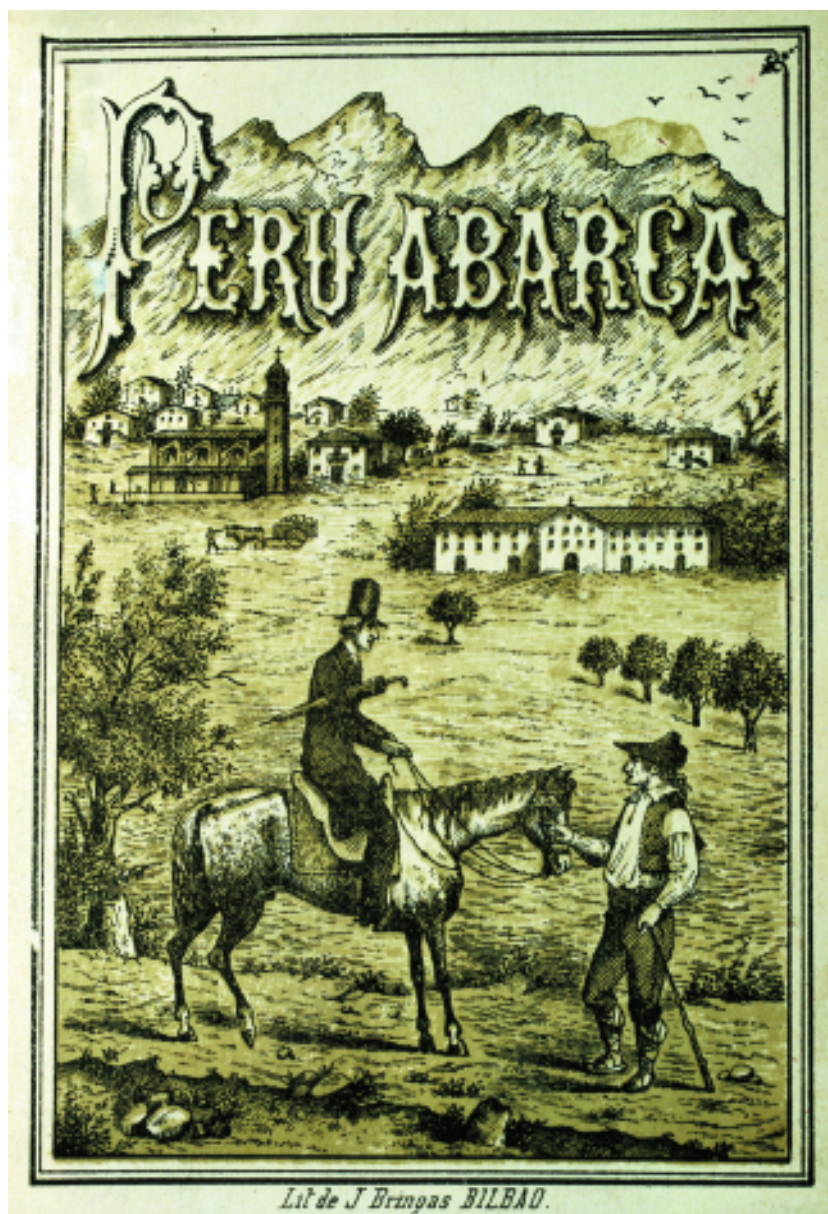
Sus relaciones se sitúan en un triple plano: con, Larramendi del que será seguidor, con Humboldt de quien será colaborador, con los Caballeros de la Real Sociedad de la que tomará parte activa. Todas estas relaciones lo sitúan en la actualidad de su tiempo del que Mogel tendrá una clara conciencia.

Las relaciones con la literatura de su tiempo son sin embargo, diferentes. Su concepto de la literatura es neoclásico porque no pretende tanto la autonomía de la literatura sino la educación de los lectores. Es curioso notar, en segundo lugar, que su obra en prosa más importante, *Peru Abarca* guarda si exceptuamos las elipsis entre diálogos, las tres reglas de unidad neoclásicas. Por último cabe constatar una influencia renacentista en su obra y una concepción didáctica que lo sitúan en el

neoclasicismo más consciente de su tiempo.

- PERU ABARCA

Mogel escribió en 1802 la obra que le iba a dar renombre en la literatura vasca. Nos referimos a *Peru Abarca*. La obra, un diálogo entre un rústico aldeano y un atildado barbero, demostraba las excelencias de la lengua vasca y su aptitud para tratar cualquier tema. En este sentido, la obra no era sino la literaturización de lo que había pretendido Larramendi, la mejor muestra de la aptitud del euskara para expresar cualquier situación, científica o religiosa.



Las relaciones con la literatura de su tiempo son sin embargo, diferentes. Su concepto de la literatura es neoclásico porque no pretende tanto la autonomía de la literatura sino la educación de los lectores. Es curioso notar, en segundo lugar, que su obra en prosa más importante, *Peru Abarca* guarda si exceptuamos las elipsis entre diálogos, las tres reglas de unidad neoclásicas. Por último cabe constatar una influencia renacentista en su obra y una concepción didáctica que lo sitúan en el neoclasicismo más consciente de su tiempo.



Normalmente se admite que Mogel, nostálgico del Antiguo Régimen, defiende en la obra una sociedad tradicional, arrumbada por las transformaciones sociales. Quizás deba admitirse que Mogel pretende una conclusión menos optimista: la capacitación lingüística en euskara de las clases dirigentes del País. Para ello, y para ellos, muestra un maestro del lenguaje: el campesino capaz de expresar con su lengua una cultura. Mientras algunos otros críticos pensaban que la obra presentaba a un primitivo bueno, y era en cierto sentido un correlato del primitivo de la ilustración francesa.

Mitxelena mostraba en 1960 admiración por el libro: «No es solamente el más ameno de la literatura vasca, sino también el da mayor interés científico por las abundantes noticias que ofrece sobre el lenguaje, las costumbres y la técnica de la época» (108).

Un segundo debate se estableció sobre la adscripción al género novelesco. Si Mitxelena hablaba de conato de novela, en estos momentos se admite que la obra no es una novela. El mismo Mogel la había definido como «diálogo» en el prólogo castellano. Luis Vives había sido uno de sus modelos. Hay se prefiera no llamarla novela. En cualquier caso Mogel se preocupó de incluir un esquema de intriga a fin de realizar unos diálogos amenos y que constaran de algún interés narrativo para el lector. No estará de más comentar que los diálogos encubren un intento de homicidio y una encuesta policial, de modo muy embrionario.

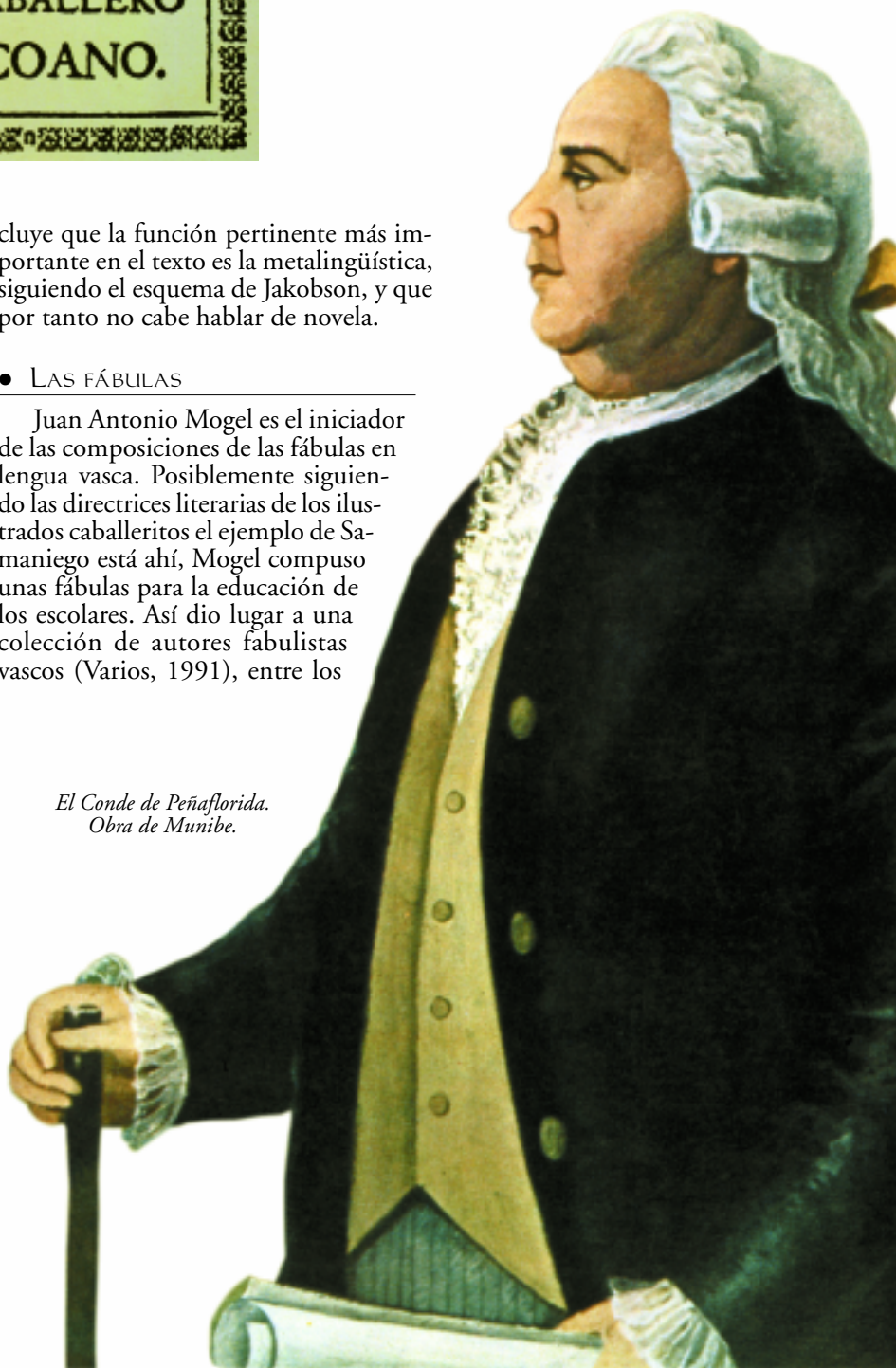
Las tesis de Díez Ezquerro (1982) han establecido que no puede pensarse en una obra de ficción al tratar este texto. Con-

cluye que la función pertinente más importante en el texto es la metalingüística, siguiendo el esquema de Jakobson, y que por tanto no cabe hablar de novela.

● LAS FÁBULAS

Juan Antonio Mogel es el iniciador de las composiciones de las fábulas en lengua vasca. Posiblemente siguiendo las directrices literarias de los ilustrados caballeritos el ejemplo de Samaniego está ahí, Mogel compuso unas fábulas para la educación de los escolares. Así dio lugar a una colección de autores fabulistas vascos (Varios, 1991), entre los

*El Conde de Peñaflores.
Obra de Munibe.*



que se encuentra su sobrina Bizenta Mogel, el Padre Zabala e Iturriaga.

Estas fábulas muestran claramente la adscripción de Mogel al neoclasicismo, no sólo desde el punto de vista de concepción de la literatura, sino en la práctica del género.

La claridad de la expresión, la disposición del poema en torno al entendimiento, la sensibilidad suave como adorno, la concepción antibarroca del poema son aspectos que aparecen en los poemas de Mogel.

Los poemas se escriben de acuerdo con las disposiciones retóricas del clasicismo. El sentido retórico, con la importancia de la distribución en la estructura de las fábulas, el concepto de elocución y del «buen decir», la amplificación, la persistencia del hipérbaton, la presencia de la pregunta retórica, y la ausencia de la metáfora... son rasgos estilísticos que definen la poesía de Mogel, uno de los pocos ejemplos de poesía en el siglo XVIII vasco (Kortazar, «Mogelen...», 1987, 13-23).

EL ROMANTICISMO



El siglo XIX

Idilio. Segantini.

EL ROMANTICISMO es el movimiento cultural que más ha influido y hoy mismo aún influye en este país. EUSEBIO MARÍA AZKUE es, poeta de la transición, con su aportación a la construcción de un modelo romántico en el País Vasco. BILINTX es, «La voz más auténticamente romántica de la literatura vasca». JOSÉ MARÍA IPARRAGIRRE no es ni cantor popular ni poeta en el sentido pleno de la palabra. JEAN BAPTISTE ELISSANBURU, bucólico a veces, a veces, nostálgico. EMETERIO ARRESE BEITIA es, más elocuente que lírico.

por Jon Kortazar

■ EL ROMANTICISMO EN EL PAÍS VASCO

Hablar de Romanticismo en el País Vasco parece problemático. Sin embargo, el romanticismo es el movimiento cultural que más ha influido y hoy mismo aún influye en este país. La búsqueda de otra realidad parece constituir la base ideológica desde la que se construye el nacionalismo vasco.

En cuanto a la vertiente literaria, no hay duda de la presencia del romanticismo en el contexto que estudiamos. Sólo que hay que matizar.

Como se sabe, la prohibición de publicar libros en euskara se extendió bien entrado el siglo XIX. La inestabilidad política Guerra de Convención, primera carlistada (1833-1839) explica la dificultad de articular una literatura vasca, al menos en esta parte del País.

Pero desde 1830, Eusebio María de Azkue comienza a componer sus poemas, donde puede observarse algún atisbo del movimiento romántico. Este se construirá a través de lo que se ha dado en llamar escuela de San Sebastián, movimiento de hombres de letras que, por un lado, tratará de tejer un marco de relaciones en torno a los Juegos Florales, y por otro, recogerá en un *Cancionero Vasco* gran parte de la producción poética de los autores del siglo XIX.

La segunda guerra carlista y la pérdida de los Fueros constituirá una corriente de opinión, en cuya formación el Romanticismo tiene mucho que ver.

Desde luego, el Romanticismo en el País Vasco es un romanticismo de corte tradicional. Ya en Eusebio Azkue y más tarde en la toda la corriente nacionalista, es débil, poco conectado con las corrientes idealistas, aunque en ella aparezcan débiles contornos del neoplatonismo.

El Romanticismo en el País Vasco septentrional conocerá otro tipo de cultivo. El Seminario de Larresoro, según las tesis de Pierre Charritton (1990, 9-85) dará coherencia a los escritores, porque prácticamente todos los cultivadores de las letras se educaron en ese seminario.

Si la poesía para los idealistas los primeros románticos se convierte en puente para unir el mundo real con el mundo ideal, y si en ella, según la conocida máxima de Novalis, se encuentra «la auténtica realidad», tal concepción tardará en llegar al País Vasco.

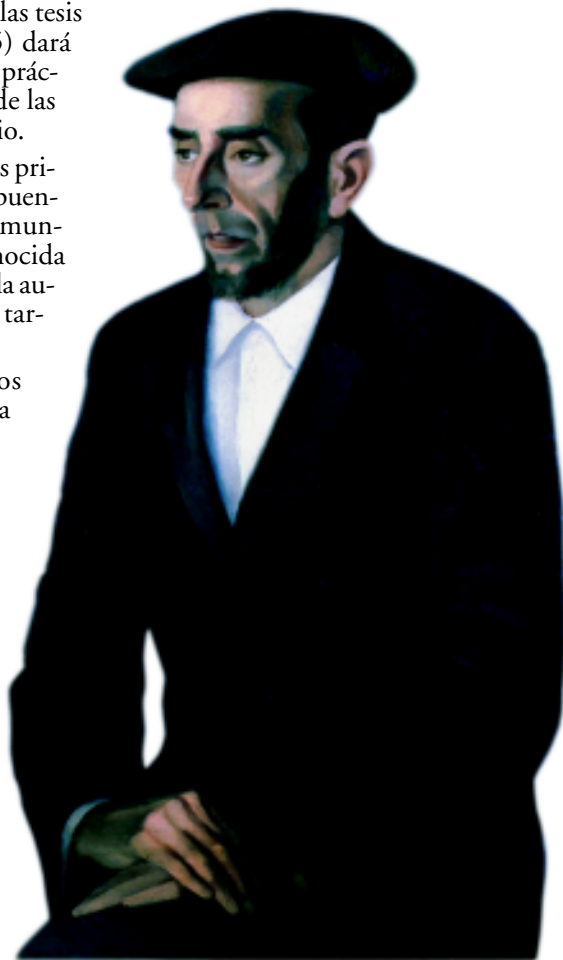
En cualquier caso, elementos conceptuales de la poesía idealista se verán rápidamente reflejados en la poesía vasca. El papel del subjetivismo, la importancia del yo, la visión de la naturaleza... son elementos importantes constitutivos de ese nuevo espíritu en el que se compone la nueva poesía.

Para aclarar la historia convendría quizás dividir el estudio sobre la aparición y la influencia de las ideas románticas, en la cultura y en la poesía del País Vasco.

El Romanticismo como movimiento cultural y espiritual tuvo una gran presencia en la definición

de este colectivo social que llamamos País Vasco. El hincapié en la singularidad (seguimos a partir de aquí las ideas de H.G. Schenk, 1983) tanto individual como colectiva, o la definición de la singularidad vasca justifica la aparición de una

Indalcencio Bizcarrondo. "Bilintx". Cuadro de Valverde.



KONTZEZIRENTZAT (Indalezio Bizkarrondo, «Bilintx», 1831-76).

1. Kantatutzera indar aundiko
desio botek narama.
Kontzezi zuri nai dizute eman
merezia dezun fama.
Gure probintzi Gipuzkoakuan
igualik gabeko fama.
Bedeinkatua izan dedilla
zu egin zinduen ama!
2. Zedorrek uste etzenuela
egon nitzaizun begira,
lenbizikuan oñetara ta
urrena berriz gerrira.
Oinak dituzu txiki politak
gustagarriak txit dira;
gerrian berriz eman litzazke
kana bat zintak bi jira.
3. Andik urrena ipiñi nizun
erregarua petxura,
orduante bai eman nizula
aingeru baten itxura.
Jaungoikuak berak deitu izan balit
iyo nendilla zerura,
zure ondolik ara Juan biarrak
emango ziran tristura.
4. Ondoren jarri nintzan denboran
begiratuaz lepora,
biotzak salto agiten ziran
irten mayian kanpora.
Irtten ta zuzen, badakit zierto,
juango zan zure kolkora,
nik jakitera nai zenuela
utziko nion gustora.

5. Atentziyua begietara
paratu nizun segiran,
ez dakit zierto begiyak edo
eguzki berri bi ziran;
ondo ikusi ez nizkizun ta
nola esango det zer diran,
begiraturzen nizun guztiyan
bista kentzen zenidan.
6. Ille beltz, eder, dizdizariya
oparo duzu buruan,
konparatzeko baliyo nuen
sedarik ez da munduan.
Trentzak eginik zeneukan dana
erregin baten moduan;
diamantezko koro eder bat falta
zitzaizun orduan.
7. Ointxo politak gerria mia,
graziya milla petxuan,
lepo biribil dirudiena
egin berria tornuan;
pare gabeko begi argiyak
ille ederra buruan,
zu baliño aingeru politagorik
ez da izando zeruan.
8. Beti ariko naiz Jaunari eskaka
ondo izan zaitezela,
etzazula uste nere biziyan
zutzaz aztuko naizela;
eskumunak maiz bial mazkizu
orain artian bezela,
ainbeste egin bear didazu
penas ilko naiz bestela.

- A CONCEPCION / 1. Un deseo muy grande
me arrastra hoy a cantar; / Concha, quiero
darte la fama que mereces; / en nuestra pro-
vincia de Guipúzcoa no tienes semejante;
/ ¡bendita sea la madre que te dió a luz!
2. Sin que tú te dieras cuenta estuve contem-
plándote, / primero tus pies y después tu ta-
lle. / Tienes los pies pequeños y lindos, muy
agradables por cierto; / en la cintura una vara
de cinta puede dar dos vueltas completas.
3. Me puse después a contemplar tu seno / y en-
tonces sí que creí descubrir en ti la presencia
de un serafín. / Si Dios mismo entonces me
hubiera llamado al cielo, / al abandonarte me
hubiera dado pena.
4. Cuando luego me puse a mirar tu cuello / mi
corazón palpitaba queriendo salir de su sitio.
/ Bien sé que, de escaparse, hubiera ido dere-
chito a tu pecho, / y sabiendo que lo hubieras
acogido, le hubiera dejado marchar a gusto.
5. Inmediatamente después fijé mi atención en
tus ojos, / y aún no sé de cierto si eran ojos o
dos soles nuevos; / no los pude ver bien y no
puedo decir qué eran. / Cada vez que me fija-
ba en ellos, me quitabas la vista.
6. Exhibes con abundancia en tu cabeza un ca-
bello tan negro y brillante, / que no hay seda
en el mundo que pueda compararse con él.
/ Todo él tenías sujeto en grandes trenzas como
una reina / y para parecerlo en aquel momen-
to sólo te faltaba una corona de diamantes.
7. Pies bellísimos, delgado tallo, el pecho lleno
de gracias, / un cuello redondo que parece aca-
badito de salir del torno; / ojos animados sin
par, y hermoso cabello / no es posible que haya
en el cielo un querubín más bello que tú.
8. No cesaré de pedir a Dios por ti, para que la
suerte te sonría; / no creas que en mi vida po-
dre olvidarme de ti; / envíame a menudo re-
cuerdos como hasta el presente; / hazme, sí,
ese favor, pues de otro modo moriré de pena.

nueva corriente política. No podría en-
tenderse el nacionalismo sin apelar a esta
idea romántica. Descubrir la variedad de
las formas tanto poéticas, como persona-
les constituye una conclusión provenien-
te de la singularidad. El eclecticismo pre-
sente en algunos poetas vascos, como
Azkue, o Arrese Beitia, podría deberse a
tal idea.

El componente antiindustrial de las
teorías románticas se convirtió en el País
en una exégesis de la ruralidad, teñida de
un marcado carácter xenófobo. La rurali-
zación en la literatura y la nostalgia del
pasado, presente ya en el primero de los
poetas del XIX, Eusebio Azkue, dará lu-
gar a una extensa tradición de literatura
legendista a finales de siglo. El mito de
Ossian prendió con prontitud en las ca-
pas intelectuales vascas, y los apócrifos no
tardaron en aparecer.

El retorno al catolicismo, que se pro-
dujo en círculos franceses, fue aprovecha-
do en el País para reforzar la idea antili-
beral y tradicionalista del cristianismo im-



perante. El reflejo que tal movimiento
religioso posee se muestra en la larga lista
de composiciones religiosas en los auto-
res vascos. Además aparece, evidentemen-
te, en su ideología.

La preocupación por el subjetivismo
y por el yo aparece claramente expresado
en multitud de composiciones literarias.
Esta característica establece ya un debate
en la literatura vasca. El primer poeta que
compone desde su yo es Pierre Topet, Etx-
ahun, del que hablamos en la sección de
oralidad. La pertinencia de situar a Etx-
ahun en el Romanticismo o en la tradi-
ción culta es uno de los debates más apa-
sionados en la crítica vasca. Desde el ber-
tsolari Etxahun hasta Bilintx, la presen-
cia del yo es abrumadora en la lírica vas-
ca. Ciertamente en política y cultura, esa
presencia va acompañada por otro tópico
romántico, el del poeta-profeta, o dicho
de otra forma, el del agitador-profeta.

La importancia de la naturaleza, como
símbolo de lo perdurable frente a la fuga-
cidad de la historia es una de las bases del



Indalecio Bizkarraondo "Bilintx" y su familia.

romanticismo vasco, que perdura bien entrado el siglo XX.

Todos estos componentes están presentes en la literatura del País Vasco. Pero debe señalarse que aparecen de manera más uniforme y compacta en la literatura legendaria en castellano, en la literatura producida a finales del siglo XIX, en la cultura y en la política. En la lírica, que ocupa la mayor parte de la producción de la literatura vasca en el siglo XIX, los temas y los grandes conceptos aparecen tamizados, por la poca cantidad de lírica producida y por las dificultades en su distribución y publicación.

A pesar de tales problemas las características básicas que Ricardo Navas Ruiz (1982, 50-64) configura para definir el Romanticismo están presentes en la lírica del XIX en lengua vasca.

La importancia concedida a la historia nacional en Eusebio Azkue, la lírica centrada en el sentimiento amoroso de Bilintx, o en el sentimiento patriótico de Elissanburu o Arrese Beitia los dos, tan distintos, el carácter central que los conflictos sociales adquieren en la poesía de Iparragirre, la búsqueda de la singularidad idiomática, y de los particularismos locales, la presencia omnipotente de la naturaleza, y la expresividad caracterizan una parte importante de la lírica vasca del siglo XIX, una poesía romántica al cabo.

■ EUSEBIO MARÍA AZKUE (1813-1873)

ADSCRIPCIÓN POÉTICA. Puede clasificarse a Eusebio María Azkue como un poeta de la transición. Educado en una tradi-

ción neoclásica y en los autores españoles del Siglo de Oro, Azkue avanza desde su posición tradicionalista hasta la asunción de los tópicos románticos de la crueldad del destino y la visión del poeta, y al acercamiento de la literatura oral como fuente de inspiración para sus textos.

Eusebio Azkue representa al poeta embargado por la inspiración que cae a menudo en la facilidad. Es el poeta de lo bizarro, del cambiante trastueque de registros, de una incontenible forma de poetizar. Bien es cierto que todo esto se sitúa en contra de una valoración positiva de su obra. Pero, en cualquier caso no debe ignorarse su aportación a la construcción de un modelo romántico en el País Vasco.

Al comentar sus fuentes, deben tenerse en cuenta el clasicismo español, la lite-

ratura popular (Astigarraga, 1990, 137, Etxebarria, 1990, 165), y la literatura coetánea. Todo este conjunto de formas literarias llevan a la duda sobre su adscripción a una corriente (Astigarraga, 1990, 142). Quizás cabe decir que su posición, siempre deudora de sus lecturas a veces desordenadas, es la de una transición desde las corrientes neoclásicas a las románticas.

ALGUNAS PRECISIONES. Uno de los puntos que debe aclararse al hablar de este autor consiste en definir la edición de sus textos. Eusebio Azkue no publicó en vida. Algunos poemas se publicaron en el *Cancionero Vasco* de Manterola. Su obra fue recogida y publicada por su hijo, Resurrección María en un tomo titulado *Parnasorako bidea* [Camino del Parnaso] (1896). Otras versiones de sus poemas las recogió el P. Uriarte y vieron a luz en su *Poesía Bascongada*, que permaneció inédito hasta 1987. Siempre se pensó que Azkue había dejado varias versiones de sus poemas (Akesolo, 1988).

Por fin en 1990 aparece publicado, en cuidada edición de Asier Astigarraga y Koldo Bijueska, el manuscrito de Azkue: *Euskerazko versoak*, en la grafía original del autor, que como se sabe, era muy particular.

LOS TEMAS. La visión del mundo. La variedad es una de las constantes en la obra de Eusebio Azkue. Los siguientes temas pueden describir algunos de sus puntos de preocupación: Poemas religiosos, fábulas, epigramas, poemas costumbristas, poemas amorosos, mitológicos, y poemas de la naturaleza.

Esta clasificación puede compararse con la realizada por su hijo Resurrección, quien al editar la obra dividió el *corpus* en los siguientes capítulos: poemas de devoción, fábulas, irónicos, históricos, epigramas, villancicos, y serios.

Sabemos que cualquier clasificación temática puede ser discutible. Pero en este caso no es la clasificación misma la que nos interesa, sino una lectura de los temas.

Bastaría sólo leer cuáles son los intereses poéticos de Azkue, para darse cuenta de la condición de transición que ocupa su obra. Los géneros clásicos: los mitológicos, las fábulas, se mezclan con los temas románticos. Así la visión del destino y del poeta, se combina con las narraciones costumbristas (donde pueden verse sin dificultad las influencias de la literatura popular), con los temas históricos (poemas contra la ocupación de los Estados Vaticanos, y contra el progreso personificado en el ferrocarril), con la visión de la naturaleza. Azkue, por otro lado, es el primer poeta en el que aparece el exotismo romántico, como una forma de huida de la cotidianeidad.

El mundo ideológico de Azkue convendría no olvidar que luchó en la carlis-

tada se centra en una visión tradicionalista y antiliberal del devenir del mundo. La fe aparece, como una de las bases sociológicas. A pesar de que cuando escribe sus textos, Azkue huye de las moralejas fáciles, su ideología puede leerse entre líneas. En el poema «Bardintasuna» [La igualdad], Azkue realiza un durísima sátira contra el concepto, en su opinión no existe la igualdad política, sino, llevando el término al terreno moral, sólo «vagos» que se benefician del trabajo ajeno.

LOS TONOS. Azkue es autor de una obra plural, surgida por el gusto del creador en decir en verso lo que su ingenio, tan fértil como desordenado, le dicta. Así, en un variado estilo, y no nos cansaremos de señalar que en la variedad reside una de las características que unen al autor con el romanticismo, Azkue utiliza tres tonos básicos en la composición de sus poemas:



- El tono humorístico.
- El tono ingenioso.
- El tono objetivo.

Azkue es un autor ocurrente, con una mirada siempre atenta para describir el detalle, o recoger la frase jocosa o la comparación degradante. Su humor, así, es basto, y centrado en la caricatura.

El tono objetivo se emplea, en cambio, para la descripción costumbrista, o pintoresca, que tan gran espacio ocupa en su obra.

ALGO SOBRE LA ESTRUCTURA DE LOS POEMAS. La variedad de los tonos posee un reflejo en la variedad de estructuras escogidas para sus poemas. Etxebarria (1990, 159) ha descrito las estructuras de Azkue acudiendo a la evaluación de estructuras descriptivas y narrativas. De esta forma constata la aparición de poemas na-

rrativos, mixtos (narración, descripción y diálogo), y descriptivos.

Si nos atenemos a criterios lógicos, podemos enumerar las siguientes estructuras en Azkue: estructuras de baladas comunes, debate entre dos personajes, estructura lineal cronológica, estructura lineal apoyada en el desarrollo de ideas, estructura paralelística, poemas de contraste, y estructuras enumerativas.

EL ESTILO. El estilo de Eusebio Azkue fluctúa entre el retoricismo y la ampulosidad. El retoricismo ha dejado en su escritura las siguientes características: uso indebido de *verba dicendi*, abuso de los deícticos, importancia de las estructuras lógicas, apelación a lo ya dicho. En resumen, un interés por lo que se dice que aparece expresado en el mismo poema.

La ampulosidad puede definirse como la tendencia a la redundancia y a la acumulación. Azkue es un poeta reiterativo, que no pone ningún freno a su inspiración. Usa de la aliteración, pero prefiere la comparación a la metáfora, pero en cualquier caso sus textos pecan del abundante verbo del autor.

LA MÉTRICA. En el título de su obra Azkue declaraba que sus poemas estaban compuestos en una amplia variedad de metros. Sí existe variedad, pero no es amplia. Azkue se apoya en metros de dos rimas, *koplak*, que forman *zortziko txikiak* o *handiak*. En cualquier caso, puede consultarse una relación de sus metros en Etxebarria (1990, 152-4).

¿POETAS O BERSOLARIS? Azkue pone sobre el tapete una cuestión aún sin dilucidar. Durante el siglo XIX se da en toda la poesía del País Vasco un acercamiento a las formas bersolarísticas que hace que se dude si se trata de poesía o bersolarismo. De hecho una de las últimas monografías sobre el tema se titula *XIX. mendeko olerki-bertsogintza* [Poesía-bersolarismo del siglo XIX].

Las razones de la aproximación entre poesía y bersolarismo fueron facilitadas por dos razones: por el nivel semiculto de la poesía vasca, y por las tendencias románticas.

Durante el siglo XIX, el Romanticismo facilitó la confluencia entre poesía culta y popular. En primer lugar, inspiración algo que se sitúa en la poesía se confundía en el País Vasco con improvisación técnica del bersolarismo. En segundo lugar, el romanticismo propugnaba una poesía narrativa, algo que también pertenecía al género bersolarístico. Por último, el acercamiento a lo popular, que en otros contextos se realiza hacia la lírica, en la literatura vasca, sobre todo peninsular, se sitúa junto al bersolarismo, posiblemente porque se identificó como una forma cercana al romance.

Por todas estas razones se dio un acercamiento entre poetas y bersolaris. La línea de distinción, sin embargo, me pare-

GERNIKA'KO ARBOLA

*Gernika'ko arbola da bedeinkatua,
euskaldunen artean guztiz maitatua
eman ta zabal zazu munduan frutua
adoratzen zaitugu, arbola santua.
Milla urte inguru da esaten dutela,
Jainkoak jarri zuela Gernika'ko arbola.
Zaude, bada, zutikan orain ta denbora,
eroritzen ba'zera erras galdu gera.
Ez zera eroriko arbola maitea,
baldin portatzen ba'da Bizkaï'ko
Juntea.
Laurok artuko degu zurekin partea,
pakean bizi dedin euskaldun juntea.
Betiko bizi dedin Jaunari eskatzeko
jarri gaitezen danok laster belauniko;
eta biotzetikan eskatu ezkeru,
Arbola biziko da orain eta gero.*

ce aún clara. Por un lado es evidente que algunos bersolaris no incluyen en su casta a Iparragirre, por ejemplo, porque usaban un sistema de composición diferente y no improvisaban ante el público.

Por otro lado, resulta revelador que los bersolaris componen de acuerdo a una estructura dada, llamada «estructura de la balada vulgar», algo que no realizan los autores cultos, o semicultos.

De acuerdo con estos criterios parece claro que Azkue es un exponente de un poeta culto o semiculto, que Iparragirre puede serlo también, como lo es las dudas desaparecen al tratar de la poesía del País vasco septentrional Elissanburu. Pero, ¿y Bilintx? Bilintx oscurece de nuevo la cuestión, porque sus textos se compusieron siguiendo cauces populares como las hojas volanderas, y además improvisaba en público. En el caso de Bilintx la distinción puede hacerse al contrastar poe-

AGUR EUSKAL-ERRIA

*Gazte-gaztetandikan erritik kanpora,
estranjeri aldean pasa det denbora.
Erri-alde guzietan toki onak ba-dira,
bañan biotzak dio: «zoaz
Euskal-errira!».
Lur maitea emen uztea da negargarria,
emen gelditzen dira ama ta erria.
Urez noa ikustera, bai mundu berria;
oraintxe, bai naizela urrikalgarria.
Agur nere biotzeko amatxo maitea!
Laster etorriko naiz, kontsola zaitea.
Jaungoikoak, ba, nai du ni urez joatea
ama, zertarako da negar egitea?*

sía narrativa y lírica. Curiosamente, cuando todo el contexto del bersolarismo tendía hacia la narración, Bilintx escribía textos líricos, por influjo de sus lecturas.

En mi opinión pueden separarse los poetas cultos, o semicultos, de los poetas populares atendiendo a estos criterios.

■ INDALECIO BIZKARRONDO,
BILINTX (1831-1876)

Con Bilintx el Romanticismo vasco conoce a su único autor liberal. «La voz más auténticamente romántica de la literatura vasca» como lo llama Mitxelena (1960, 132), fue «un hombre de pocas letras». Sin embargo, es seguro que conocía la obra de los románticos españoles.

Sus textos, que rehacía y corregía, se difundieron mediante hojas volanderas, aunque pronto, y gracias a la obra de Manterola, obtuvieron también una distribución entre los sectores cultivados.

A pesar de este problema de difusión, por el tratamiento del lenguaje y por la utilización de la tónica amorosa, Bilintx representa en la poesía vasca, una y otra vez, la expresión de un mundo que vive más allá. La idealización es una de las bases más seguras de su poesía, y puede ser designado como un poeta idealista.

Su obra más valiosa se articula en torno a la poesía amorosa, donde la mujer la dama se representa como un ángel inalcanzable para el poeta.

EL IMPULSO POÉTICO

El primer impulso poético de Bilintx se concentra en una tensión psicológica, producida por el rechazo de la amada que se convierte en una tensión literaria, fruto de una contraposición bien conocida: la oposición yo / ella, o mejor una oposición de voluntades.

Al colocar su propio yo muy por debajo de la imagen de la amada, Bilintx exagera esa contraposición que adquiere tintes de hipérbole cuando se compara su sentido físico, con mi sentido sentimental.

Los tópicos que Bilintx utiliza para describir a su amada, son los tópicos del «no poder»: no poder decir cómo es, no poder cercarse, no poder hablar con ella.

Este tópico se establece de una manera extensa en sus formas: la lengua no posee expresión para describirla, no existe término de comparación para ella, la hipérbole con la naturaleza, la comparación exagerada y ampliada, la hiperbolización de las acciones del yo («pasaré la vida adorándola»...).

La oposición fundamental de la poesía amorosa de Bilintx se basa, pues, en la utilización matizada de la hipérbole y la exageración.

El retrato de la mujer es la segunda técnica descriptiva en la poesía de Bilintx. La mujer que Bilintx retrata es siempre

UME EDER BAT

*Ume eder bat ikusi nuen
Donostia'ko kalean.
Itz-erditxo bat ari esan gabe,
nola pasatu parean?
Gorputza zuen linaña eta
oñak zebiltzan aidean.
Politagorik ez det ikusi
nere begien aurrean.
Aingeru zuri, pare gabea,
Euskal-erriko alaba,
usterik gabe zugana beti
nere biotzak narاما:
ikusi naian beti or nabil,
nere maitea, au lana...
Zoraturikan emen naukazu
beti pentsatzen zugana.*

estilizada (las descripciones no son concretas), y fijadas sobre los elementos corporales que puedan referirse a su idealización: cara, ojos, cabello. En algunos casos Bilintx realiza descripciones dinámicas: formas de andar o de mirar denotan el carácter de la mujer amada.

La angelización de la persona amada se produce por estos dos recursos que acabamos de describir, y además identificación metafórica de la persona amada con la luz. Este recurso semántico confiere unidad a las descripciones de Bilintx.

Esta metáfora básica, mujer: luz, incluye a Bilintx entre los poetas idealistas, que transfieren a la amada un proceso de espiritualización y estilización.

La acumulación de rasgos descriptivos, la descripción de las acciones y una adjetivización contenida son otros rasgos de estilo que realzan la imagen de la mujer que Bilintx ofrece.

NERE GITARRA

*Gitarra zartxo bat det nik nere laguna,
orrela ibiltzen da artista euskalduna.
Egun batian pobre, bestietan jauna,
kantatzen pasatzen det nik beti eguna.
Naiz dela Italia, orobat Frantzia,
bietan billatu det milla malizia;
korritzen ba'det ere nik mundu guztia,
maitatuko det beti Euskaldun erria.
Jaunak ematen ba'dit neri osasuna,
oraindik izango det andregai bat ona;
nai ba'det frantzesia interesaduna,
bañan nik naiago det utsik euskalduna.
Adios, Euskal-erria, ez bañan betiko;
bost-sei urte onetan ez det ikusiko!
Jaunari eskatzen diot grazia emateko
lur maite ontan bizia uzteko.*



EL YO SUBJETIVO

Frente al objetivo espiritualizador que posee la amada, Bilintx transfiere a su yo poético rasgos sentimentales y afectivos. Si la amada se sitúa más allá de la realidad, el poeta se sitúa más acá. No existen descripciones físicas del yo poético, pero sí referencias sentimentales y morales.

El prisma básico desde el que se ofrece la visión del poeta se sitúa dentro del propio mundo interior. Las referencias negativas e hiperbólicas constituyen su campo de experimentación. Es un yo que sufre, que pena, que muere.

La apelación a la amada se convierte así en un recurso para producir el efecto buscado.

Sin embargo, respecto a su propio yo poético, Bilintx utiliza dos claves importantes en su poesía: la elisión como fundamento de la alusión, y la ironía. El humor de Bilintx, siempre teñido de nostalgia, representa un punto de alejamiento del texto.

LA REPRESENTACIÓN

No cabe dudar de la elaboración artística a la que Bilintx ha sometido sus textos. Si en la crítica vasca ha existido una corriente que identificaba la obra de Bilintx con su biografía («Fue un hombre siempre perseguido por el infortunio» Mitxelena, 1960, 132), los últimos datos sobre su vida nos lo presentan como un hombre que sufrió accidentes en su juventud, como un pequeño menestral en un oficio humilde, pero seguro, como un hombre felizmente casado. Por ello cabe pensar que Bilintx está representando un sentimiento artístico más que biográfico.

En toda representación hace falta espectadores. Y en la elaboración creativa de Bilintx las composiciones poéticas poseen un alto grado de elaboración. A veces representan cajas chinas, donde un público, al que el yo poético hace partícipe de sus experiencias, asiste al encuentro del yo con la amada.

EL ESTILO

La unidad de la tensión dramática hasta aquí expresada se ve reflejada en la unidad de semántica con la que Bilintx compone. Nos hemos referido ya a la unidad semántica que la metáfora mujer: luz confiere a toda la producción. Nos referiremos ahora a la expresión formal de la unidad de estilo.

Si Bilintx elabora poéticamente el mundo que describe, elabora también su lenguaje, de forma que su poesía resulta una exploración sobre los límites del zor-ziko popular.

La expresión de Bilintx puede describirse como conceptista, centrada en el sentimiento amoroso de forma ceñida. El lenguaje expresivo aparece en la forma con la que Bilintx compone sus estrofas: lle-



José María Iparraguirre (1820-1881).



Felipe Arrese Beitia.

nas de aliteraciones y de juegos sintácticos, que contrastan con la simplicidad de las estrofas populares.

LA EVOLUCIÓN DE LA POESÍA AMOROSA DE BILINTX

En la poesía amorosa de Bilintx pueden verse tres etapas:

- 1) Centrada en la mujer amada, etapa que se caracteriza por utilizar la descripción física de la amada, la utilización del tópico de no poder, y mayor objetivización y detallismo en la descripción. («Maite det dama gazte bat»).
- 2) Centrada en el yo poético: mayor tensión dramática del sentimiento, atención en el mundo interior, figura estilizada de la amada.

- 3) Dramatización del sentimiento amoroso, mediante la objetivización, utilización de otros personajes, y uso del diálogo. («Ana Bixenta»).

■ JOSÉ MARÍA IPARRAGIRRE (1820-1881)

Como «un híbrido que no es ni cantor popular ni poeta en el sentido pleno de la palabra», describió Mitxelena (1960, 131) a José María Iparraguirre.

La obra de Iparraguirre se mueve en la apelación de «bardo» (osiánico) con la que fue conocido por sus coetáneos. Ya Xenpelar había consignado que Iparraguirre no era un improvisador, aunque sus canciones se popularizaron fácilmente. Mantrola se ocupó de su obra cuando la antologizó para su *Cancionero Vasco*.

Juan Mari Lekuona (1982, 189-209) ha estudiado los siguientes aspectos en la obra de Iparraguirre:

- 1) Los temas, que el investigador agrupa en temas en torno al País Vasco, la visión romántica de la mujer, farsas, y composiciones dedicadas.
- 2) Lekuona subraya la concatenación de las composiciones poéticas con la biografía del autor.
- 3) Puede observarse una ruptura de la creación poética motivada por su estancia en América.
- 4) Iparraguirre es el creador de uno de los símbolos literarios básicos en la historia de este país: el árbol.
- 5) Su influencia entre los bersolaris ha sido continua, de forma que su música y sus expresiones han pasado como frases hechas a la tradición bersolarística.

De la obra de Iparraguirre cabe destacar la interpretación osiánica que de él hizo su contexto histórico, la identificación política que construyó, y su forma de recoger el sentimiento de foralidad imperante en amplios sectores del país. Poeta cuyas ascendientes literarios se encontraban en la tradición oral, configura una obra a caballo entre el sentimiento general y la expresión directa de su yo. La nostalgia del País que recorre algunos de sus versos más recordados configura un retrato en el que se combinan elementos de aceptación popular con una biografía marginal.

■ EL ROMANTICISMO EN EL PAÍS VASCO CONTINENTAL

Frente a la fragmentación que hemos observado en la parte peninsular del País, la literatura más concretamente, la poesía tuvo en la parte septentrional un cultivo más coherente, con mayor conocimiento entre los autores.

Dos fueron los cauces de comunicación entre autores que surgieron en el si-

glo XIX: el seminario de Larresoro, y los Juegos Florales.

● EL SEMINARIO DE LARRESORO

Según Pierre Charritton (1990, 49-80), existió durante el siglo XIX, en el Seminario de Larresoro una línea de continuidad entre los autores poéticos vascos.

Esta escuela de Larresoro, como él la denomina, fue iniciada por el canónigo **Camousarry** (1815-1842), autor de poesías elegíacas y bucólicas, cuyas obras han visto la luz muy recientemente (Artola, 1988). Este autor tuvo una importante influencia en autores como Adema o el propio Elissanburu, quienes leyeron y copiaron sus obras.

Martin Goyhetché (1791-1859), autor de composiciones fabulísticas y **Martin Hiribarren** (1810-1866), quien compuso la primera obra épica sobre los vascos son los continuadores de la línea. **Martin Hiribarren** publicó *Escualdunac*, gran poema cuyo tema recopilación costumbrista e histórica de los vascos y sus acciones.

Esta tendencia a las fábulas y a los poemas bucólico-costumbristas fue seguida por los otros escritores educados en la institución: **Gratien Adema** (1828-1907), y los poetas menores **Jean Gorostarsu** (1829-1868) y **Jean Becas** (1847-1911).

Entre ellos destaca la figura de **Elissanburu**, a la que dedicaremos una sección.

● LOS JUEGOS FLORALES

El segundo fenómeno de coherencia literaria consiste en la organización de los **Juegos Florales**, instituidos por **Antoine de Abadie**, «primero en Urruña, y desde 1864 en Sara» (Mixelena, 1960, 133).

Estos certámenes poéticos, organizados como los círculos poéticos gaélicos, dieron lugar a una gran comunicación entre los autores y dieron paso a una de las instituciones más importantes de creación y comunicación poética en el siglo XIX.

A partir de 1879 se celebraron en San Sebastián, dando lugar a una corriente que se conoce con el nombre de escuela donostiarra. En estos certámenes la importancia del léxico larramendiano resulta fundamental.

● JEAN BAPTISTE ELISSANBURU (1828-1891)

Mixelena comparó a este autor con Lamartine, por su fino tratamiento de los temas. Bucólico a veces, a veces, nostálgico, los temas de Elissanburu se concentran en torno a tres grandes círculos temáticos: la visión epicúrea del pueblo lejano y de su casa, las poesías amorosas y la poesía satírica.



Jean Baptiste Elissanburu.



El elogio «es ante todo un maestro del lenguaje y un versificador de extraordinaria habilidad, de gusto muy depurado» (Mixelena, 1960, 134), revela a un autor de gran sensibilidad.

Elissanburu se acerca al romanticismo por la aparición de los temas generales que circunscriben el movimiento: interés por la literatura popular y el exotismo, importancia concedida al destino, búsqueda del amor total.

El tratamiento de los temas confiere carácter de mito a lo cotidiano. Esto se consigue mediante las comparaciones tradicionales, la combinación entre lo ideal y lo prosaico, la importancia concedida a lo lírico, y a una fina estilización de los elementos descriptivos.

El sentimentalismo melodramático tiñe muchas de sus poesías. Las contraposiciones (juventud / muerte) metafísicas se complementan con la visión bucólica de la naturaleza.

■ EMETERIO ARRESE BEITIA (1841-1906)

Al abrigo de los certámenes poéticos de uno y otro lado del Bidasoa, e impregnado de una visión patriótica tras la pérdida foral, el imaginero popular Emeterio de Arrese Beitia alcanzará cierto renombre como poeta romántico. «Más elocuente que lírico» lo llamó Mixelena (1960, 138), atendiendo al hecho de que su poesía se apoya en la dicción ampulosa y en el verso de largo aliento.

Aunque su dicción poética debe mucho al romanticismo más declamativo y tópico, la poesía de Arrese Beitia cristalizó una mítica, un sistema simbólico con el que se identificaron muchos de sus coetáneos.

A este respecto, Anjel Zelaieta (1981) ha identificado el corpus metafórico de Arrese Beitia en las siguientes redes significativas.

La primera clave de dignificación consiste en defender a la lengua como madre de todos los vascos. Este núcleo de identificación idiomática, tan de acuerdo con el romanticismo, se abre en dos sentidos distintos.

En primer lugar, Arrese Beitia utiliza varias contraposiciones para distanciar a la esencia vasca de los extranjeros: las oposiciones son antigüedad/actualidad, presente/futuro, arriba/abajo, euskara/erdara, libertad foral/ libertad liberal. En todas estas oposiciones Arrese Beitia va a completar una visión de la situación política del País Vasco comparándolo con el pasado y proponiendo formas de actuación para el futuro.

En segundo lugar, Arrese Beitia configura una imagen para el pueblo vasco, una imagen para un pueblo perdido. En este caso las imágenes dan pie a una visión positiva. La imagen clave es la que identifica al País con un nuevo Israel que se encuentra en el destierro, pero que volverá al paraíso. Entre los símbolos de los que se sirve para crear esta visión positiva pueden citarse los siguientes: el árbol de Gernika, la paloma vasca, el «lauburu» y el paraíso.

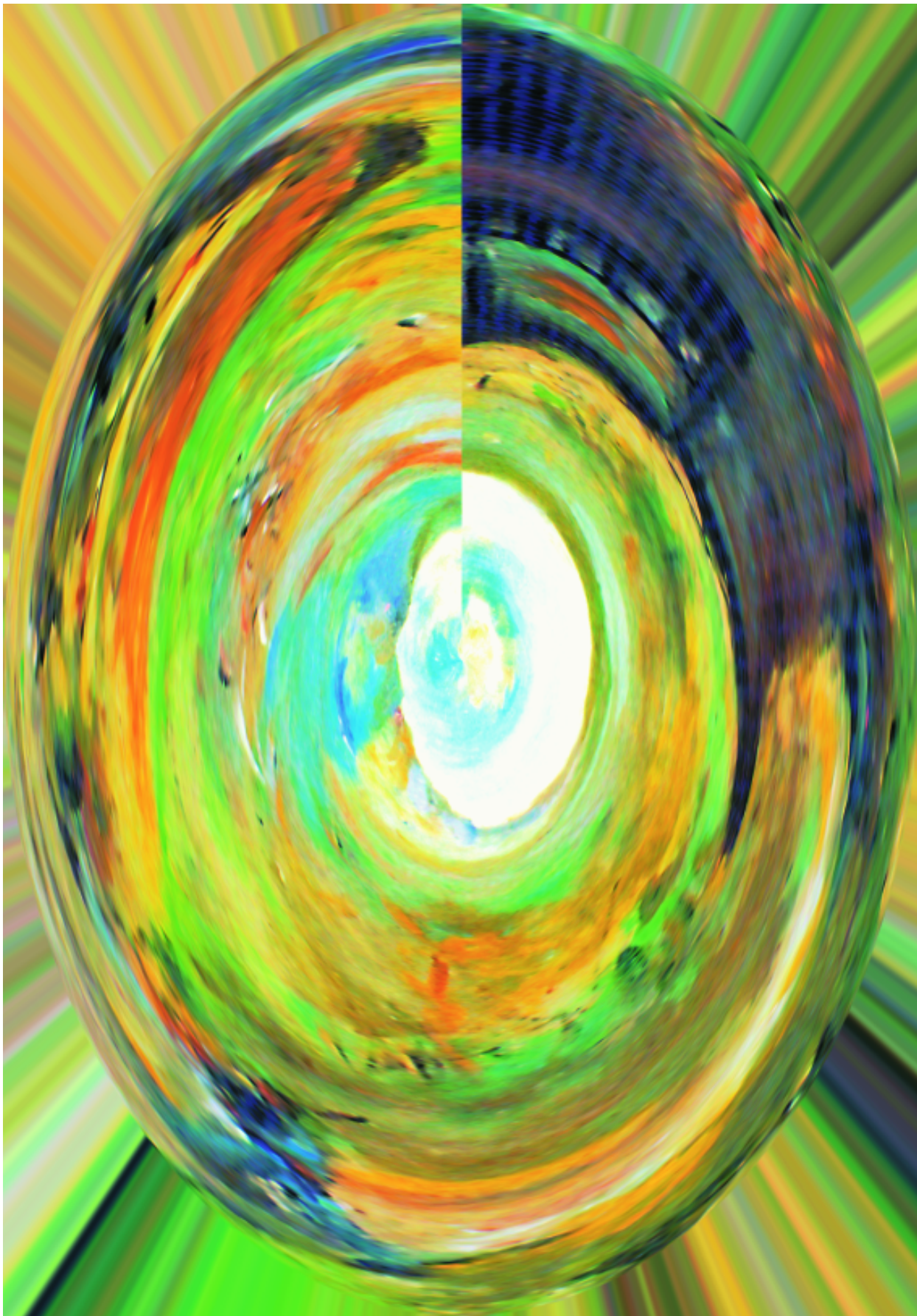
En un artículo en el que estudiaba el estilo de este poeta Arantza Petralanda (1985) ha indicado que éste se basa en los siguientes puntos: el estilo de esta poesía es narrativo, está fundamentado en oposiciones, la retórica y la ampulosidad verbal son dos de sus rasgos más importantes, y está claramente influida por la religiosidad y la poesía tradicional.

IYA GURIAK EGINDU (*Francisco Petriarena, «Xenpelar», 1835-1869*)

1. Iya guriak egindu,
badegu zeñek agindu;
ez oraindik umildu,
alkarregana bildu;
gerra nai duben guziya,
berari kendu biziya!
2. Okasiyua prestatzen,
lotan daudenak esnatzen;
etzait neri gustatzen
maliziyan jostatzen
iñorekin ibiltzia;
ark merezi du illtzia!
3. Gerraren billa gau t'egun
etsaiak arturik lagun;
arrazoi ote degun
edo zer datorkigun
asitzerako pentsatu
fusillak nola dantzatu!
4. Ez naiz ni gerraren zale,
baizik pakearen alde;
zeñek nai duen galde,
berari tira dale,
bala bat sartu buruan,
aspertuko da orduan!
5. Umildadean alkarri
errespetua ekarri;
lege eder bat jarri
bizi geitezen garbi;
ori deseo nuke nik,
ixuri gabe odolik!
6. Gaitzak gerade umiltzen
eta pakean unitzen;
ez da errez ibiltzen
anaiak alkar illtzen,
zer dan entenditu gabe;
ortan galduko gerade!
7. Gu gera iru probintzi
lengo legerik ez utzi;
oieri firme eutsi,
naiz anka bana autsi;
jaioko dira berriyak,
gu gera euskal erriyak!
8. Alabes eta bizkaino,
gu gera gipuzkoano;
aitak ill ziran baño
semeak oraindaño
legea degu guardutu;
letra zarrrik ez ukatu! (36)
1. Lo nuestro toca a su fin; unidos, no cejemos en nuestro empeño; / privable de la vida a todo aquel que desee la guerra.
2. Camorristas profesionales que soliviantáis a los pacíficos; / no me gusta juntarme con quien hace de la fechoría una diversión. / ¡Merece la muerte!
3. Anhelando guerras noche y día, aliándose para ello con los enemigos; / pensemos antes de emprenderla si nos asiste la razón, o qué nos viene encima, / pensemos cómo manejar las armas.
4. No soy amante de la guerra sino partidario de la paz. / Averiguad quién la quiere, disparad al mismo, / alojadle una bala en la cabeza, ¡ya se hartará entonces!
5. Respetémonos mutuamente en humildad; sujetos a leyes justas, / observemos buena conducta; / eso me gustaría (conseguir) sin derramamiento de sangre.
6. Reacios a abatir el orgullo, nos cuesta unirnos en paz; / no es fácil vernos envueltos en luchas fratricidas sin percatarnos de ello. / He aquí nuestra perdición.
7. Somos nosotros tres provincias... / Atengámonos a la ley de nuestros antepasados; / no nos rindamos aún, aunque acabemos con una pierna quebrada; / ya surgirán otras... Nosotros somos el País Vasco.
8. Alaveses y vizcaínos, nosotros somos guipuzcoanos; / murieron los padres, pero los hijos hemos acatado la ley hasta ahora: / ¡no reneguéis de los fueros! (36).

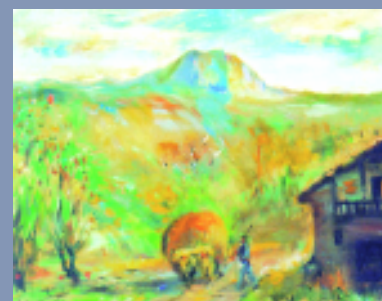
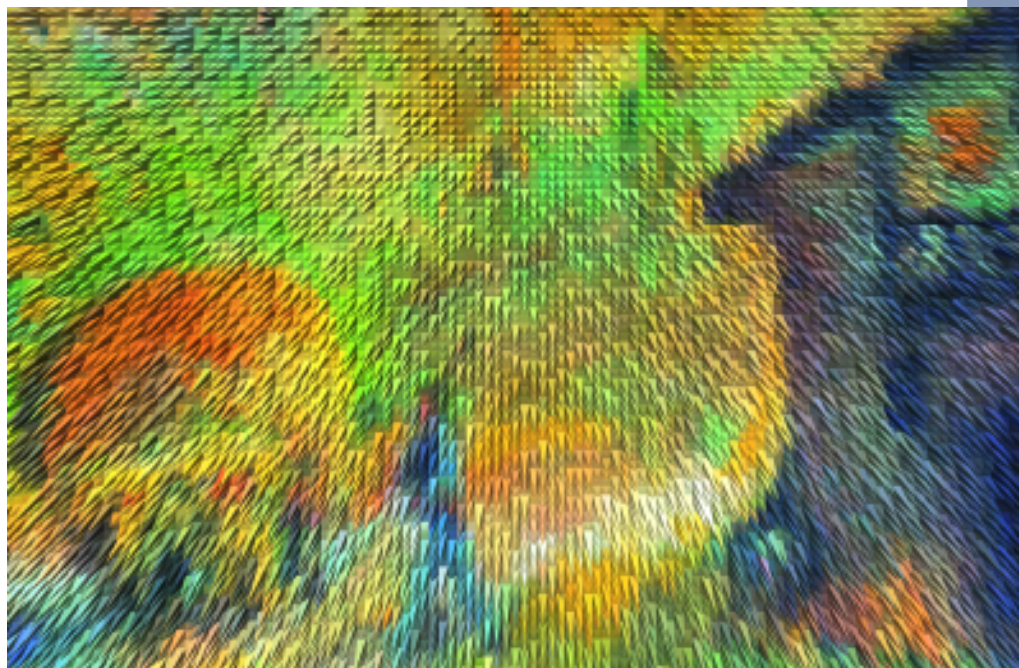


Grabado de las
Guerras Carlistas en Donostia.



LITERATURA SIGLO XX

HASTA LA ÉPOCA REPUBLICANA

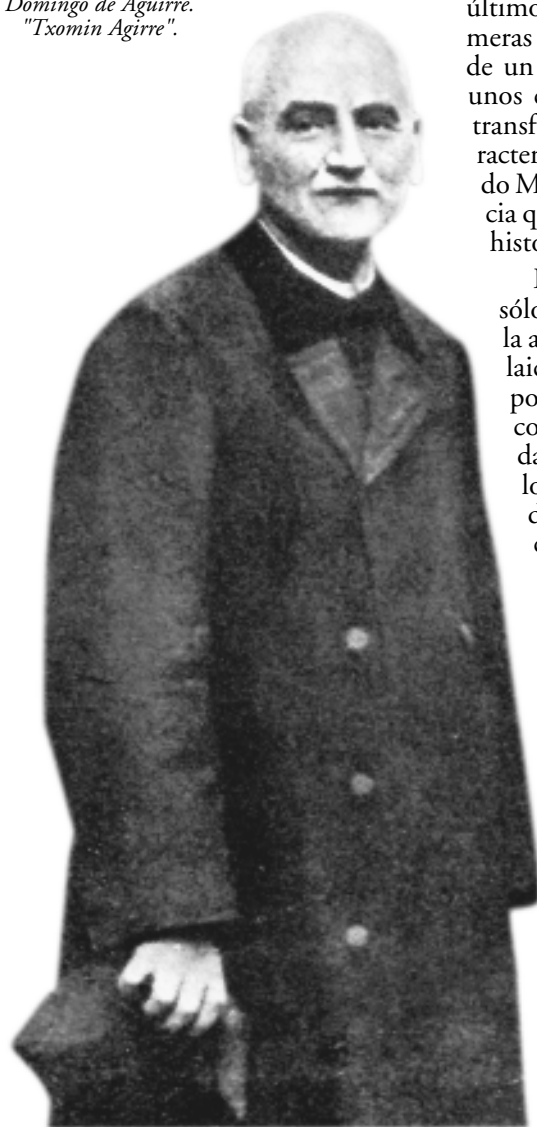


Hasta 1930

Paisaje de Bienabe Artia.

EL MOVIMIENTO DE FIN DE SIGLO no sólo produce una renovación literaria como es, la aparición de la novela y la progresiva laicización de los temas, sino que supone, sobre todo, un período histórico con convulsiones ideológicas, y una concepción idílica de la realidad y de la sociedad vasca que marcará las líneas y estilísticas de la prosa literaria de fin de siglo.

*Domingo de Aguirre.
"Txomin Agirre".*



por Jon Kortazar

"Entre nosotros hay que situar en el último decenio del siglo pasado las primeras señales manifiestas de la aparición de un espíritu nuevo prefigurado ya en unos cuantos precursores que había de transformar en muchos aspectos las características de la literatura" escribía Koldo Mitxelena para subrayar la importancia que el cambio de siglo significa en la historia vasca (Mitxelena, 1960, 141).

El movimiento de fin de siglo no sólo produce una renovación literaria, la aparición de la novela, la progresiva laicización de los temas, sino que supone, sobre todo, un período histórico con convulsiones ideológicas, que darán lugar a la creación de la ideología nacionalista vasca, por medio de la obra de Sabino Arana, y a una concepción idílica de la realidad y de la sociedad vasca de fin de siglo cuya referencia idealizada se nutre de un supuesto modelo arcádico de las sociedades rurales, que marcará las líneas ideológicas y estilísticas de la prosa literaria de fin de siglo.

El momento histórico en el que vive la sociedad vasca resulta particularmente crítico. Ante un proceso de intensa industrialización en las grandes ciudades, las ideologías liberal, socialista y nacionalista producirán un hiato de incomunicación entre ellas. Los partidarios de la fracción tardocarlista y fuerista para quienes la lengua y su cultivo literario sirven como sustento

de la idea de la nación, resultarán ser los que con más fuerza cultivarán la literatura en euskara. Ello produjo en ésta lo que Ibon Sarasola (1976, 80) ha llamado su poso reaccionario y clerical. Una literatura que entiende mal la modernidad. De esta ideología conservadora, nacerá la primera novela en euskara la que Jon Juaristi (Literatura..., 1987, 94) ha descrito en el siguiente resumen: "Las características de la narrativa euskérica del primer cuarto de siglo serían las siguientes: dependencia de los modelos costumbristas e historicistas... temas y ambientes preferentemente rurales, tendencia al idilio o, si se prefiere, realismo "selectivo" que excluye en función de una moral tradicional... los aspectos conflictivos y sórdidos de la realidad"

■ LA NOVELA COSTUMBRISTA

AGIRRE

En este campo de cultivo va a nacer la narrativa vasca costumbrista de la mano del sacerdote **Domingo de Agirre** (Ondarroa 1864-Zumaia, 1920). Poseedor de una ideología carlista, Agirre comienza su andadura con una novela histórica **Auñemendiko lorea** (La flor del Pirineo), para continuar más tarde, con el costumbrismo de sus novelas más renombradas: **Kresala**, 1906 (El salitre), y **Garoa**, 1912 (El helecho).

Contexto literario. Gracias a los trabajos de investigación de Ana Toledo (1989), conocemos ahora mejor el contexto literario en el que crece la idea novelística de Agirre. Las breves narraciones costumbristas presentadas a los Jue-

gos Florales de San Sebastián, la literatura ascética y distintas hagiografías constituyen el humus literario en el que va a crecer la novela de Domingo de Agirre.

El autor, sin embargo, es consciente de que con su obra atiende a un público nuevo, conservador en lo ideológico, pero residente en los núcleos urbanos del País. También este nuevo público ha sido objeto de análisis en la obra de Ana Toledo (1991, 24-29).

Costumbrismo. Las novelas costumbristas de Agirre, pertenecen al género prenovelesco del idilio. Las tramas amorosas que ofrecen un débil hilo conductor a la unidad de la novelas, son pretextos para mostrar la vida patriarcal e idílica de los pescadores y pastores vascos. La tónica comparación que la crítica vasca establece entre este autor y Pereda hace extensible a Domingo de Agirre las características señaladas por Juan Oleza para definir la novela idílica: "Una apología del modo de vida patriarcal y bucólica, fundamentado en el catolicismo ortodoxo y en el autoritarismo paternalista, en la concepción de la sociedad como clan tribal, localizado en maravillosos oasis rurales, defendidos de la civilización por una naturaleza bravía" (Oleza, 1984,42).

Técnicas narrativas. Esta concepción del mundo impregna profundamente la novela de Agirre, de forma que las técnicas narrativas resultan simples. Un débil realismo se conserva para la transcripción, supuestamente literal, del habla de las zonas en las que transcurre la acción. La convención melodramática del argumento, el tratamiento confuso de la cronología y de la temporalidad, solucionada a veces con frases estereotipadas y otras con graves errores cronológicos, la ausencia del análisis psicológico en los personajes, resultando casi siempre marionetas en manos del narrador, cuya presencia constante en el texto recuerda la función doctrinal que se reserva a esta novela, completan la relación de las técnicas utilizadas por este novelista.

La nostalgia del antiguo régimen. El maniqueísmo, permanente instrumento de división del mundo y la sociedad en vascos buenos y extranjeros malos (entre los que el autor incluye a los vascos castellanzados) resulta el mayor peso muerto de estas novelas, además muestra con claridad la mirada nostálgica que el autor realiza a un mundo ya desaparecido, el del Antiguo Régimen, derrotado por las revoluciones liberales, y la idealización de ese mundo progresivamente cerrado, miedoso ante la novedad (Oleza, 1984, 22) que Domingo de Agirre muestra a través de sus personajes. Lo realmente esencial en sus novelas es la defensa de una de las partes en las que ha dividido la sociedad vasca: la dualidad entre sociedad tradicional, mostrada como eterna, es decir, como "ahistórica", vascoparlante, y ortodoxamente cristiana, y la moderna so-

ciudad burguesa, carente de los valores de la otra parte. Estos dos mundos se contemplan desde la intransigencia, sin que el autor consienta una mínima interrelación entre ambos.

La prosa. Si a pesar del tradicionalismo de la obra Domingo de Agirre sigue siendo considerado un importante escritor vasco se debe a la consideración del tratamiento estilístico de su prosa, y además a su condición de precursor. El lenguaje novelesco de Domingo de Agirre debe mucho a su educación retórica, y a la frase ampulosa, adornada, y poco progresiva. No por ello puede dejarse de distinguir en su redacción un tono ágil y vivaz, que como en la descripción del naufragio en el capítulo Ekaitz de Kresala, adquiere tonos de intensidad dramática.

El discurso narrativo. La investigación que sobre el autor ha realizado Sebastián García Trujillo, muestra un Agirre que lleva a la narrativa un discurso que proviene de la oratoria, y subraya el didactismo, el narrador omnisciente, la influencia de la oratoria y la el ritmo de la prosa como sus cualidades más sobresalientes. El ritmo de la frase se consigue en las novelas de Agirre, por medio de las descripciones, breves, como corresponden a un mundo previamente definido, la acumulación de efectos musicales, como las onomatopeyas, las frases paralelas, los ritmos internos, las yuxtaposiciones, las aliteraciones. Todo ello da lugar a una prosa, quizás, excesivamente elaborada, poco narrativa, pero eficiente como creación de un estilo que superaba antecedentes tan poco nobles.

■ DE LA NOVELA COSTUMBRISTA A LA NOVELA DE AVENTURAS

AZKUE

La figura de D. Resurrección M. de Azkue (Lekeitio, 1864. Bilbao, 1951) ha tenido una influencia decisiva en la evolución de los estudios vascos, fundamentalmente por sus trabajos de carácter filológico.

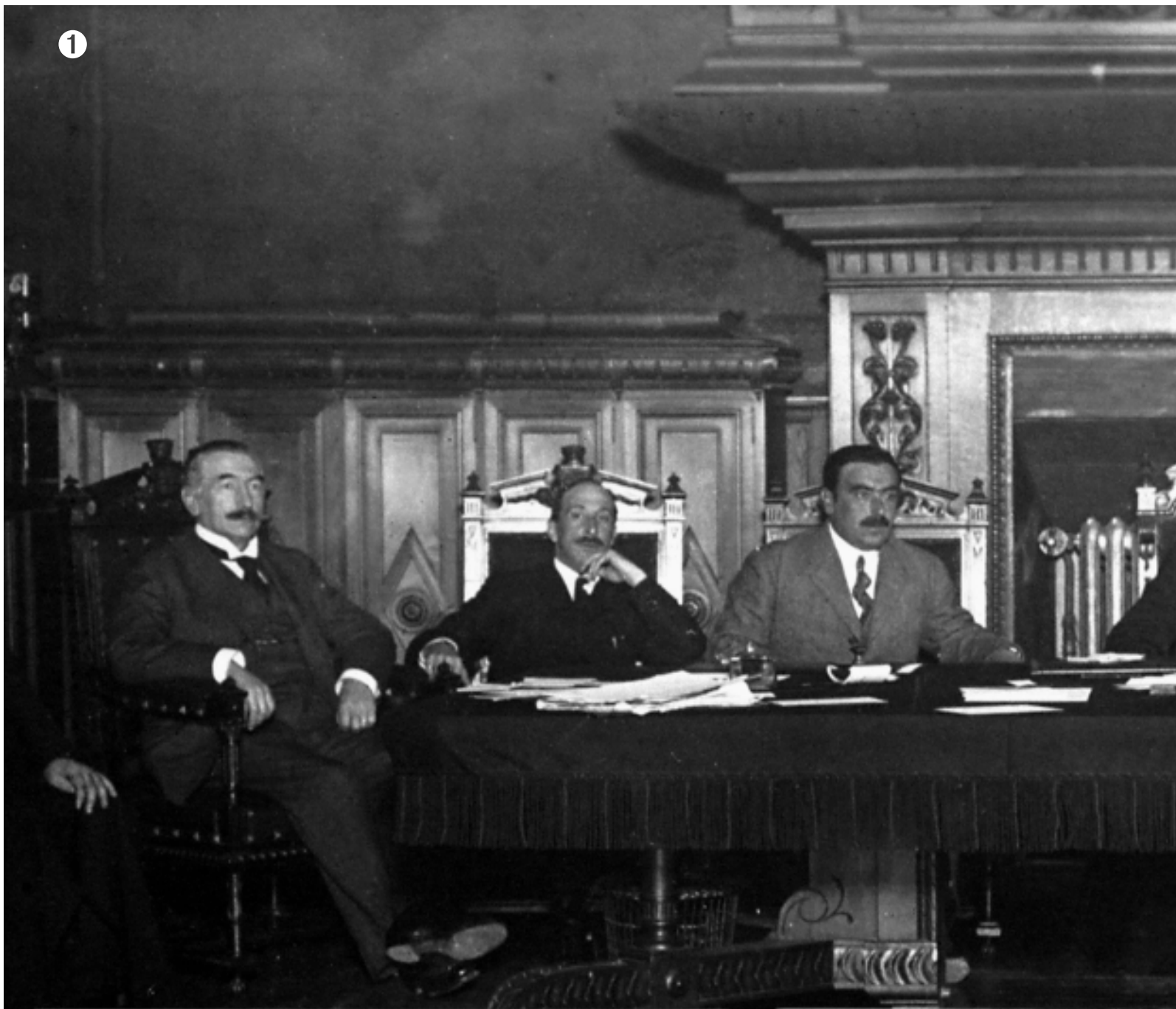
Su **Diccionario Vasco-Español-Francés** (1905-1906), la **Morfología Vasca** (1923), o las recopilaciones etnográficas **Cancionero Vasco** (1922) y **Euskalerriaren Yakintza. Literatura Popular del País Vasco** (1935-1947) suponen obras monumentales que resultaron esenciales para la ciencia etnográfica o filológica, y para la normativización de la propia lengua y su unificación (como se sabe Azkue proponía una euskara unificado basado principalmente en el dialecto guipuzcoano), por ello puede decirse que "sería injusto medir su influencia en la literatura vasca por la huella de su obra original" (Mitxelena, 1960).

Sus trabajos filológicos y etnográficos oscurecieron su capacidad creativa. Sin



ESCRITORES DE LA ÉPOCA ANTERIOR A LA REPUBLICA

①



②



③



1.-Sesión académica de la Lengua. De izda a dcha: Serapio Mujika, Luis Elissalde, R. M^a de Azkue, Julio de Urquijo, Pierre Lhande y Domingo de Aguirre. 2.- Personajes de la cultura en Gernika. 3.- El grupo Baraibar 4.- De izda. a dcha: Carmelo de Echegaray, Arturo Campión, Julio Urquijo, Domingo de Aguirre, Serapio Múgica, Juan Carlos Guerra. Real Acad. Leng. Vasca.



embargo, la producción novelística de Azkue puede resultar novedosa en el contexto de la literatura vasca, por dos razones: su interés por las técnicas novelescas (saltos cronológicos, acercamiento al teatro, al género epistolar) y su incipiente realismo.

Si bien Azkue comenzó con una novela **Behin ta betiko** (1983) (De una vez por todas), basada en una leyenda popular y adscribiéndose por tanto, a la corriente postromántica tradicionalista, evoluciona en **Ardi galdua** (1919) (La oveja descarriada) hacia los conflictos que surgen en la relación humana, concretada en este caso en una opción entre catolicismo y protestantismo. Lo que resulta novedoso en este texto no es la solución, tradicional, como podía esperarse, sino el propio debate entre dos actitudes, que, esta vez sí, interfieren una en otra. Junto a esta preocupación temática, en la literaria pueden consignarse su interés por el artificio que hace de la novela un conjunto epistolar, en la que los personajes cuentan en primera persona sus vivencias.

Se ha publicado su inédito **Latsibi** (1989), que ha comportado un intenso debate sobre la datación del manuscrito. En este tema existen dos posturas, una refrendada por el Padre Lino Akesolo sitúa su redacción en fecha posterior a **Ardi galdua** otra, la acercaría en cambio por pequeños indicios en el manuscrito al año en que tiene lugar la acción, 1890. De todas formas el texto acomete la descripción de las elecciones políticas del año 1890 en un pueblo de la Vizcaya rural, elecciones ganadas por los carlistas, lo que podría considerarse un dato más para situar en Resurrección M. de Azkue un interés por los temas cercanos a su mundo.

ETXEITA

En la obra de **José Manuel Etxeita** (Mundaka, 1842-1915), capitán de marina mercante, penúltimo alcalde colonial de Manila, cabe citar la aparición de la novela folletinesca y de aventuras.

Sus novelas **Josetxo** (1909) y **Jaioterri maitea** (1910) combinan las narraciones de viajes (de hecho, en la segunda aparece el tema de la emigración a América, de tanta importancia en la vida social del País), con los elementos folletinescos (la novela **Josetxo** trata de la ascensión social de un joven de origen desconocido, y criado en una familia humilde, hasta la riqueza, para terminar conociendo en las líneas finales del texto a sus padres naturales), y con los iniciáticos.

Aunque su dominio del estilo es claramente inferior a los dos autores citados hasta ahora, lo más interesante de su obra reside quizás en una desideologización política de las tramas —aún están presentes la función consoladora de la novela idealizada y la visión cristiana—, y por tanto moralizante, de las acciones de los per-

sonajes. A José Manuel Etxeita hay que agradecerle, que a la división moral del mundo, no le haya superpuesto el corte político de la sociedad, que apuntaban las novelas tradicionalistas. Proveniente del mundo comercial y vagamente liberal, Etxeita no ideologiza los espacios rural y urbano, de forma que el Bilbao que se describe en la novela **Josetxo** no está condenado de antemano.

■ EL INICIO EN EL REALISMO

JEAN ETXEPARE

Jean Etxepare (Mar Chiquita, Argentina 1877. Cambo, 1935), médico de profesión, atento lector de Nietzsche, con-



Jean Etxepare, 1937-1961.

virtió sus crónicas periodísticas en ensayos y en auténticas joyas de prosa narrativa. Humanista y espíritu científico a la par, su prosa literaria se recoge en dos volúmenes: **Buruxkak** 1910 y **Beribilez** (1914) (En automóvil).

Su actitud de observador le lleva a proponer un tono narrativo que se balancea entre el realismo y el naturalismo. La observación imparcial, el debate como fórmula literaria que permite expresar distintas perspectivas y voces en torno a un tema de discusión, y cierta actitud fisiologista hacen que sus obras, vistas ahora como ensayos, contengan además un componente narrativo que no debe olvidarse.

La narración en primera persona se aleja del subjetivismo romántico para acercarse a la observación realista. En esta actitud buscadamente objetivista pueden

seguirse sus lecturas de Haeckel y de Nietzsche, lecturas que le costaron la práctica censura sobre el primero de sus libros, que conoció una difusión muy limitada.

Sus planteamientos técnicos resultan clásicos: narraciones lineales, importancia primordial de la anécdota, contrastes entre las descripciones del narrador y las acciones de los personajes componen un cuadro donde se mueven las dos características principales de su prosa: la lectura siempre simbólica y universalizadora de la realidad descrita, y el magistral dominio de la prosa.

Siempre es difícil precisar qué hace de una prosa, arte. En el caso de Jean Etxepare, sus recursos lingüísticos se mueven en una actitud conceptista con respecto al tratamiento del lenguaje. El autor presta siempre atención al ritmo sintáctico con alternancia de períodos largos y breves, al hipérbaton, al juego de palabras y a otros recursos de pensamiento que hacen de su prosa un reto para la inteligencia.

La abundante adjetivación equilibra la práctica ausencia de metáforas (Iturbide, 1991). En suma, la descripción realista gana a la subjetividad ideologizada, puesta en práctica por los costumbristas.

Piarrres Charriton se ha ocupado de compilar la totalidad de las obras de Jean Etxepare. Ahora puede verse una introducción general a su obra en la revista **Hegats** (1991, 31-44), introducción más completa que las publicadas en los prólogos a su obra (Charriton, 1984-1985).

■ EL RELATO BREVE

Una de las características fundamentales de la prosa narrativa vasca consiste en su preocupación por la lengua. La función asignada a la novela fue la educación lingüística de los lectores, de esta forma muchos de los autores del momento afirman escribir en bien del euskara. Resulta exagerado pensar que la función lingüística de la literatura supera en la práctica a la puramente literaria en esta prosa. Pero es bien cierto que la preocupación por crear un conjunto lector en euskara resulta una de las preocupaciones de esta literatura. Pues bien, cuando prevalece, en los objetivos del autor, la idea de realizar una literatura fácilmente comprensible, en la literatura vasca se da paso a un género de relato breve, costumbrista y humorístico, que cuenta con una gran tradición de seguidores en todo el siglo XX.

URRUZUNO Y MÚJICA

En los primeros momentos del siglo se pueden contar con las figuras de **Pedro Miguel Urruzuno** (1844-1923), autor de una compilación de cuentos humorísticos: **Ipuiak** (1930) (Cuentos), o de **Gregorio Mújica** (1882-1931), autor de **Perando Amezketarra** (1927).

KIRIKIÑO

Pero quizás el autor que con más calidad contribuyó a este subgénero, que conocía sus primeras ediciones en periódicos, fue **Ebaristo Bustinza**, "**Kirikiño**", autor de dos obras del género: **Abarrak** (1918) (*Las ramitas*) y **Bigarrego abarrak** (*Segundas ramitas*) (1930).

Kirikiño, que parte de unos objetivos humildes, se incardina en este subgénero menor con todas las consecuencias. Su voluntad de llegar al mayor número de lectores influye en su abuso del costumbrismo, en la liviandad de las tramas, en el esquematismo de los personajes. pero también tiene importancia en la elección del tipo de lengua, tan cercano a la comunicación normal y diaria, tan cercano al uso oral del lenguaje, que hace de él uno de los autores más leídos de su época. En opinión de Koldo Mitxelena, todos los defectos del género no deben hacernos olvidar "sus excepcionales dotes de narrador" (1960,155), dotes que se concretan en la conjunción entre técnicas primitivas de narración que lo acercan a la narración oral, y los abundantes recursos puestos al servicio del humor.

Jesús María Agirre (1981, 9-21) ha expuesto con claridad cuáles son los efectos expresivos de este lenguaje, que utiliza abundantemente los recursos de la expresividad oral: contraste entre personajes, ironía, exageración, obviada, conclusiones exageradas o inesperadas, caricaturas irónicas.

■ LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Hasta la llegada de la segunda República, puede presentarse el siguiente panorama de la literatura vasca. La novela y la prosa narrativa, en general se sitúa bajo coordenadas ideológicas y estéticas que continúan con las condiciones impuestas por géneros narrativos tradicionalistas. En concreto, la novela de tesis, la novela histórica y la novela idilio son los soportes estéticos para una cosmovisión tradicionalista y cada vez más ensimismada.

Frente al apocamiento de la novela, anclada en formas pasadas, puede reseñarse el cada vez más notable impulso que siguen los estudios filológicos, llevados a término por R.M. Azkue a cuyos esfuerzos ya hemos hecho mención y por D. Julio de Urkijo, creador e impulsor de la **Revista Internacional de Estudios Vascos**. La importancia de los estudios filológicos de rigor debe considerarse en el contexto de una literatura naciente como la que era la literatura vasca a principios de siglo, a la búsqueda de una lengua unificada y en la recuperación de la tradición literaria vasca mal publicada y por tanto, mal conocida. Con el fin de atender a estos objetivos, Julio de Urkijo emprendió la tarea de la reedición de tex-



Evaristo Bustinza "Kirikiño". 1866-1929.



tos clásicos: a él se debe el redescubrimiento de los autores clásicos: la edición de los poemas de Detxepare, la edición de la gran obra de Axular, de Tartas, de Oiherart. Todos vieron la luz en su revista.

Desde una posición más literaria **Euskalerriaren Alde** acometía la tarea de dar cauce de expresión a la literatura naciente. Los trabajos culturales que la revista ofrecía dejaron un hueco a la publicación de varios trabajos de los legendistas vascos.

Euskal Eснаlea publicó los trabajos premiados en los Certámenes literarios de los Juegos Florales, a la vez que las conferencias ofrecidas bajo su patrocinio.

El trabajo a favor de una ideología conservadora que dió lugar a la revista **Eskualduna**, cuna del primer periodismo vasco, se continuó en la revista **Eskual Herria** fundada en Bayona en 1921. Los trabajos de Jean Etxepare vieron la luz en esta revista, que aglutinó a su alrededor la producción poética del País Vasco francés.

■ LA LÍRICA

ARRESE

En cuanto a la lírica de principios de siglo XX, cabe reseñar su sometimiento a fórmulas post-románticas. El principal poeta **Emeterio Arrese** (1869-1954) cumple todos los requisitos de una poesía narrativa y sensible en sus dos obras **Nere Bidean** (1915) [*En mi camino*] y **Txin-dor** (1928) [*Ruiseñor*].

El mundo de la fantástica que aparece en sus textos corresponde al de la sensibilidad dulce, tranquila, a la poesía de lo pequeño, unida a una tópica romántica polarizada en los detalles de la naturaleza. La exaltación del ruralismo, las constantes alusiones al terruño, y los considerados afectivos (la madre, el niño, la vejez) son los temas predominantes. Por último cabe consignar una utilización de los metros bersolarísticos (el bersolari es el improvisador rural de poemas de debate, narrativos, humorísticos...), como forma de expresión. En el segundo libro, Arrese se acercará a la tópica modernista.

OXOBI

Este tipo de poesía postromántica será también seguida por los poetas ultrapirománticos, como "**Oxobi**", **Jean Moulier** (1888-1958), aunque su tradición romántica sea de corte francés, más épica y descriptiva, de más altos vuelos, y por tanto distinta a la de Emeterio Arrese.

JAUTARKOL

Sería injusto no citar la obra de **Koldobika Jauregi**, "**Jautarkol**" (1896-1971), quien con su obra **Biozkadak** (*Corazonadas*), va a iniciar a la literatura vasca en el romanticismo becqueriano, y a comenzar a escribir una lírica más contenida y frágil, a la que sacarán partido los líricos de la promoción siguiente, para quienes Jautarkol suponía todo un ejemplo a imitar. Sin embargo el libro, que resulta una recopilación prácticamente cronológica de su producción, incluye junto poemas escritos bajo la influencia de Bécquer, otros cuyos rasgos moralizantes y narrativos recuerdan de cerca la poesía de Cam-poamor y Gabriel y Galán, paradójicos iniciados de una lírica vasca que iniciará su despegue en la época republicana.

LA ÉPOCA REPUBLICANA



1930-1936

Empeñados en la europeización y en la modernización de la poesía vasca, los poetas José María Agirre, Lizardi y Esteban de Urkiaga, Lauaxeta, pondrán las bases para la renovación de la lírica vasca, y de paso, de la literatura vasca. Los jóvenes poetas renovadores reivindicarán la autonomía de la literatura sobre otra consideración, y por tanto la autonomía del autor al escribir su texto. Lo que los debates literarios dejan traslucir es en el fondo un debate sobre la modernidad, pendiente en el campo nacionalista desde fin de siglo.

por *Jon Kortazar*

■ LA LÍRICA POSTSIMBOLISTA

La actitud de los jóvenes poetas que entran en la literatura vasca en el umbral de la segunda república, contrastará abiertamente con la situación en la que hemos visto a la literatura vasca.

Empeñados en la europeización y en la modernización de la poesía vasca, los poetas José María Agirre, Lizardi y Esteban de Urkiaga, Lauaxeta, pondrán las bases para la renovación de la lírica vasca, y de paso, de la literatura vasca.

Sus empeños modernizadores coinciden en el tiempo con los esfuerzos de actualización del nacionalismo, y del partido que lo representa, unificado como Partido Nacionalista Vasco, tras una escisión.

El acercamiento a posiciones de innovación ideológica tendrá su reflejo en el campo literario, y más concretamente en la lírica. Los jóvenes poetas mantendrán la voluntad de transformar su contexto cultural, de separarse de los contenidos tradicionales y buscarán la creación de una corriente lírica moderna que exprese el momento histórico, lleno de contradicciones que vive el País Vasco.

De todas formas vale señalar que, dado el pensamiento nacionalista que los anima, los poetas vascos renovadores se acercarán a los planteamientos modernistas y simbolistas, pero nunca llegarán a plantearse una poesía surrealista, por las connotaciones internacionalistas que este movimiento literario incluía.

■ LA FIGURA DE AITZOL

En 1927 se crea en San Sebastián la sociedad **Euskaltzaleak** [Los amigos del euskera], como una sociedad cultural que bajo la Dictadura de Primo de Rivera y en un momento en que el nacionalismo conoce serias dificultades, trata de suplir la ausencia de movimiento político por medio de la acción cultural.

Uno de sus impulsores más importantes será el sacerdote **José de Aristimuño, Aitzol**, (1896-1936), quien en 1930 se responsabiliza de la organización el Primer Día de la Poesía Vasca, hito de la renovación poética, que rompe con el lenguaje utilizado en los Juegos Florales, y con el post-romanticismo reinante en la lírica vasca.

Además de organizar certámenes de diverso tipo en torno a la literatura vasca (Día de la Poesía, del Teatro, del Bertsolarismo...) Aitzol compuso una teoría poética, a la cual debía, en su opinión subordinarse la nueva poesía vasca, para llegar a cumplir un objetivo que él consideraba central: servir de vanguardia de la conciencia nacional, y crear un poema nacional en torno al cual, suponía, iban a reunirse las apetencias secesionistas del nacionalismo. En suma, Aitzol suponía que un poema nacional iba a reunir en su seno el hecho diferencial de los vascos, y a servir como garante de la continuidad de la lengua vasca.

Estas ideas en torno a un poema nacional, que necesariamente iba a concretarse en la épica, puesto que así lo ha-

cen pensar los modelos que se utilizaban: El Kalevala de Lönnrot, Mireio de Mistral, no le impedirán apoyar la poesía lírica que se produce en el momento.

*José de Aristimuño,
"Aitzol",
(1896-1936).*



De hecho, Aitzol en su vida fue variando de opinión, en torno al carácter de la poesía que serviría a ese objetivo extraliterario.

En cualquier caso, tal poesía debía concitar la aquiescencia de la mayoría de la población, y utilizar un lenguaje accesible (condición que choca con el carácter elitista de la nueva lírica), lo que llevaría a Aitzol a recomendar permanentemente el acercamiento a la lírica popular y tradicional, tanto para la poesía narrativa que era la que él propugnaba, cuando decía épica, como para la lírica, que se plegaba de manera menos dúctil a sus deseos. De todas formas, su influencia puede considerarse decisiva en desarrollo de la lírica posterior.

■ LOS DEBATES LITERARIOS

Antes de que la nueva lírica produjera sus obras cimeras, se vió obligada a contrastar sus objetivos y teorías con una sociedad literaria acostumbrada al quejido romántico, y a afinar sus proyectos en un debate que aclara algunas de las claves desde la que nace la renovación literaria vasca.

Cuando en 1930 y 1931, Lauaxeta y Lizardi, respectivamente, ganan el Primer Premio del Día de la Poesía, el ambiente poético vasco se encuentra en una situación donde se han dibujado tres corrientes poéticas:

- La más antigua, que propugna una poesía romántica, comprensible e integrada en los gustos de los lectores.
- Una poesía clásica que va camino del novecentismo, y que terminará apoyando una poesía épica de carácter neoclásico.
- Una corriente, la más joven e innovadora, modernista.

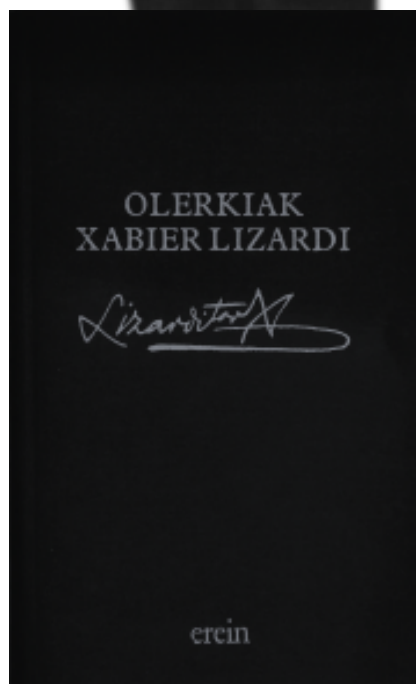
Esta renovada querrela de antiguos y modernos se polariza sobre la comprensibilidad de la nueva poesía. Los detractores opinan de ella que es elitista y difícil. En el fondo reclaman para la literatura aquella función filológica con la que nació.

Los jóvenes poetas renovadores reivindicarán la autonomía de la literatura sobre otra consideración, y por tanto la autonomía del autor al escribir su texto. Lo que los debates literarios dejan traslucir es en el fondo un debate sobre la modernidad, pendiente en el campo nacionalista desde fin de siglo.

Una vez reivindicada la autonomía de lo literario, los poetas simbolistas podían reclamar un lenguaje renovado para su acción poética. Sin embargo, en 1934, Aitzol, escudándose en el carácter minoritario de esta lírica (300 ejemplares de venta), y concluyendo que en ella no iba a caber el designio que él tenía para la poesía, lanza una crítica acusatoria de la invalidez de la lírica para crear las condicio-



Xabier de Lizardi.



nes de una lengua normalizada. Aitzol propone el acercamiento a la poesía tradicional, y a la poesía narrativa. Para esta fecha Lizardi había muerto, Lauaxeta siguió la consigna de la poesía tradicional, pero no por eso aceptó las condiciones de una poesía narrativa.

Con Ibon Sarasola podemos decir que los poetas simbolistas supieron «construir un mundo poético y una lengua especial; conseguir, por tanto, una poesía realmente culta e independiente del bersolarismo» (1976). Es decir, crear una poesía de nuevo cuño, que accedía a los planteamientos idealistas de la moderna poesía europea.

Las ideas básicas sobre las que los poetas simbolistas construirán su obra puede resumirse en los siguientes puntos:

La idealización de lo existente, para así conseguir purificar la esencia de lo real será la primera de sus premisas. El arte, la lírica, se convierte así en una manera de conocimiento, que asume una explicación del mundo, que la ciencia no ha sabido dar.

En segundo lugar, optarán por una poesía analógica, sensible y aristocrática, a la que siguiendo enseñanzas krausistas, confían un poder regenerador de la sociedad, lo que les llevará a acercarse a los procedimientos de la poesía tradicional.

Estos jóvenes poetas, que pretenden sobre todo «hacer hombres», y que por ello, participan activamente en la política de su tiempo, mantendrán como tema central de su poesía, la angustia ante la muerte y la preocupación metafísica ante el paso del tiempo. La poesía se define como un medio de responder a la pregunta que supone la existencia de la muerte.

■ XABIER DE LIZARDI

José María de Agirre, que firma con el pseudónimo de Xabier de Lizardi representa la figura señera de este movimiento poético. Nace en Zarauz en 1896. Gerente de una empresa en Tolosa, donde morirá en 1933, perteneció a la ejecutiva regional del PNV. Su corta obra poética se reúne en un libro de poemas **Biotz begietan** (1932) (En el corazón y en los ojos).

«La obra de Lizardi parte de una teoría que aparece expresada en el título del libro».

«Aconsejaría, amigo mío, que se haga usted todo corazón y ojos, y que apenas deje a la cabeza aquel cuidado de dar unidad y encauce a los elementos aportados» (Lizardi, 1930). En estas frases se explica la visión que Lizardi tiene del quehacer de la poesía, frases en las que puede verse un acercamiento a la poesía de Juan Ramón y a los modernistas españoles.

La poética de Lizardi nace de la unidad entre cabeza y ojos, entre mundo subjetivo y mundo objetivo, y en este punto

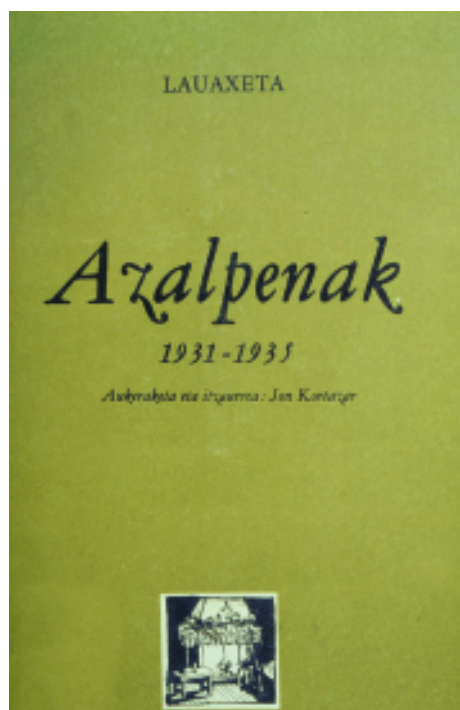
aparece ligado a la filosofía orteguiana que propone un camino, el del arte, que sirva de unión a la gran dicotomía del siglo XIX, entre objetivismo y subjetivismo, entre materia y espíritu, entre mundo interior y mundo exterior. Ella, en este caso la poesía se erige como auténtica realidad, como forma de síntesis entre los objetos del mundo exterior los ojos, y los estados del mundo interior el corazón.

Desde aquí puede comprenderse el entronque que esta poesía realiza con el simbolismo. Esta poesía guarda para sí misma la misión de ser mediadora entre ambas realidades, de forma que la poesía llevaría desde el mundo de lo material al mundo de lo espiritual.

Desde aquí puede pensarse que casi desde la publicación de su libro se llame a Lizardi «poeta de la naturaleza» y poeta «impresionista», porque el punto de partida y arranque de su intuición es una reflexiva mirada de la naturaleza, desde la que pasa a interpretar sus propios estados internos. No debe olvidarse que la naturaleza aparece descrita en Lizardi, siempre con un sentido, con una finalidad, la de expresar su propia angustia ante la muerte. La naturaleza no es sino la metáfora que encubre la angustia ante la muerte. La reciente tesis de Carlos Otegi (1991) ha venido a reforzar esta hipótesis, esta perspectiva de interpretación de la obra de Lizardi.

Los caracteres básicos de la poesía simbolista: preocupación ante la muerte, cuidado exquisito en la música del poema y expresión indirecta, es decir, expresión a través de símbolos de lo que quiere designarse, pueden aplicarse sin excesos a la poesía de Lizardi, permanentemente constructor de suaves aliteraciones, tejedor de metáforas nuevas, y observador implacable del paso del tiempo.

Su opinión sobre la **musicalidad** de los poemas puede leerse en esta declaración: «Esanaren ereskitazunari, otsaren eztiago-bearrari zor zaio berea». [«Se debe atender a la musicalidad del discurso, a que el poema suene cada vez más dulcemente»] Pero hablemos también del poeta de la naturaleza que fue Lizardi. Las causas por la que se convierte en poeta de la naturaleza pueden encontrarse en las lecturas idealistas del autor, en las doctrinas de Fichte y de Schelling, de esa frase que proclama que la «naturaleza es espíritu visible y el espíritu es naturaleza invisible», por lo que ambas son la misma cosa. Sin embargo, no debe olvidarse que el gusto de la naturaleza surge también del componente antiburgués que el modernismo, como movimiento revolucionario, proclama. Ello lleva a Lizardi a alejarse de las ideas materialistas de la burguesía, y también de sus frutos, de la ciudades industriales. Amar la naturaleza significa, y más especialmente en el País Vasco, huir de las ciudades y de lo que éstas



Lauaxeta (Esteban de Urkiaga)



significan como territorio de la burguesía y de su cosmovisión, tan diferente a la idealista. Lizardi fue capaz también de ofrecer un estilo para expresar esta cosmovisión. En la crítica vasca se conoce su estilo con el nombre «conceptista», porque Lizardi trabaja con la materia de la lengua hasta hacer aparecer nuevos sentidos en viejas imágenes.

El lenguaje. Profundo conocedor del idioma, Lizardi «extrae del lenguaje el máximo de sustancia expresiva», como escribe Koldo Mitxelena (1960, 146). El conceptismo fue el instrumento que le sirvió para tal fin.

Sus esfuerzos para dulcificar la expresión vasca y hacerla dúctil para la expresión simbolista se apoyaban también en otro tipo de recursos generales a la estética, como personificaciones y metáforas, principalmente.

Este esfuerzo era consciente en el autor, quien dedicó un poema al proceso de modernización de la propia lengua:

*«Baina nik izkuntza larreakoa
nai aumat noranaikoa:
yagite-egoek igoa,
soña zaar, berri gogoa;
azal orizta, muin betirakoa»*

[Pero ya habla rural/ te deseo cosmopolita:/ elevada por las alas de la sabiduría/ antiguo el cuerpo y renovado el espíritu;/ de piel amarillenta, y de eterna fibra].

En el fondo, de lo que se trataba era de realizar un serio acercamiento a la estéticas europeas, «exaltar su pueblo a dimensión universal» (García de la Concha, 1983).

■ LAUAXETA

El poeta **Esteban Urkiaga** (1905-1937), «Lauaxeta», representa de manera inequívoca el esfuerzo de modernización y europeización de la poesía vasca. Nace en Laukiniz (1905), muere fusilado en Vitoria (1937), después de una carrera periodística y propagandista en las filas del PNV, y un trabajo poético de profundas connotaciones postsimbolistas. En su poesía cabe resaltar el esfuerzo consciente en conectar la poesía vasca con la poesía europea del momento, por lo que puede rastrearse sin esfuerzo la presencia, en frases e imágenes, de muchos poetas contemporáneos, desde Unamuno y Juan Ramón, a Valéry o Cocteau.

Su obra poética se confina en dos libros de poemas: **Bide barridak** (Nuevos caminos) (1931), y **Arrats Beran** (Al atardecer) (1935). El primero de ellos muestra diversas tendencias poéticas que van desde el romanticismo, pasando por el simbolismo, hasta la poesía existencialista de tono unamuniano, pero en todas ellas aparece la voluntad de renovar la lírica vasca, y la clara conciencia de ser un poeta pionero:

«Odiseu barri gara, lamiñik ezta baña,
Emen sortuba ezta Aprodite linaña.
Gure abenda-antzo pionneer gaste gara.»

[Somos nuevos Ulises, aunque no haya sirenas, ni aquí haya nacido la dulce Afrodita. Somos jóvenes pioneros, como nuestra patria].

En el segundo libro, Arrats Beran la estética de Lauaxeta recorre caminos de la literatura popular y tradicional, en un intento de acercarse a las teorías de Aitzol, que como vimos, apuntaban hacia una poesía más asequible, y cercana a los lectores.

Para Lauaxeta, la poesía es la expresión de una sensación profunda y duradera, que proviene de otro mundo, que debe ser percibida por una sensibilidad especial. Esta afirmación sitúa al poeta en torno a una concepción neoplatónica y simbolista. Pero lo que define a Lauaxeta entre las poéticas de su tiempo reside en una especial visión de lo que significa poesía moderna.

En un tiempo en que en el País Vasco, las poéticas clásicas estaban en auge, en que se defiende el clasicismo como forma máxima de la expresión poética, Lauaxeta afirmará que la poesía debe expresar su tiempo:

«Orain tximistaren eundia dogu eta ziñearen aroa...Eundi bakoitzean nor klasiko? Bere egunak ondoen esi dauzana. Idaztiak argiro erakusten badeutsu eundi bakoitzaren tankerearedo izatea, idazti axe buru dozu»

[Vivimos en el siglo de la electricidad y en la época del cine... Quién es el clásico de la actualidad? Aquel que mejor exprese su tiempo. Si un libro expresa la esencia de esta época o de este tiempo, éste es un libro clásico].

Este espíritu de expresión de la época le llevará a propugnar una estética renovada, cuyo fin reside en ser la expresión del tiempo, por lo que Lauaxeta renovará e innovará continuamente su expresión con la esperanza de que una expresión tensa no clásica, por tanto pueda expresar una época llena de tensiones sociales.

Tal experimentación se moverá en los terrenos del simbolismo, sin acercarse al surrealismo, por la propia constitución ideológica del nacionalismo vasco, que el autor defiende. Lauaxeta puede ser cosmopolita pero no es internacionalista.

La teoría poética que el autor sustenta, le llevará a una poesía que combina una rígida estructura en la composición (basada en el paralelismo), y en la sintaxis, con una expresión barroquizante y con una utilización brillante de la metáfora, en la que influye muy notablemente García Lorca, cuyos textos, tradujo.

Los temas de carácter social y político, se mezclan en su poesía, con temas de amor y de muerte, con un erotismo difuso, con una permanente voluntad de idea-



Nicolás Ormaetxea, Orixe



lización de las actitudes vitales. La búsqueda de la eternidad y de la inmortalidad constituye eje temático de su obra.

■ ORIXE

Nicolás Ormaetxea (1888-1961). La singularidad de «Orixe», «la figura más representativa de un período de las letras vascas» (Mitxelena, 1960), proviene de la importancia que su literatura, y además su estilo, tuvieron en la configuración de la literatura vasca de posguerra. Orixe fue uno de los guías estilísticos de la prosa vasca tras la guerra civil. Sin embargo, ciertos caracteres de su obra, y fundamentalmente su carácter «antimoderno» (Orixe era el menos innovador en la estética de su tiempo, a la par que un profundo defensor del clasicismo y de la ortodoxia cristiana, frente a la que chocaban los intentos existencialistas de los dos poetas anteriormente citados), posteriormente llevó a una consideración poco positiva sobre su obra.

Su importancia como maestro en el lenguaje, se ve incrementado por una nueva crítica.

LA OBRA POÉTICA de Orixe se divide en tres apartados: lírica, épica, y ascética.

Su obra lírica muestra la evolución y la complejidad de su estilo, y resulta en sí misma un resumen de la historia de la lírica vasca. Orixe comienza escribiendo en la órbita de los post-románticos, para pasar pronto a un postsimbolismo, rápidamente repudiado, a un clasicismo de corte pindárico, que le ofrecerá un rápido reconocimiento como gran poeta clásico, y después de la guerra a una poesía neoclásica que explora el tema de la muerte y el existencialismo desde perspectivas ortodoxamente cristianas.

Su obra épica *Euskaldunak* [Los vascos] (1950, pero terminado en 1935) nace al arrimo de la teoría de Aitzol que defendía que una obra épica, al estilo del Kalevala o del Mireio de Mistral, podría realizar en euskara el mismo efecto que el producido en sus respectivas lenguas, por los textos citados: es decir, un efecto de normalización y prestigio de la lengua minoritaria en el que fueron realizados.

Si bien Orixe, se inspiró para el idilio central que da unidad al texto en Mistral, y respetó de Lönnrot la idea de que los poemas tradicionales debían incluirse íntegros en el poema, el texto de Orixe, nostalgia de un mundo rural incontaminado por la modernidad, debe mucho a la ideología tradicionalista, y a la falta de asimilación de la modernidad. La huida de la ciudad es una idea básica de este texto (Aldekoa, 1990, 9-26).

Lo cierto es que la importancia del texto es innegable, y ha producido una relevante masa crítica en su entorno (Iztueta, 1991, 73-75) desde la favorable acogida de Justo Matorra (1936), quien lo veía

como la plasmación del espíritu nacional e intérprete de la cultura vasca, hasta el debate en torno al clasicismo que se produce en los años 50. Paulo Iztueta ha recogido la recepción del poema y ha realizado una recopilación crítica de las opiniones que se publicaron antes y después de su aparición.

En el texto épico de Orixe, puede verse la influencia de la obra de Basterra y de los novecentistas.

Su obra ascética. El libro de poemas religiosos **Barne Muinetan** [En el interior] (1934), lleva a su máxima expresión el proyecto de estilo de Orixe, que definido por las siguientes características: la búsqueda de un lenguaje depurado que tomaba como base el euskera coloquial y «castizo», y se contraponía al purismo alentado por los nacionalistas, la riqueza en el vocabulario y en los modismos, una tendencia al conceptismo. Todas estas rasgos hablan de una actitud hacia la lengua que prima lo esencial, frente al adorno, el «alma del pueblo», frente a las novedades francesas, o simbolistas, hablan, en fin, de una actitud antimodernista, o lo que es lo mismo, de una promoción de la actitud novecentista que prima la actitud conceptual con respecto al lenguaje frente a la sensibilidad de los simbolistas y modernistas. Para matizar esta opinión, debe tenerse en cuenta que Luis Mari Muxika (1990, 47-94) ha rastreado la tópica de Orixe, que él atribuye a una influencia simbolista, aunque la mayoría de los autores citados para probar tal afirmación, corresponde a un período de la literatura española alejado del simbolismo; en concreto, San Juan de la Cruz, cuya influencia es innegable, se cita con gran frecuencia.

OBRA EN PROSA. Orixe es además autor de una importante obra en prosa, cuyo tema preferente será la ascética, **Quiton arrabarekin** (Estancia en Quito con mi hermana) (Seguro, 1987, 21-35).

Esta obra ha merecido el análisis detenido de Paulo Iztueta (1988), quien ha establecido la biografía de Orixe con un rigor estimable. Bien es cierto que algunas de sus tesis biográficas se han visto contestadas por Patxi Altuna (1990), sobre todo las que se refieren a la difícil relación entre Orixe y los jesuitas. Iztueta ha establecido una estructura dual para esta obra ascética: una primera parte dedicada a los lugares de salvación, y una segunda, de carácter místico.

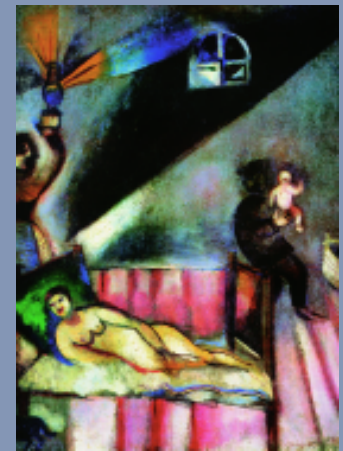
Las relaciones entre *Quiton arrebarekin* y La Divina Comedia de Dante, las estructuras narrativas, los rasgos expresivos y el género son otros puntos de atención tratados por Iztueta, en ésta, hasta ahora, mejor aproximación a la obra de Orixe, análisis que se completa con el artículo sobre un inédito de Orixe, El trato con Dios que en Iztueta (1990, 27-46) se examina desde el punto de vista temático. La ideología religiosa de Orixe, su tradicionalismo, su visión de la religión y de la fe son temas que han ocupado a Iztueta.

Xabier Lizardi, Orixe, Aitzol, Echegaray, Lauaxeta,...





LA POSTGUERRA



El nacimiento. M. Chagall.

En 1946 comienza en opinión de Lasagabaster una nueva época en la novela vasca: la novela del exilio. El primer libro publicado en la primera postguerra se debe a la pluma de Telesforo Monzón. El mayor poeta de lo que luego se llamó "generación de las catacumbas" es Salbator Mitxelena. Las revistas periódicas fueron uno de los cauces para manifestar las inquietudes literarias, culturales y políticas de la postguerra. La novela de Jon Etxaide ha dado significación a un periodo oscuro de la literatura vasca. Nemesio Etxaniz reconoce a su poesía lejos de la poesía social. La figura de Koldo Mitxelena es representativa de las letras vascas de los últimos años.

por *Jon Kortazar*

Si los poetas de la época republicana crearon una de las épocas más importantes de la historia de la literatura vasca, la guerra civil truncó todas las esperanzas puestas en aquel grupo de poetas.

Tras la dura represión ejercida sobre los literatos del grupo (Lauaxeta muere fusilado, así como Aitzol, Orixe marcha al exilio, primero a Francia, más tarde a Centroamérica), la literatura vasca reemprende el camino en un doble exilio: el francés y el americano. En la primera postguerra **Ediciones Vascas** en Buenos Aires y **Pizkundia** en México publicarán la literatura producida en el Sur americano.

En Guatemala, Jokin Zaitegi crea en 1950 la revista **Euzko Gogoa** que canalizará la expresión en lengua vasca en la alta postguerra, convirtiéndose en el puente entre los grupos poéticos de antes y después de la contienda.

■ LA NOVELA

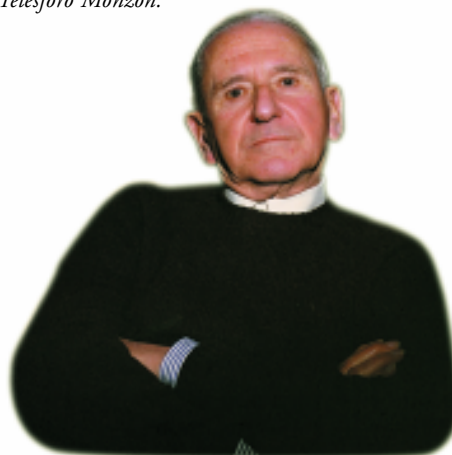
En 1946 comienza en opinión de Lasagabaster («Euskal nobelaren...», 1981, 362) una nueva época en la novela vasca: la novela del exilio. Sin embargo, el mismo autor añade inmediatamente dos observaciones que matizan el sentido de esa nueva etapa: el exilio sólo es un lugar, en el que se publica la novela, pero no una problemática, y la novela sigue siendo costumbrista. Opiniones que quizás, merecen una matización.

ANTONIO IRAZUSTA

En el exilio americano se publican tres novelas. Dos se deben a la pluma de José



Telesforo Monzón.



Antonio Irazusta: Joanixio y Bizia garratza da [La vida es agria] (1946 y 1950). Su primera novela es una pieza con final feliz, en el que se cuenta el discurrir sin problemas, sin obstáculos de un emigrante a Argentina debido a su negativa a cumplir el servicio militar.

La segunda de sus novelas la basó en su experiencia autobiográfica de exiliado a ese país. Irazusta, escritor aún anclado en técnicas de la novela folletinesca, ha sido capaz de elevar el vuelo y conectar con una novela donde los símbolos aparecen, y a veces hacen olvidar, la técnica. Más redonda y con falta de final feliz, esta segunda novela supera a la primera en la concepción del sentido. El protagonista muere triste, y esa pena es, en el fondo, un trasunto del sufrimiento producido por el exilio. Lo que el autor narra está siempre conectado con su experiencia, con las personas y gentes que conoció. Irazusta incluye detalles de la modernidad y la ironía y el humor no le son desconocidos.

J. EIZAGIRRE

La novela **Ekaitzpean** [Bajo la tormenta] (1948) de **J. Eizagirre** (1881-1948) muestra una manera de narrar más moderna. La actualidad de su tema argumental, la novela trata sobre la guerra civil,

«*azkenengo gure gudate izaugarriaren zipriztin beltzakmendi-mendian izkituta dagon baserri bateraño nola iritsi diran*»

[«de cómo nuestra última y terrible guerra llegó a salpicar un caserío perdido en el monte»] y la concepción semi-novelasca semi-teatral centra el conflicto en una casa desde donde se contempla la ac-

ción. La focalización y el perspectivismo que se utilizan en toda la novela, le lleva al autor a tratar el diálogo en clave dramática. La supresión del narrador comporta un mayor protagonismo de los personajes. Posiblemente en la ausencia de maniqueísmo resida una de las virtudes principales de esta novela.

■ LA LÍRICA

TELESFORO MONZÓN

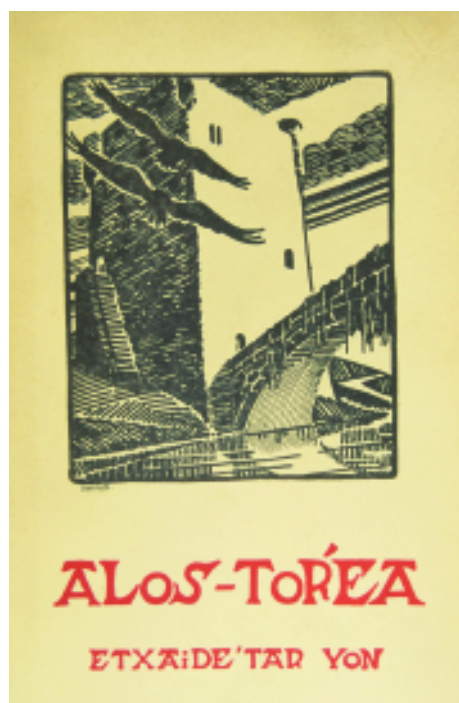
El primer libro publicado en la primera postguerra se debe a la pluma de **Telesforo Monzón** (1904-1981). Su libro de poemas **Urrundik** [Desde la lejanía] (1945), dividido en un doble proyecto temático recuerdos de paz, recuerdos de guerra es un poemario que parte de presupuestos románticos, introduciéndose más tarde en el costumbrismo irónico, y en la nostalgia más absoluta por el buen tiempo perdido, el tiempo de la paz. Un conjunto de poemas de este libro prefiere el camino del impresionismo, siguiendo, por tanto, los caminos explorados por la estética de la preguerra. El autor abandonó el proyecto y en vez de publicar los recuerdos de guerra, hizo imprimir un segundo volumen de poemas: **Gudarien egiñak** [Acciones de los gudarís] (1947), conjunto de poemas doctrinarios con algún toque expresionista.

SALBATORE MITXELENA

Sin ninguna duda, el mayor poeta de lo que luego se llamó «generación de las catacumbas», es **Salbatore Mitxelena** (1911-1965). Importante ensayista, Salbatore Mitxelena publica en 1949 **Aranztazu. Euskal fedearen poema** [Aránzazu, poema de la fe vasca], poema épico en torno al monasterio de Aránzazu y a la historia del País Vasco. Su tercera parte **Bizi nai** [Quiero vivir] no pudo publicarse hasta 1955 en Guatemala.

El hecho de escribir un gran poema sitúa a Salbatore Mitxelena en la corriente simbolista de preguerra, en la misma corriente que dio nacimiento a Euskaldunak de Orixe. En Mitxelena puede encontrarse una búsqueda de la totalidad y, tan en la tradición romántica, del alma del pueblo y de su intrahistoria. Si la adscripción a tal corriente literaria aporta otras características pertenecientes a dicha corriente, como, p. ej., la importante presencia de la literatura tradicional, o la lectura simbólica del argumento y de las metáforas del texto, Salbatore Mitxelena aportará también aspectos desde otras corrientes de pensamiento, especialmente del existencialismo.

Para empezar, de su obra ha desaparecido el optimismo inherente a la obra de preguerra. El título de la obra es también un título ambiguo: en principio, parece referirse al aspecto religioso; en cambio, tras incluirse la III Parte, la fe significa



Jon Etxaide



esperanza en la resurrección de un pueblo vencido en el sentido histórico. Debe tenerse en cuenta que el *volksgeist* de Mitxelena nace de la sensación de la derrota y del pesimismo, de la agonía; o, como ha señalado Ibon Sarasola (1976), «de la obsesión ante la muerte», que ya no es una obsesión íntima y personal, sino que se ha trasladado a una vertiente nacional. Salbatore Mitxelena ha transferido el sentimiento agónico del existencialismo a un ámbito que no le era propio: al ámbito de la nación o el pueblo.

Salbatore Mitxelena, quien conocía bien a Unamuno, ha expresado este único mensaje, de la agonía del pueblo y de la lengua, de manera casi continua en su obra (*Azurmendi, Mitxelena...*, 1977. XLVII) Curiosamente Salbatore Mitxelena ofrece una solución de raíz voluntarista, de raíz cristiana. Tras el pesimismo para detectar y describir la realidad, Salbatore Mitxelena propone, sin ningún dato histórico, una esperanza en la resurrección. Tras la prueba a muerte sufrida por el Pueblo Vasco, sugiere la venida de la resurrección y un nuevo nombre, como se produce tras salvar los obstáculos en todos los recorridos iniciáticos.

■ LAS REVISTAS PERIÓDICAS

Las revistas periódicas fueron uno de los cauces para manifestar las inquietudes literarias, culturales y políticas de la postguerra.

EUZKO GOGOA

La revista **Euzko Gogoa** [Alma Vasca], fundado por **Jokin Zaitegi** en Guatemala, canalizó el movimiento literario (Vélez de Mendizábal, 1981 y 1991, e Intxausti, 1979, a y b). Su objetivo fundamental consistió en convertir a la lengua vasca en una lengua de cultura capaz de expresar el mundo cultural moderno, si bien en la práctica su ámbito cultural se circunscribía al campo de las Humanidades. Sus bases ideológicas y culturales pueden encontrarse en el movimiento de la preguerra, en el cual el fundador de la revista tuvo una participación importante, ganando una edición del prestigioso concurso del Día de la Poesía Vasca.

En ella comenzaron a escribir literatura los autores que dieron nuevo impulso al euskara como Jon Mirande o Gabriel Aresti, aunque Orixe ofrecía una colaboración continua.

El papel jugado por esta revista no puede minusvalorarse. Además de servir de coordinación de prácticamente toda la producción literaria en lengua vasca en el momento, en la revista se dio cuerpo a lo que puede llamarse la nueva ideología del nacionalismo, aunque ésta no sólo se produjo en ella y se fue desarrollando en otro tipo de revistas.

Según Txema Larrea (s/d), en la postguerra se produjo la asimilación entre vas-





quismo y radicalidad, asimilación que aparece de manera paulatina y organizándose en torno a cuatro temas cruciales: el euskara como hecho diferencial de la nacionalidad vasca; la crítica a la religión católica y sobre todo a los estamentos eclesiásticos, que se ven como colaboradores en la españolización del País Vasco; la cada vez más abierta defensa de la violencia como método de liberación, siguiendo el ejemplo de los nuevos estados anticoloniales de la época, en concreto de los de Israel, Argelia, y Creta, aunque nunca se olvidó de todo el caso de Irlanda; por último, se abrió un debate sobre el estilo de euskara que debía servir para modernizar la cultura, y que con el tiempo abrió el camino de la normalización y del euskara batua.

EL GRUPO EGAN

En torno a la revista Egan, revista que se publicaba con el apoyo de la Diputación de Guipúzcoa, y la dirección de tres figuras, que procedían de distintos credos políticos: Arrue, Irigaray y Koldo Mixelena, se aglutinará una serie de autores que forma el grupo literario de los años 50. La revista se creó como una revista literaria bilingüe, pero pronto se convirtió en euskérica. En este momento (1954), el trío de directores publica un manifiesto de intenciones con el nombre de «Asmo Berri» [Nuevas intenciones]:

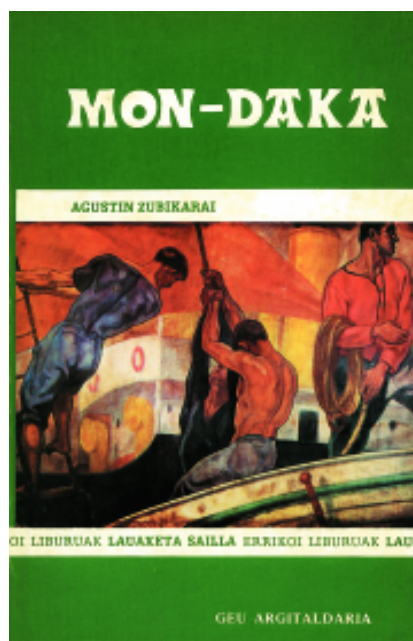
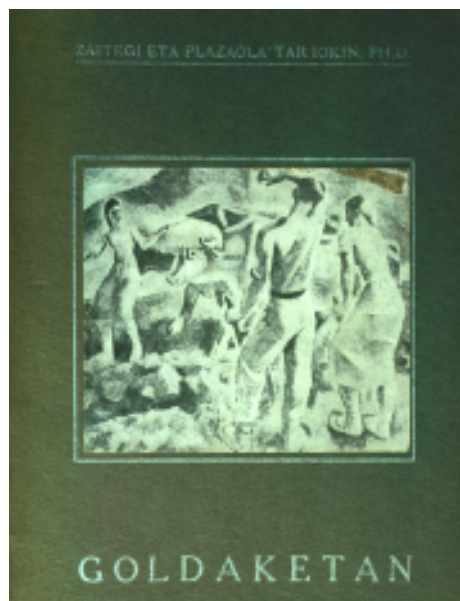
1. En primer lugar pretendían una revista viva con temas culturales de actualidad.
2. La búsqueda de las claves de la modernidad junto a la adecuación de la lengua para que sirviera a esos designios de alta cultura son dos objetivos básicos en el trabajo del grupo.
3. La exigencia de calidad y la libertad en el trabajo son las dos últimas referencias sobre los objetivos de la revista.

■ LA NOVELA

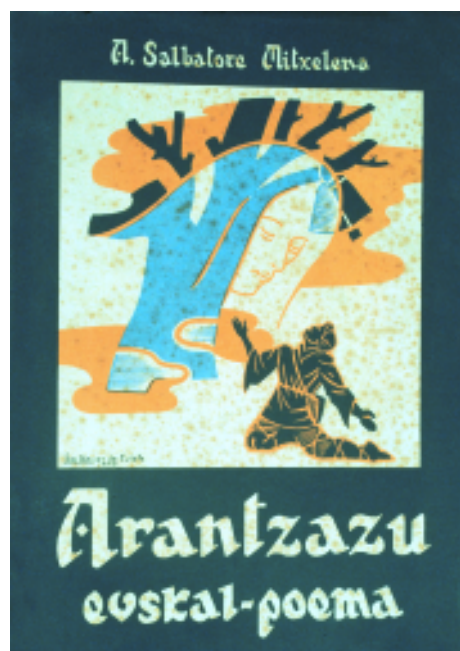
JON ETXAIDE (1920-1998)

Aun si ha cultivado con preferencia la novela histórica y legendaria, la obra de Jon Etxaide merece citarse con amplitud, porque su novela ha dado significación a un período oscuro de la literatura vasca, y porque se ha planteado su oficio de narrador con profesionalidad y rigor. La preocupación estilística, casi rigorista, que Etxaide imprime a sus textos y la convicción de que la novela histórica recupera para la comunidad la memoria del alma del pueblo sirven para enmarcar su actividad artística.

Joanak joan [Lo pasado, pasado] (1955) es, más que una novela histórica, una novela homenaje a un autor admirado, Pierre Topet, Etxahun, bardo popular zuberotarra del siglo XIX, cuya vida azarosa y romántica, narra en tono ha-



Portada de "Arantzazu euskal poema", Salvatore Michelena.



giográfico. Jon Etxaide escribe en esta obra una novela iniciática, donde intenta a veces, con excesiva simplificación argumental, y con cierta libertad en el uso de la causalidad contar la evolución desde la marginalidad hasta la aceptación social del héroe, a través de una experiencia de tipo religioso. El papel de *Deus ex machina* que esta experiencia juega en la trama no se le escapa al lector. La ideología tradicionalista del autor se muestra en la moraleja que pretende para toda la historia: el hombre sin Dios se mueve en el desorden. Pero sobre el novelista que ha utilizado una técnica primitiva, casi naif, se eleva el escritor elegante que logra ser Etxaide.

La adscripción de Jon Etxaide a la novela histórica y a la leyenda romántica, que pretendió la legitimidad foral, no le hace olvidar la premisa de que la novela histórica termina siendo una metáfora de la realidad.

En este contexto ideológico se escribe **Gorrotza Lege** [La Ley del odio] (1964). Y en este sentido, esta novela que trata de las guerras civiles medievales en el País Vasco, debe leerse como una transposición de la guerra civil, y como una reflexión sobre las consecuencias del desorden.

Esta obra representa la cumbre de su novelística y no sólo por la fidelidad relativa con la que se utiliza la documentación histórica, sino por que la obra ha sido capaz de transponer en símbolo una ideología tradicionalista: cuando la ley no es de amor, sino de odio, subsiste el caos.

En la misma línea de novela tradicional caben citar los nombres de Eusebio Erkiaga y Agustín Zubikarai (1914), autores que hoy en día siguen cultivando la narrativa novela con cierta asiduidad.

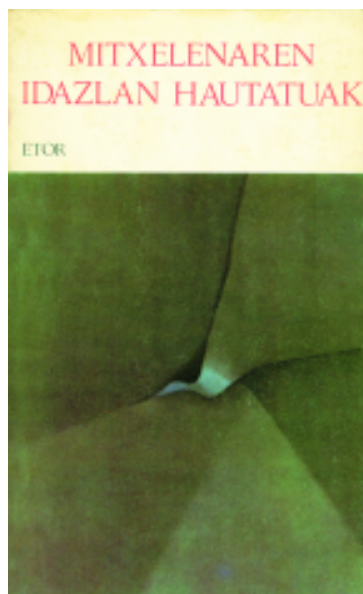
■ LA LÍRICA

NEMESIO ETXANIZ (1899-1982)

La obra poética, publicada en primer lugar en Egan (1953, 1955), se recogió en la compilación **Lur berri bila** [En busca de una nueva tierra] (1967).

Para comprender su obra resultan interesantes dos datos: la inexistencia de ambición por parte del propio Etxaniz para valorar su propia obra, y la conciencia del autor que reconoce a su poesía lejos de la poesía social y la sospecha de que pronto será sobrepasada y olvidada.

Eso es lo que sucedió, pero para ello poco tuvo que ver la calidad de la poesía de Nemesio Etxaniz y sí la poca memoria histórica de este pueblo. Su obra se caracteriza por su carácter ético y personal, frente a la realidad histórica, y por la puesta en crisis del idealismo de preguerra, que aún mantenía alguna influencia en la poesía. Aún siendo un profundo admirador de Lizardi, Etxaniz se pregunta por la validez de las propuestas idealistas, acercán-



dose a posiciones paródicas del lenguaje de Lizardi.

*«Argia zikin zetorren
ametsak ziren ausi».*

[La luz venía sucia, y se habían roto los sueños].

Esta actitud crítica acerca al autor al existencialismo, a la poesía del desencanto, y a la expresión de una sexualidad personal.

Traductor de Ungaretti, Etxaniz recuerda en algunos poemas al creacionismo, en composiciones basadas en la contextualización de la impresión fónica del poema, y en su descontextualización semántica.

Otras aportaciones residen en la ruptura de la estrofa y su acercamiento al verso libre.

■ EL ENSAYO

KOLDO MITXELENA (1914-1987)

La figura de Koldo Mitxelena es representativa de las letras vascas de los últimos años. Lingüista de afamada trayectoria, creador de la escuela filológica vasca, su figura tiene aquí cabida, por haber sido el principal moldeador del euskara batua, es decir, al euskara normalizado.

Sin embargo, su reflexión sobre temas de lingüística o filología no impidió su obra ensayística, en la que siempre dio pruebas de fino estilo. Sus ideas sobre literatura vasca, los más recordados son *Euskal literaturaren etorkizuna* [El futuro de la literatura vasca] (1951) y *Asaba zaharren baratza* [El jardín de los antepasados] (1960), se publicaron en la revista Egan y han vuelto a publicarse en los recientes *Euskal lan guztiak* [Obra completa vasca] (1988).

La idea central de la escritura de Mitxelena puede describirse como un intento de reintroducir la tradición clásica vasca y hacerla apta a una prosa moderna. Profundo conocedor de la literatura vasca de los siglos clásicos, Mitxelena es un hábil escritor que recoge las aptitudes estéticas de la tradición adaptándolas a las circunstancias presentes.

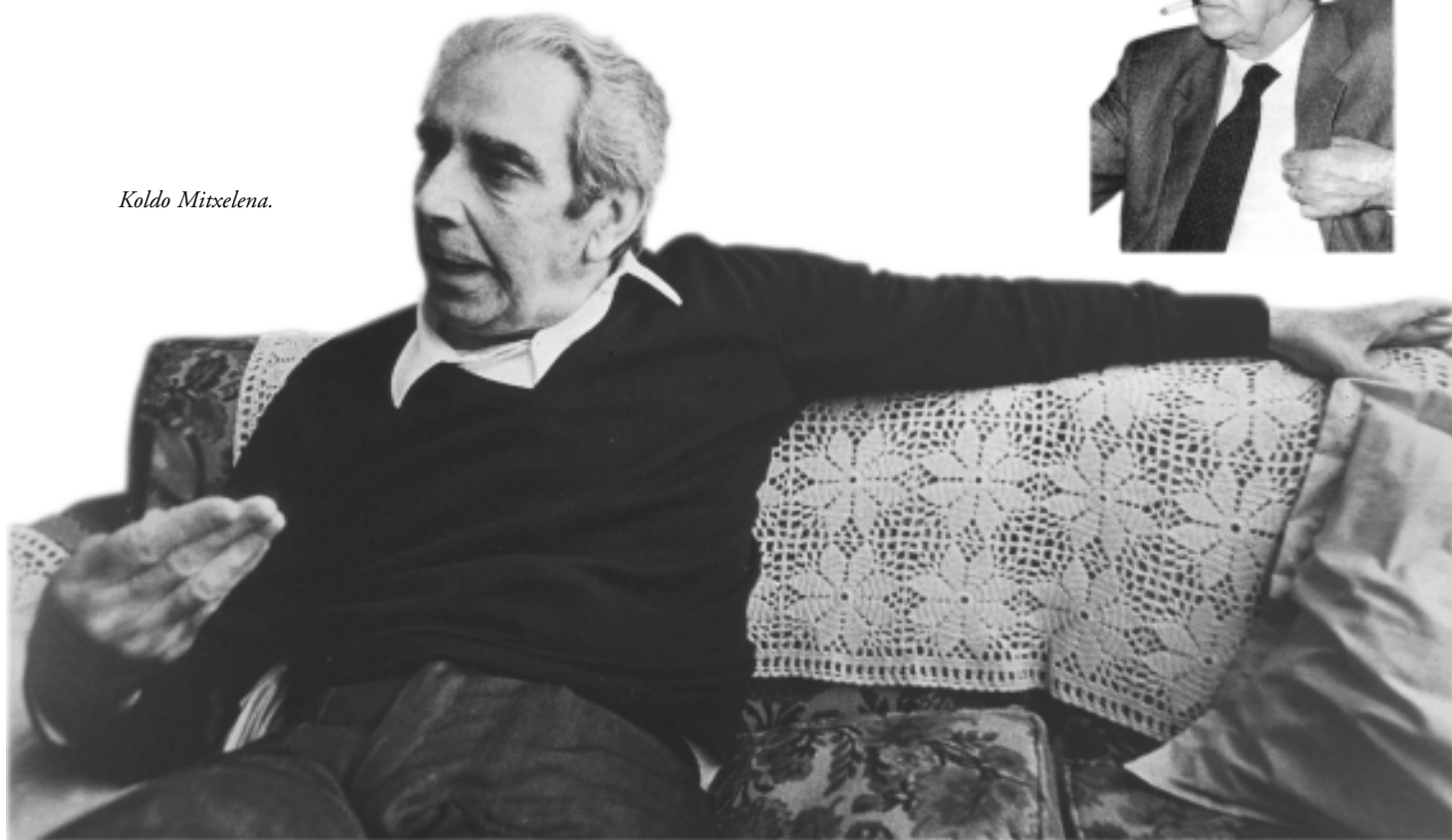
Su elegante prosa debe tanto a esta proposición casi neoclásica, como a su particular visión irónica de la realidad.



Frente a proposiciones puristas o neologistas, o netamente vanguardistas, Mitxelena ha propuesto un conocimiento profundo de la realidad de la lengua y de su historia como una alternativa para la modernización de la lengua vasca. El último eslabón de esta propuesta se concreta en la publicación del *Orotariko euskal hiztegia* [Diccionario General de la lengua vasca].



Koldo Mitxelena.



LA PROSA MODERNA



El quicio de los 50

El puente. Munch.

En los últimos años 50 se produce una renovación de la novela vasca, que como hemos visto permanecía atada a un trasnochado costumbrismo. Una serie de condiciones posibilitarán el cambio. La juventud de los autores, que facilitará la ruptura con los modos de la generación anterior, su educación universitaria, que hará cambiar el talante ideológico de los nuevos autores, la escenificación de las novelas en el núcleo urbano, y el conocimiento que los autores muestran de la nueva novela europea, corresponden a características que dibujan el nuevo entramado narrativo.

por Jon Kortazar

En los últimos años 50 se produce una renovación de la novela vasca, que como hemos visto permanecía atada a un trasnochado costumbrismo.

Una serie de condiciones posibilitarán el cambio. La juventud de los autores, que facilitará la ruptura con los modos de la generación anterior, su educación universitaria, que hará cambiar el talante ideológico de los nuevos autores, la escenificación de las novelas en el núcleo urbano, y el conocimiento que los autores muestran de la nueva novela europea, corresponden a características que dibujan el nuevo entramado narrativo.

La renovación generacional y estética coincide en el tiempo con la propuesta del euskara batua realizada por la Academia de la lengua vasca, a la que prontamente se adhieren estos autores.

■ LA NOVELA EXISTENCIALISTA

TXILLARDEGI

La publicación de la primera novela de **José Luis Álvarez Enparantza, Txillardegí** (1929-...), supuso la irrupción de un nuevo estilo de contar.

Su primera novela **Leturiaren egunkari ezkutua** [Eldiario secreto de Leturia] (1957) hace aparecer a uno de los primeros personajes conflictivos de la novela vasca, conflictividad que se produce por su angustia ante la muerte, y las preguntas básicas sobre su existencia.

Este existencialismo de corte unamuniano, con influencias de Camus y Sar-

tre, se expresaba en una novela lineal, estructura en las cuatro estaciones del año, y comunicaba una visión del mundo. El marco urbano de la novela, la elección de la primera persona, el relato enmarcado además de ambientar la crisis del personaje, se constituyen en los ejes de renovación de la novela vasca.

Como ha demostrado I. Sarasola (1975) la novela de Txillardegí permanece anclada sin renovarse técnicamente.

José Luis Álvarez Enparantza, Txillardegí.



El análisis de sus siguientes novelas **Peru Leartzako** [Peru Leartza] (1960) y **Elsa Schelegel** (1969) muestran una profundización en el mismo mundo narrativo. Elsa Schelegel, representa posiblemente el nivel máximo de la narrativa de Txillardegí. Tejida en torno a una situación afectiva inestable, la historia de amor de Elsa enamorada de un sacerdote, esta novela muestra a un Txillardegí hábil en el uso del lenguaje.

La cuarta novela de Txillardegí, **Hai-zeaz bestaldetik** [Más allá del viento] ha variado sus constantes narrativas. Desde la novela existencial Txillardegí avanza hacia un planteamiento de novela lírica. La trama narrativa argumental desaparece, la estructura irreal apoya un continuo flujo de conciencia; se trata de un texto que se mueve en la frontera de la definición de novela, basada en la disolución de la historia y de los personajes. El texto se basa en la contraposición conceptual entre el mar, bronco e independiente, y el lago, sumiso y cercado, que simbolizan dos posturas ideológicas, en torno a la actual situación del País Vasco, y de manera más general los dos elementos acuáticos representan las dos opciones históricas de cualquier hombre: ductilidad o libertad. La última experiencia narrativa de Txillardegí ha pretendido acercarse al realismo al contar la historia de un militante de ETA, aunque parece un acercamiento insuficiente.

MIRANDE

Jon Mirande (1925-1972) de quien hablaremos más extensamente en el capítulo correspondiente a poesía, escribía mientras tanto **Haur besoetakoa** que tar-

dó en publicarse por razones obvias. En esta novela Mirande cuenta el amor de un adulto hacia una niña. La novela ha sido objeto de cierta veneración y de múltiples estudios. Andolin Eguzkitza (1979-83) ha estudiado su aspecto formal y su morfología narrativa. Joseba Sarrionandia (1983) su aspecto mítico. Posiblemente ha sido Eduardo Gil Bera, («Jon Mirande» 1991, a y b), quien más profundamente ha estudiado tanto la ideología de Mirande, como el desarrollo de la novela.

Mirande, que fue un profundo conocedor de la novela contemporánea, escribió la suya en un elegante y refinado estilo, cercano a los esteticistas y a la novela lírica.

■ EL NOUVEAU ROMAN

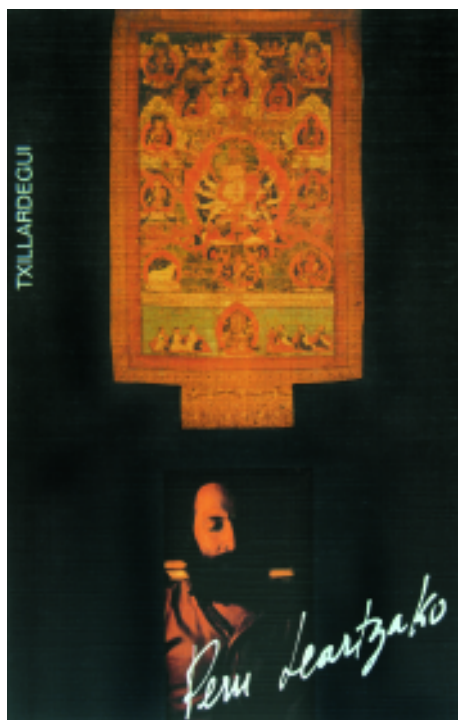
SAIZARBITORIA

Ramón Saizarbitoria (1944) lleva la renovación de la novela vasca a todos los niveles y a un punto de no retorno. «Desde la utilización de la segunda persona narrativa dialogal en **Egunero hasten delako** [Porque se comienza día adía] (1969), autorreflexiva en **Ehun metro** [Cien metros] (1976), hasta el objetivismo beckettiano de **Ene Jesus** [Jesús mío] (1976), la novela vasca entra de la mano de Saizarbitoria y de manera irreversible, en la modernidad: es decir, en esa corriente de una búsqueda continua y desconcertante, no sólo de la realidad, sino de la escritura» (Lasagabaster, «La literatura...», 1986).

El autor de estas tres novelas parte de una teoría literaria en el cauce del nouveau roman propugna lo que él llama la antinovela y que se resumen en la frase de que la novela es más la aventura de la escritura que la escritura de una aventura. Y se concreta en los siguientes principios: la novela no debe tratar de los grandes problemas filosóficos, sino que debe atender a los pequeños problemas cotidianos, centrándose en la descripción objetiva y documental de la realidad. En el fondo, la antinovela pretende traspasar el problema planteado por el existencialismo: tras la muerte de Dios, quiere la muerte del super-hombre, como símbolo que éste es de la muerte de Dios.

La radicalidad con la que Ramón Saizarbitoria ha llevado el proceso define su escritura como una novela que cada vez se acerca más al absurdo, y al planteamiento de la novela del silencio, en una progresión por la disolución de la trama narrativa.

En **Egunero hasten delako** el autor contaba la «problemática de los anticonceptivos y del aborto» (Juaristi, «La literatura...», 1987, 125). Pero lo hacía de una nueva original. La novela se divide en dos planos: la experiencia vital de la muchacha que va a abortar, y el discurso



incontenible de un ocasional conversador, cuyo parloteo sigue las leyes de la corriente de conciencia, o de la yuxtaposición de ideas. Las dos historias se entrelazan. Pero aparece ya una de las mayores obsesiones y de la misma manera de los símbolos de Saizarbitoria: el contador, el símbolo de la búsqueda de la narración, porque, como el mismo Saizarbitoria conviene, mientras existen historias que contar existe vida.

Ehun metro cuenta los últimos cien metros de un activista vasco hasta caer abatido por la policía en una plaza de San Sebastián, en los cuales el personaje revive su historia personal: la infancia en una escuela represora, la muerte de su padre, su primer amor, el amigo activista que deja la organización.

Lo primero que llama la atención en esta novela es su carácter bilingüe. El euskera y el castellano se reparten las voces de los personajes de la novela, en un intento de ser fiel a la realidad que circunda la acción. Esta actitud bilingüe ha sido interpretada como «un manifiesto, siquiera implícito, de esa opción lingüística que todo escritor vasco está hoy abocado a hacer» (Lasagabaster, «La literatura...», 1986).

Por debajo de la anécdota, que Saizarbitoria describe de la manera más objetiva posible, la novela posee un eje narrativo en torno al tema del descenso a los infiernos, en el cual el personaje se encuentra cada vez más sólo, hasta que puede ver de frente a la muerte. La angustia que siente ante su propia muerte, expresada metonímicamente, puede servir de eje simbólico en el que se van trenzando el resto de los temas de la novela: la soledad única, la angustia personal en una opción política, el azar como forma de existencia. Todo ello parece apuntar hacia una visión desilusionada y privada de los hechos, nada épica, sino trágica, ante su vida y su muerte. De esta forma la novela debe leerse, como un texto alejado de la apología. «Saizarbitoria se limitaba a dejar constancia de un problema, mostrándolo con la mayor objetividad posible. Es cierto que en el modo de exponerlo contiene ya una censura sin paliativos de la represión policial, pero la «lucha armada» contra el régimen tampoco salía muy bien parada» (Juaristi, 1987, 126).

En **Ene Jesus** la fábula se detiene en un hombre que postrado en cama espera, aquejado de una parálisis progresiva, la inmovilidad total, contra la que conserva un remedio: contar historias, y cuando ya no le queda lógica suficiente contar números, pero contar incansablemente, porque sabe que mientras cuente, la parálisis no podrá con él. Podríamos decir que se trata de la historia de una obsesión.

Cercana a la novela del absurdo, la novela, con un lenguaje plano y científico, toca de refilón el tema de la madre posesiva. Pero al contemplar los recursos

técnicos del texto el lector podrá encontrar un tiempo subjetivo, una narración atemporal, un narrador desquiciado que aún se empeña en contar:

«Behin batean» esanez hasten zuen edozer gauza. "Azken finean geure esistentzia miserablea ahantziz, beste diferente bat inbentatuz bizitzeko dugun posibilitatea" esan zuen behin ezpainetatik zerbeza aparra zeriola. Baina mutuaren begi hezeek ez zuten sinesten... Kariloia. Nota galduaren erresonantzia metalikoa aidean zintzilikaturik. Ordua. Ez dut hasitako ezer akabatzen».

[Cualquier cosa de éstas que empezaban diciendo, «Erase una vez». «En última instancia, la posibilidad que tenemos de olvidar esta existencia miserable, y de vivir inventándonos otra», dijo una vez con los labios llenos de espuma de cerveza. Pero los húmedos ojos del mudo no se lo creían... El carillón. La resonancia metálica de una nota perdida. La hora. No termino nada de lo que empiezo».

Sobre la evolución del trabajo de Saizarbitoria puede verse ahora el interesante artículo de María José Olaciregi (1991).

■ DE LA ALEGORÍA AL SÍMBOLO

Una de las características que parece determinar la historia de la literatura vasca es la ausencia de una novela realista. Por ello, el desarrollo de la novela vasca parece desarmónico, con una cierta tendencia a la novela lírica, o a sustituir la realidad por la alegoría, como si temiera quitar la máscara de la realidad. Pero es bien cierto, también, que en los últimos años se produce una aproximación a la representación realista de lo narrado, actitud que tiene mucho que ver con la ambición de simbolizar este mundo.

Este desequilibrio puede explicar, por un lado, el predominio de la alegoría, pero por otro, facilita la dispersión de los géneros y la experimentación.

Así a partir de 1969, tras la novela de Saizarbitoria, en la narrativa vasca se ha producido una importante dispersión tanto en los géneros narrativos, como en las técnicas utilizadas en las creaciones de las novelas, efecto al que no es ajena la incorporación de autores al género novelístico, lo que ha llevado a romper con la que un tiempo fue casi absoluta producción costumbrista.

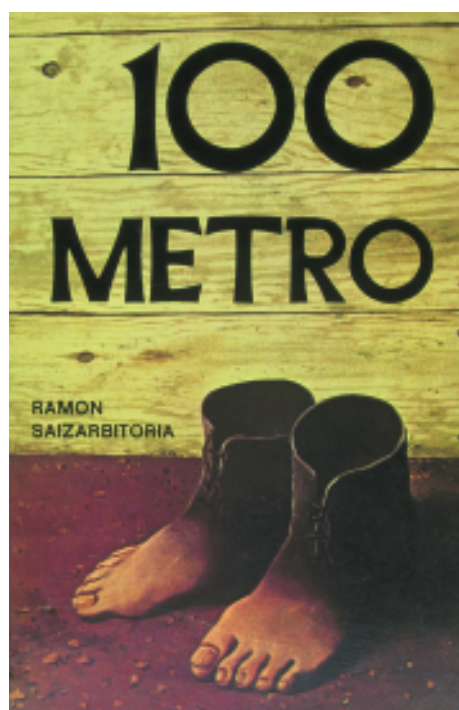
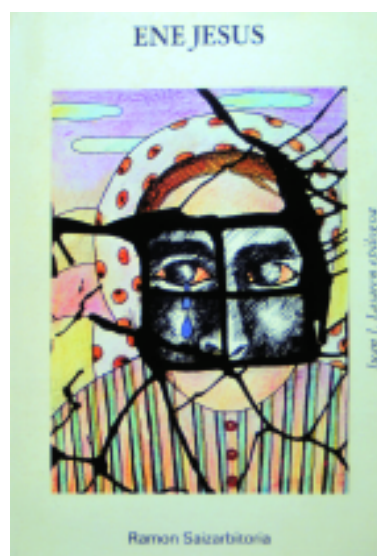
Las distintas exploraciones de la novela vasca van desde la admiración por Virginia Wolf de Arantza Urretavizcaya, hasta la literatura paródica del medievalismo de Mario Onaindia, al realismo de Jose Austin Arrieta o por las fábulas de Koldo Izagirre.

ZARATE

Puede considerarse a Mikel Zarate (1933-1979) como el novelista que tra-



Ramón Saizarbitoria.



bajó con mayor fortuna la alegoría. Su novela **Haurgintza minetan** (1973) [Dolor de parto] resulta un prodigio de descripción solapada de la situación del País Vasco bajo el franquismo. Procupado notablemente por la disolución de la cultura tradicional en la cultura industrial y por la situación de enfrentamiento que la sociedad vasca ejercía frente al franquismo, la novela de Mikel Zarate pretende, soslayando la censura, describir un mundo en crisis, un mundo en pleno dolor de parto de una nueva sociedad, en la que aún permanecen elementos de la cultura tradicional, cuya pérdida duele al autor.

La crisis de esta sociedad se cuenta a través de un elemento de la mitología tradicional un duende narrador, cuyo don de invisibilidad y de ubicuidad permiten al autor soslayar el narrador omnisciente clásico. La ambición por contar un mundo total, la sociedad vasca tardofranquista, crea una novela sincrética, donde se mezclan y confluyen multitud de elementos, personajes y lugares. Pero esa misma ambición hace que se resienta la unidad de la obra. Ninguno de los hilos narrativos de la novela quedan explicados en el final apocalíptico de la misma. Y esa falta de final conviene a una novela que pretende ser espejo de la vida de una sociedad abierta al futuro, pero cuyo desarrollo final se escapa al autor.

Mikel Zarate dominaba con soltura distintos registros del euskara, y construía sus obras con gran atención sobre el efecto estilístico de las mismas. Su riqueza discursiva y estilística debe mencionarse como una de las mayores virtudes de su literatura, apreciable tanto en su novela, como en sus relatos breves.

Esa sociedad plural y abigarrada que trata de describir utiliza también un lenguaje plural donde cohabitan distintos lenguajes: el euskera popular, el culto, el neomarxista, las hablas de brujas (frases construidas al revés), el castellano como lengua de dominación...

En definitiva, un lenguaje de síntesis para representar un mundo en crisis entre lo tradicional y lo moderno, en crisis de identidad, en crisis política, y en crisis en el uso del idioma que le es propio.

LERTXUNDI

El trabajo narrativo de Anjel Lertxundi muestra claramente la evolución que pretendíamos mostrar al llamar a este epígrafe de la alegoría al símbolo, puesto que A. Lertxundi inició su andadura creativa con una novela de tipo alegórico **Ajea du Urturik** [La inquietud de Urturi], donde por medio de claves se pretendía describir las reacciones de un colectivo tras la inundación de un pueblo.

Las alusiones a las que se refería el texto son obviamente referencias a la situación vivida por el País Vasco bajo el franquismo. El colectivo, pues se trata de un per-

sonaje que simboliza a las distintas fuerzas que se encuentran en esa situación, se dividen entre los poderes fácticos y la renovadora juventud, en una división simplista.

Sin embargo, su siguiente aportación al mundo de la novela significa un acercamiento al mundo de la infancia, es decir de la subjetividad, y representa una ausencia de mensajes tan doctrinales como superficiales. **Goiko Kale** [Calle Mayor] abandona las pretensiones absolutizadoras y busca refugio en la intimidad de un relato donde el descubrimiento del sexo y del proceso desidealizador de la crisis de adolescencia llevan al autor a exponer un mundo simbólico, que no nace de la palabra, de la alusión, que escapa a la censura, sino que surge del conflicto.

Este punto de partida le sirve para centrar una de sus obras más redondas: **Hamaise garrenean aidanez** [lit. Sucedió a la de 16] (1983). En una entrevista el autor declaraba que el tema de la novela se situaba en la descripción del entorno de la violencia y en la reflexión sobre los efectos en la misma de la pasividad de los entornos en los que se mueve. Pero no se realiza de una forma doctrinal, sino utilizando como soporte una historia de violencia rural: la historia de un apostador que muere en una apuesta arriesgada, que consiste en que un hombre salte sobre su tórax.

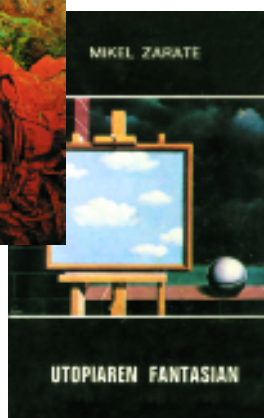
La novela partía con un eco de García Márquez (Crónica de una muerte anunciada) pero pronto se desvía por caminos del neorrealismo italiano, bajo las referencias a Pavese. Entremezclando diversos géneros narrativos, el drama rural, la novela policíaca, el autor ofrece un cuadro de la sociedad no ya únicamente vasca, en la que se incardina la acción, de la que se toman como puntos de acción elementos como el de la condición de la mujer, el de hipocresía social, el de la condición moral de la violencia, y ante todos ellos existe una confianza en el poder liberador de la palabra, en una alusión al papel que el intelectual debe jugar en esta sociedad.

En **Carla** (1989) ha prescindido de los localismos y de los tipismos, para centrarse en lo que puede ser una novela moderna que quiere alejarse de la identificación de vasca, para asumir una realidad que se produce en el interior del personaje. Un creador de cómics, metáfora de todo creador en el fondo, se obsesiona con el personaje femenino de su nueva obra hasta terminar, en su esquizofrenia, por crearse un personaje de cómic, mientras aumenta la sensación de realidad del personaje de ficción.

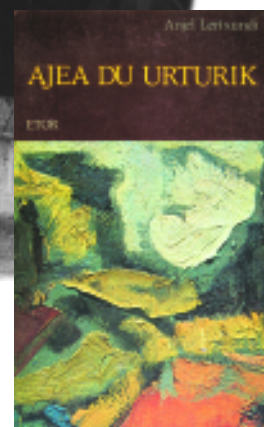
Este juego de máscaras que sucede casi sin fisuras, en la conciencia de un personaje, y en un espacio desdibujado conscientemente, le sirve al autor para mostrar con radicalidad la esencia del proceso creativo.



Mikel Zarate.



Anjel Lertxundi.



La disolución del espacio y del tiempo, la simbología del personaje escindido adquieren mayor importancia en su última novela **Kapitain frakasa** (1991).

Cabe reseñar que este intento se realiza con una ambición por un euskera «sin acentos», neutro y medido, que brille en su ausencia de elementos retóricos, puro en su desnudez. Y aún así, eficaz, para un proceso narrativo, en el que las anécdotas son la base para el nivel significativo de la obra. (Lertxundi, 1990, 99-103).

■ REALISMO

La expresión del realismo a través de diferentes estilos narrativos se aprecia en la obra de Jose Austin Arrieta y de Juan Mari Irigoien.

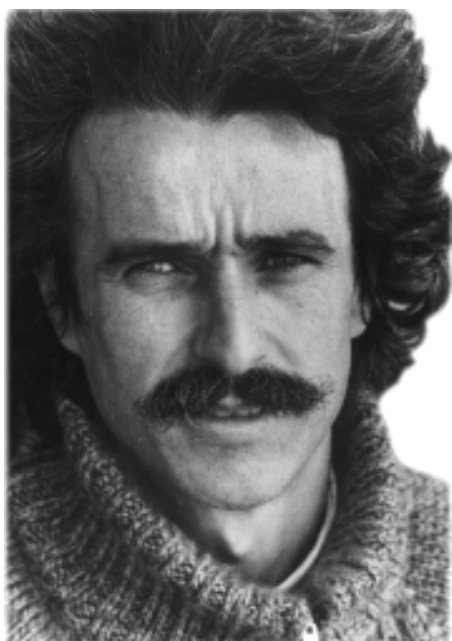
ARRIETA

Jose Austin Arrieta se dio a conocer por medio de una novela **Abuztuko hamosteko bazkalondoa** [La comida del 15 de Agosto], que por medio de retazos de realidad de una celebración familiar el 15 de Agosto, fiesta mayor en San Sebastián, rememora y resume las vivencias de un adolescente con su crisis de vocación sacerdotal y su inicio en la conciencia nacionalista, engarzándolas en el ambiente general de la época, para lo que se vale de diversos narradores (su padre, p. ej. recuerda su experiencia en la guerra civil a través de una preciosa narración oral), vueltas atrás en el tiempo y la utilización simbólica de elementos (como el yate Azor anclado en la bahía donostiarra). Esta, que en el fondo no es sino una novela iniciática, llama la atención por servir de puente entre la novela de experimentación y la novela de argumento simbólico.

Su segunda entrega, **Manu militar** conjuga estas dos preocupaciones básicas del autor. La novela se mueve en dos planos paralelos. En la base existe un argumento de base autobiográfica: las cartas que un muchacho, que cumple el servicio militar escribe a su novia, que le espera en la ciudad natal, sobre ella una reflexión sobre el arte de escribir y el arte de contar por medio de parodias y recreaciones de los principales géneros (negro, el neomedievalista) u obras contemporáneas (El tambor de hojalata p. ej.) de forma que la primera de las obsesiones, espantar los fantasmas del franquismo, queda cubierta por una segunda intención: recrear los fantasmas de la escritura.

IRIGOIEN

Juan Mari Irigoien. Este autor ha tratado de describir la realidad del País Vasco, acercando su literatura al realismo mágico sudamericano, tierra en la que vivió algunos años. Sus obras **Poliedroaren hostoak** (1982) [Las hojas del poliedro] **Udazkenaren balkoioitik** (1987) [Desde el balcón del otoño] tratan temas de la historia:



Juan M^a Irigoyen.



el primero se centró sobre las guerras carlistas y describe la historia de una familia durante generaciones. La segunda emprende la tarea de recomponer la historia de los protagonistas bajo el franquismo.

Irigoyen ofrece casi siempre una novela mítica, llena de lirismo y de frases que sorprenden por su aliento poético, atiende siempre a romper la dicotomía que establece entre sus personajes (p. ej. carlistas frente a liberales).

■ LA LITERATURA FANTÁSTICA

La influencia del realismo mágico perceptible en la obra de Irigoyen dará paso a una relación más profunda en lo que se viene llamando literatura de la fantasía en

la narrativa vasca. La literatura de la fantasía ha tomado prestados del realismo mágico aspectos más profundos al estilo, como pueden ser, p. ej., la causalidad mágica, la técnica del cuento dentro del cuento, el uso del humor y la ironía, y sobre todo una concepción del mundo fundada en la fantasía, en el sentido de que las causas que escapan al racionalismo.

Aspectos tan esenciales como la lucha entre la ternura y la crueldad en el hombre dan juego a una literatura que tienen en Bernardo Atxaga su máxima expresión.

IZAGIRRE

La figura de **Koldo Izagirre** resulta en este contexto un precedente importante. En su obra **Gauzetan** (1978) [En las cosas] realiza uno de los primeros pasos en la introducción de la literatura fantástica, leída como magia, en la prosa vasca. Esta obra aparece llena de grandes intuiciones, y trabaja la metáfora como una forma de interpretación de la realidad, empapando a su obra de un animismo especial, atento siempre al otro lado, al lado oscuro y misterioso de las cosas.

Más tarde, Koldo Izagirre ha trabajado un estilo barroco, centrado en los mecanismos (metonímicos, circunloquios, frases hechas, elipsis) de la expresión oral, en su obra **Euzkadi merezi zuten** [Merecían haber ganado Euzkadi], libro centrado en la situación de la población civil durante la guerra civil.

ATXAGA

«Mención aparte merece Bernardo Atxaga,seudónimo de Joseba Irazu, sin duda la voz más personal, recia y prometedora de la actual literatura vasca» (La-sagabaster, «La literatura...», 1986).

Lo que ha aportado **Bernardo Atxaga** a la narrativa vasca puede juzgarse desde dos puntos de vista: en primer lugar en el aspecto formal, ha sido capaz de sintetizar dos lenguajes: el estilo de la narración popular (desde la tradicional vasca a la de otras tradiciones) y la narración culta europea. Por otro lado ha aportado una cosmovisión capaz de expresar al hombre moderno. Para Atxaga el hombre habita, desposeído del paraíso, un lugar de infelicidad. Un lugar en que la sociedad sacrifica con crueldad a los débiles.

Atxaga ha creado un lugar mítico que llama Obaba, de ahí el título de su libro **Obabakoak** (1988), un lugar que rememora una infancia mítica.

El autor utiliza a menudo algunas las técnicas que para el relato fantástico aconsejó Borges: el viaje en el tiempo, el cuento dentro del cuento, el tema del doble, y el tema del niño salvaje.

Atxaga opera siempre con contrastes: contrastes entre los personajes: unos duros, otros irremesiblemente perdidos; contrastes en el tono de los cuentos que for-



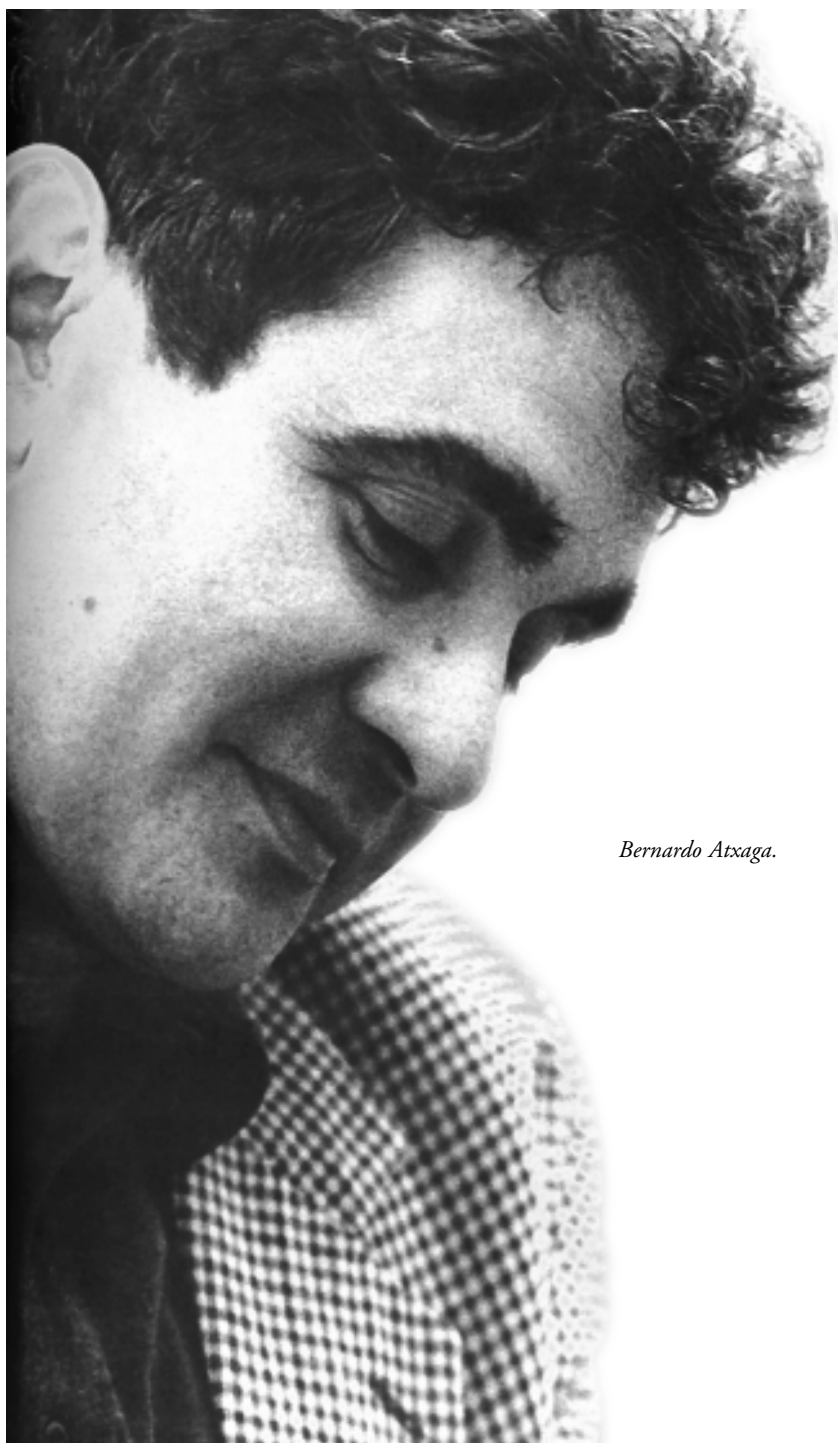
Joxe Austin Arrieta.



man la caja china, unos duros y otros afectivamente cálidos. Contraste en el estilo utilizado en los textos, puesto que Atxaga ha evolucionado desde posiciones de vanguardia a la creación de una obra que equilibra lo que podemos llamar influencias de la tradición literaria vasca y de la tradición literaria europea.

La obra narrativa de Atxaga se divide en dos secciones, una colección de relatos: **Obabakoak** y las novelas: **Ziutateaz** (1976) [De la ciudad] y **Bi anai** (1984) [Dos hermanos].

Se le considera el creador de una de las obras más importantes de la literatura vasca actual, no sólo por su nivel de fabulación, sino por haber creado una lengua literaria ágil y totalmente apta para la na-



Bernardo Atxaga.



José Mari Iturralde.

Joseba Sarrionandia.



rración moderna vasca, es decir, ha llenado parte de aquel hueco con que la ausencia de tradición había lastrado a la narrativa vasca.

Una de las claves de su narrativa consiste en afirmar que la lógica no explica la totalidad de la realidad humana. Afirma que existen mundos que la ciencia no ha sabido explicar, y para realizar su expresión, la literatura debe recabar la ayuda de tradiciones que han permanecido alejadas de la ciencia ortodoxa. El fondo de la literatura de Atxaga trata de explorar aquello que el racionalismo ha dejado olvidado o esquinado.

Pertenecen al mismo grupo literario de Atxaga los escritores **Joseba Sarrionandia** y **Jose Mari Iturralde**.

SARRIONANDIA

Joseba Sarrionandia. El primero (Durango 1958) ha escrito numerosos relatos breves y ha publicado dos libros de narraciones: **Narrazioak** (1983) [Narraciones] y **Atabala eta euria** (1986) [El tambor y la lluvia]. Además ha escrito dos libros de ensayos que han servido para conocer a fondo su visión sobre el arte y la política, y las relaciones entre los dos estamentos. El primero de raíz más estética se titula: **Ni ez naiz hemengoa** [No pertenezco a este lugar], el segundo de carácter más ideológico se publicó en 1988 y se titula **Marginalia**.

Las narraciones de Sarrionandia pertenecen al campo de la metaliteratura. Su estilo literario tiende a la expresión de una

cuidadosa sensibilidad, a la vez que emplea diversos tonos y temas en sus libros, desde narraciones neomedievales, a experimentación vanguardista.

ITURRALDE

José Mari Iturralde ha publicado, en la línea de literatura fantástica, un memorable volumen de relatos, bajo el título de **Dudular** (1986). Ahora puede leerse también su obra **Izua Hemen** (1991, 2 ed), en la que aborda el tema de la modernización, el tema de cambio de bandera, el héroe que abandona la lucha por una vida familiar, privada y moderna.

LA POESÍA CONTEMPORÁNEA



Movimientos estéticos

El invierno. M. Chagall.

No pueden considerarse generaciones poéticas claras, aunque, ciertamente cabe hablar de grupos poéticos de parecidos objetivos estéticos, similares posicionamientos ideológicos, y formas estéticas equiparables. Junto a la poesía rebelde y radical de MIRANDE y ARESTI, podía leerse la creación de poetas maduros y a los que podemos denominar clásicos: IRATZEDER, LEKUONA y GANDIAGA. Entre el simbolismo y el compromiso se encuentran LASA, LETE y ARTZE. ATXAGA representa la vanguardia poética.

por *Jon Kortazar*

Gabriel Aresti.



■ INTRODUCCIÓN

La perspectiva sobre la última poesía vasca, está todavía en período de elaboración. Por eso el acercamiento que realizamos en estas páginas es necesaria y forzosamente provisional.

A este primer problema viene a sumarse el hecho de que no pueden considerarse generaciones poéticas claras, aunque, ciertamente cabe hablar de grupos poéticos de parecidos objetivos estéticos, similares posicionamientos ideológicos, y formas estéticas equiparables.

La distinción entre poesía social y poesía estética, o poesía política y poesía estética parece ser un criterio que ha diferenciado a los poetas de una manera excesivamente parcial. De todas formas, algo de ello debe ser operativo con la realidad cuando aún hoy en día uno de los debates se centra en la insistencia sobre la necesidad de realizar poesía comprometida, políticamente comprometida en el País Vasco. De todas formas, frente a las posiciones que propugnan una poesía de carácter político, cada vez con mayor frecuencia se oyen voces que ofrecen una poesía autónoma.

Las distinciones estructuralistas sirven de modo muy relativa a la descripción del fenómeno de la poesía vasca. Una buena óptica de aproximación la ofrece la distinción que Octavio Paz establece para el estudio de la poesía moderna: aquella división entre poesía analógica y poesía irónica. Sin embargo, la cuestión puede complicarse, porque a la analogía se llega tanto desde los movimientos postsimbolistas deudor esa la poesía de preguerra, como desde la utopía socialista expresada en los poemas de Gabriel Aresti. A la ironía se accede desde el nihilismo mirandiano, o desde las posiciones dadaístas de Bernardo Atxaga, o, por citar el caso siempre rico de Aresti, quien cultiva tanto una como otra posturas, desde la lectura de Eliot.

Por todo ello, lo más convincente debe ser ocuparse de los movimientos estéticos separadamente e ilustrar el desarrollo de la lírica vasca en una forma que muestre las diversas vicisitudes que ocurren en los últimos años.

■ MIRANDE Y ARESTI

Jon Mirande (1925-1972) y Gabriel Aresti (1933-1975) son los padres de la actual lírica vasca.

JON MIRANDE

Nacido en París de padres vascos, supone la introducción en la literatura vasca de la ironía absoluta, que curiosamente, se expresa en un lenguaje simbolista.

Seguidor de Baudelaire y de Nietzsche, ideológicamente cercano al fascismo,

aunque éste fuera más cultural que político, y a la vez, animador ideológico de un nacionalismo vasco primitivo, antide-mócrata y anarquizante, Jon Mirande escribe una poesía que toca diversas claves temáticas.

En una entrevista en la que confesaba su credo estético, Mirande afirma buscar una poesía de carácter metafísico que encierre en sí misma la expresión de una tesis filosófica.

De esta forma, algunos de sus poemas son «ilustraciones» de tesis filosóficas, principalmente de Nietzsche, pero no debe olvidarse su fascinación por Spengler.

De cualquier forma, la ideología de Mirande se concreta en una profunda creencia anticristiana que ilumina su pensamiento. Esta idea de la negación de los valores culturales del Cristianismo, acompaña a afirmaciones diversas como su fascinación por culturas antecristianas, en su caso por la mitologización de la cultura celta prerromana, o por la afirmación de la libertad sexual.

Los poemas amorosos, algunos de los cuales son apologías de la pedofilia, cierran el ciclo temático de sus poemas que vieron luz en diversas revistas hasta aparecer recientemente en forma de libro.

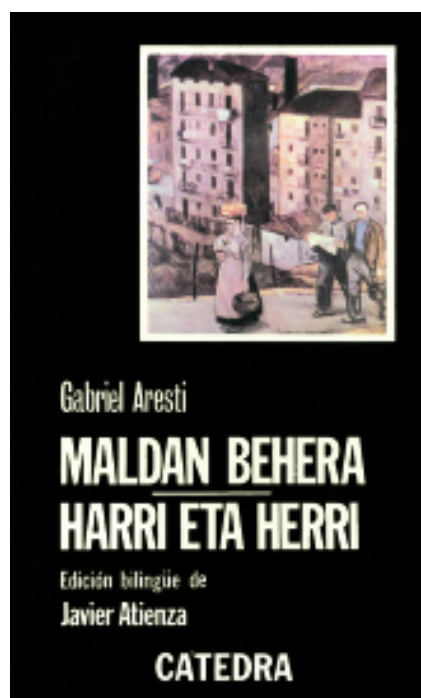
Con respecto a la forma, la aliteración y el ritmo los valores máximos de la estética simbolista se conjugan con un mundo de brillantes imágenes, la expresión de las ideas en un lenguaje conciso cercano al conceptismo, un exquisito cuidado en la elección de las palabras y el recuerdo constante a la estética de Baudelaire a la que tanto debe.

GABRIEL ARESTI

El autor ofrece, en cambio, la imagen de un poeta diferente, recio y fuerte, poeta profeta, introductor de la poesía social, aún si esta primera visión, y su imagen más extendida, no sirva para describir convenientemente su obra total, cambiante y diferente.

La visión que Gabriel Aresti tiene de la poesía puede definirse en los siguientes puntos:

- 1) Aresti se pregunta por la esencia de las cosas, por la función última del sentir y del pensar.
- 2) Pero esta reflexión se produce en una sociedad en cuya relación el poeta define su poesía como una relación de verdad entre el texto y la realidad. La función del poeta, según Aresti, consiste en encontrar una verdad práctica, no metafísica, que pueda comunicar al pueblo y que deje en entredicho al poder y al dinero. De esta forma el poeta será arrinconado por la sociedad y deventrá un poeta outsider, frente al poeta laureatus, que es el que no pone en crisis el estatus de la sociedad.



Estas afirmaciones suponen el basamento de lo que su obra poética social. Pero en Aresti cabe encontrarse al menos tres etapas poéticas.

1. Un primer estadio simbolista. Cuya obra cumbre es **Maldan behera** [Pendiente abajo], en la que predomina el influjo de T.S. Eliot.
2. El ciclo de su poesía social con la serie de los libros que realizan el juego de palabras entre País Vasco (**Euskal Herria**) y Piedra (**Harria**).
3. La vuelta a T.S. Eliot con la traducción de Los cuatro cuartetos.

Maldan behera (1959) es un libro de inspiración simbolista. Se trata de un gran poema estructurado en 21 poemas, 222 estrofas y casi 2000 versos, números que muestran la voluntad simétrica en la creación de un poema cerrado.

El poema simboliza el viaje del género humano a través de la historia. En la historia de la crítica vasca se han ofrecido dos versiones sobre el significado del poema.

En opinión de Ibon Sarasola, el poema cuenta la aventura civilizadora de un super-hombre, confesando así la impronta que Nietzsche dejó en Aresti. El relato del texto se convierte en la historia simbólica de la marcha del hombre ante la civilización. (Sarasola, 1979, 10-99)

El protagonista de la historia recorre cuatro estadios en la evolución del hombre. un primer momento de etapa prehumana, una segunda época de prehistoria, en tercer lugar una época pastoral, hasta llegar al nacimiento de la sociedad.

En un nivel inferior Aresti homenajea a la lírica vasca, puesto que titula cuatro de sus grandes poemas con nombres de cuatro poetas vascos. En este sentido el poema significa la evolución de la lírica vasca en la historia.

Jon Juaristi, sirviéndose de esta descripción, prefiere modificar el sentido del viaje civilizador. En su opinión, el viaje tiene un sentido negativo, como advierte el título, y la llegada del hombre a la sociedad, es decir a la ciudad, sólo supondría para Aresti la llegada del hombre a un territorio yermo, lo que hace aparecer la sombra de Eliot (1988, 120).

El libro, por su significación y estilo, resultó un libro hermético y complejo. Sin embargo, la última investigación de Aurelia Arcocha (1991) ha puesto en claro tanto el diseño estructural del poema como su significado simbólico y mítico.

Aresti introdujo la poesía social en su libro **Harri eta herri** [Piedra y Pueblo] (1964) y la continuó en los siguientes **Euskal harria** (1967) [Piedra Vasca] y **Harrizko Herri Hau** (1971) [Este Pueblo de Piedra].

En estos tres libros, Aresti substituye el yo romántico por una concepción de poeta-profeta, despertador de conciencias

humanas. Con su poesía, que usa como si fuera un martillo, se esfuerza en comunicar a la inmensa mayoría valores sociales a través de un lenguaje directo y cotidiano, hasta prosaico, mientras denuncia los escándalos de una sociedad explotadora de los hombres.

Son libros escritos a la sombra de Blas de Otero, Gabriel Celaya o Angela Figuera, pero además de la denuncia social, Aresti introduce en estos libros una nueva manera de ver y de poetizar al País Vasco. Este que tradicionalmente se identificaba con el árbol de Gernika, pasará a llamarse piedra, símbolo que connota una prehistoria en la que, supuestamente existía una sociedad vasca igualitaria y paradisíaca.

Los textos de estos libros pueden adscribirse sin dificultad al estilo que se ha topificado en torno a la poesía social: cotidianidad, antiretoricismo, vuelta a los elementos retóricos más simples, como el paralelismo y la repetición, sintaxis simple, predominio del mensaje sobre la forma, aunque, a veces, y demostrando que el estereotipo no es del todo exacto, Aresti, como Blas y como otros poetas, expresa su mensaje social en sonetas y poemas elegantes.

La poesía social de Aresti dió paso a un amplio grupo de imitadores, que fue creando una poesía de carácter comprometido y, prontamente, una poesía de preocupaciones nacionalistas en defensa de los intereses del nacionalismo vasco.

■ IRATZEDER, LEKUONA Y GANDIAGA

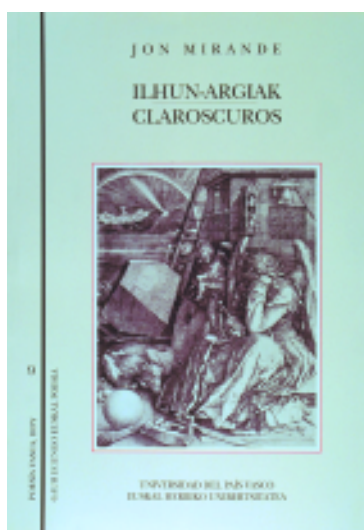
Pero junto a esta poesía rebelde y radical, podía leerse la creación de poetas maduros y a los que podemos denominar clásicos. Son tres poetas que comparten una estética, un tiempo generacional y una educación eclesiástica similar. Poetas nacidos en la anteguerra han ofrecido una poesía constante con los presupuestos simbolistas de los que parten, aunque en su seno existe una evolución impelida por el rigor creativo.

IRATZEDER

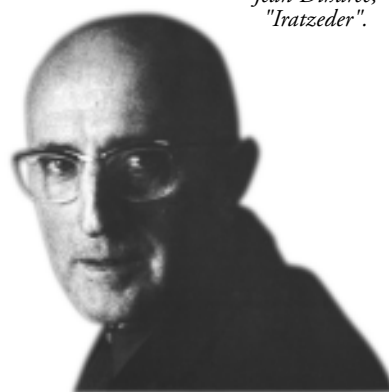
Jean Diharce, Iratzeder, (San Juan de Luz, 1920-...) es el más simbolista de los tres. Trabaja una lírica musical, de sentido casi lizardiano. En su obra se reflejan las características de una lírica descriptiva y sensitiva. La ascendencia de la tradición francesa en la que se entronca el autor —además de la tradición vasca a la que pertenece— llena sus poemas de ecos diferentes, quizás de una cercanía a la experiencia poética de Claudel, con versos amplios, y con el rigor del pensamiento escudando una expresión poética delicada, que recuerda a menudo la poesía del «pequeño pueblo» de Fin de Siglo.



Jon Mirande.



Jean Diharce, "Iratzeder".



La contemplación de la Naturaleza de la que nacen poemas de fuerza imaginativa, es una de sus grandes temas descriptivos, y en ello recuerda al Romanticismo francés. Los temas que trata pueden no ser originales, pero la pluma del autor les ofrece aspectos de personales puntos de vista.

LEKUONA

Más interesante resulta la evolución de Juan Mari Lekuona (Oiartzun, 1927-...). El rigor que aplica a su tarea poética le lleva a pensar y a estructurar sus libros aún antes de comenzar a escribirlos. Por otro lado, es paradójicamente, un aventurero de la estética, que le lleva a explorar siempre en búsqueda de una expresión para su compleja visión del mundo.

Su primer libro *Muga beroak* (1973) [Las fronteras calientes] recogía en un mismo volumen poemas publicados de manera dispersa, que correspondían a tres corrientes literarias: sus inicios en el romanticismo sensible, su paso por el compromiso humanista, y su llegada al surrealismo.

Juan Mari Lekuona es considerado actualmente como un prestigioso investigador de la literatura oral, de la literatura tradicional vasca, ella fue una de las primeras maestras de su poesía, a la que transmitió el gusto por los recursos de la poesía tradicional, como la aliteración, el gusto por el paralelismo, y la aparición de imágenes de raíz popular.

Las influencias de la poesía contemporánea europea muestran la importancia en el autor, con el descubrimiento del surrealismo. Posiblemente sea un surrealismo poco radical el que utiliza Juan Mari Lekuona, si se quiere el más suave de los surrealismos, el que se aprende en Neruda y posiblemente, con la obra lírica de Octavio Paz. Una referencia telúrica atraviesa todo el libro en su última parte, donde Lekuona comienza por diseñar su obra Total, es decir una obra poética que pretende un sólo objetivo básico para un libro también total: la expresión de la personalidad humana.

En un primer momento, su libro enuncia que el hombre resulta de la dialéctica entre materia (Tierra, aire, agua, fuego) y espíritu. La contraposición de los elementos humanizados del hombre materializado sirve de eje central de los poemas del libro.

Su segundo libro, *Ilargiaren eskolan* (1979) [En la escuela de la luna] constituye, sin duda, un hito en la poesía vasca contemporánea. El libro se compone de dos textos distintos entre los que merece destacarse *Oihu ilunak* espiralean [Oscuros gritos en espiral], poemario inspirado en la película Gritos y susurros de I. Bergman, libro hermético y surrealista, basado en la concatenación de metáforas. El libro sigue la reflexión sobre la esencia hu-

mana y se centra en el cuerpo de las cuatro protagonistas del film, de forma que el género humano se representa esta vez entre una dialéctica entre la corporeidad y el alma humana, de forma que el gesto es expresión, lo corpóreo mensaje, el cuerpo sentido. El objeto poético, en este caso habitación, cuerpo, cabellera, mano, mirada, se contempla desde diversas perspectivas, de modo que el poeta se introduce en el misterio desde lo más exterior, que corresponde a un poema de nivel descriptivo, pasando por una lectura simbólica del objeto descrito, terminando en un dibujo estilizado del elemento del que se trate.

La síntesis de la poesía de Juan Mari Lekuona puede realizarse de la siguiente manera: surrealismo en las formas, clasicismo en la composición ordenada de los significantes y de la estructura paralelística, y el marcado intento de unir contrarios.

Su, por ahora, último libro **Mimodramak eta ikonoak** (1990) intenta un nuevo cambio de perspectiva en la creación de poemarios. Si en *Ilargiaren eskolan* primaba más una concepción musical, y auditiva del lenguaje, ahora se ha abordado una concepción intelectual, de la que surge una poesía, no para ser oída, sino para ser leída en silencio. Si la importancia de la poesía tradicional es aún patente, Jaun Mari Lekuona la ha desarrollado a otros niveles que el puramente aliterativo. Lo tradicional permanece como eco, sobre todo en la segunda parte, y como concepción. *Mimodrama*, mezcla de mimo y de voz, era la concepción que el oralista Jousse aplicaba a la literatura oral.

El libro, dividido en dos partes, una primera cercana a los símbolos nocturnos, la cueva, la soledad, actúa como una conciencia trágica ante la violencia y la muerte. La segunda parte, centrada en temas populares, en ritos del calendario, y en la creación de una poética de homenaje a Barandiarán y Oteiza, se presenta como una relectura de los símbolos de la naturaleza. En el fondo, el libro se presenta como un itinerario de la mente de aquí su concepción intelectual, que ha reunido en sí un resumen de la visión que el autor realiza sobre el Pueblo vasco, y su propia formación personal.

GANDIAGA

Bitoriano Gandiaga (Mendata, 1928-2001) ha llevado a cabo una evolución personal meritoria en su obra poética. Su obra discurre desde el impresionismo de sus primeros poemas hasta el creacionismo de los últimos, pasando por la poesía social, para terminar en una introspección personal.

Su primer libro **Elorri** (1962) [La flor del espin] retoma las fuentes de la poesía impresionista española (Juan Ramón y algunos poetas del 27) para expresar una experiencia personal.



Juan M^a Lekuona.



La publicación de su segundo libro **Hiru gizon bakarka** (1974) [Tres hombres en soledad] supone su acercamiento a la poesía social. Nace al mismo tiempo que Oteiza esculpe sus apóstoles para Aránzazu. El libro debe mucho en su desnudez a la obra oteiziana. La palabra quiere volverse piedra, rotundidad y claridad poética. La influencia de la Biblia y de los poetas de la tradición del monasterio de Aránzazu (S. Mitxelena) ofrecen modelos suficientes al poeta. El tema del libro consiste en la reflexión existencialista sobre la angustia del pueblo vasco ante su existencia.

En este libro Gandiaga utiliza una imagen que realmente ha tenido fortuna, al comparar al Pueblo vasco con el txakolí, vino inmaduro. En la segunda edición del libro (Gandiaga, 1991a) y en una reflexión personal (1991) el poeta ha reflexionado sobre la tesitura en la que se creó el libro, sobre su propia poética.

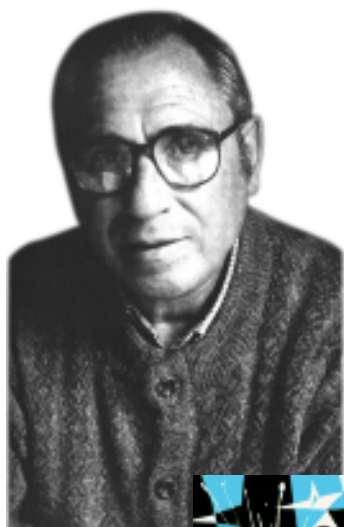
Su tercer libro **Uda batez Madrilen** (1977) [Un verano en Madrid] quiere retomar la visión de una gran ciudad desde los ojos humildes de un campesino. Quiere ser expresionista y encerrar en sus páginas la deshumanización y la masificación de la gran ciudad. Posiblemente, a pesar del intento de comprender una gran ciudad, ésta se escapó a las intuiciones de Gandiaga.

Danbora galdu alde (1985) ha expresado la propia situación personal del poeta. Mezcla de prosa poética y de poemas, el libro ha realizado una cruel auto-introspección, en los límites del psicoanálisis. La crisis personal que Gandiaga cuenta directamente, ha sido identificada con un proceso melancólico, que se queja en el límite del haber podido ser y haber sido. En resumen una vuelta a los planteamientos existencialistas clásicos, donde por el carácter personal del texto es difícil precisar lo que es elaboración y lo que resulta puramente autobiográfico.

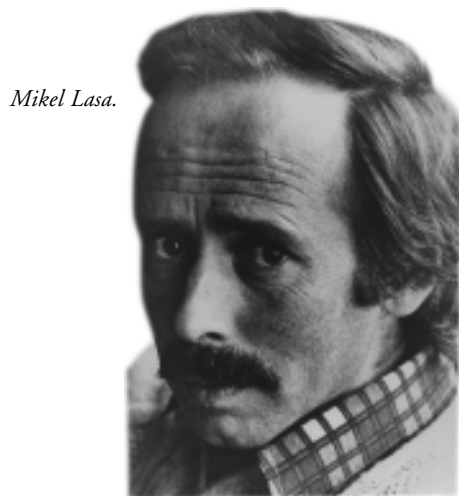
■ DEL SIMBOLISMO AL COMPROMISO

LASA

Antes de que la poesía social de Aresti prendiera y se extendiera en el mundo de las letras vascas, había publicado su obra un joven poeta, **Mikel Lasa** (Donostia, 1938-...). Su libro **Poema bilduma** [Colección de poemas] (1971) evidenciaba una gran influencia de Baudelaire, quien sirve en gran medida de base temática a su poesía. La búsqueda de los paraísos perdidos, la nostalgia, el paso del tiempo, el regusto por los ambientes decadentes, donde el mar, la lluvia, el detalle en la descripción de los objetos recrean un ambiente cálido y sensual. Mikel Lasa utiliza un vocabulario que subraya la finura de su visión objetiva.



Bitoriano Gandiaga.



Mikel Lasa.

La afectividad es uno de sus sentimientos claves en torno al cual se construyen alusiones invocadoras al estilo del Fin de Siglo, que sin embargo, ha sido sometido a una depuración. El encanto de su poesía se corporeiza en torno a la simbología tejida en trono a elementos cotidianos, pero de gran valor connotativo.

Junto a esta poesía simbolista conviven otro tipo de movimientos poéticos que rompen la uniformidad de la poesía social. Así cabe citar la poesía de **Ibon Sarasola**, que utiliza la ironía frente a la poesía social, y la de **Arantza Urretabizkaia**, que cultiva un intimismo y una poesía de toque amoroso.

Pero la poesía de carácter social evolucionó prontamente hacia una poesía de compromiso con los valores de un proyecto nacional.

LETE

Entre estos poetas debe citarse a **Xabier Lete** (1944-...), quien ha llevado a cabo una interesante evolución en su obra poética. Su primer libro **Egunero orduen gurpilean** [Día a día en la rueda de las horas] (1968) ofrece un acercamiento a la poesía social y a la expresión directa de los mensajes poéticos que suponen una fuerte carga de conciencia política.

Tras una fuerte evolución poética su segundo libro **Bigarren poema liburua** [Segundo Libro de poemas] (1974) ha buscado un lenguaje más estético, apoyándose en la rotundidad del conceptismo y del acercamiento a formas poéticas populares, como la que realizan los improvisadores de versos populares.

En este libro, se muestra también el acercamiento al simbolismo, por lo que Lete, a un escepticismo radical, que hace uso de la ironía y de la sorna, añade un gusto por la acumulación de metáforas y de imágenes.

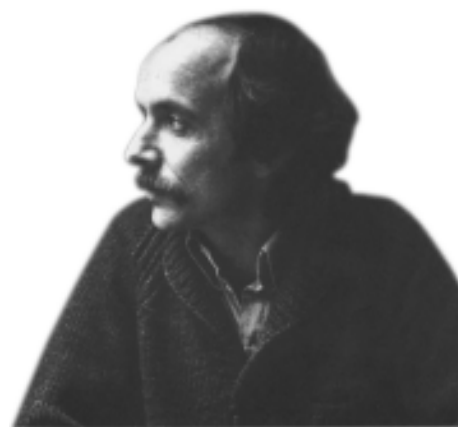
ARTZE

La poesía de **Jose Antonio Artze** (1939-...) es otra de las obras poéticas representativas de los movidos años del final del franquismo. Poeta plural y vanguardista, Arze no se ha limitado a un sólo aspecto de la poesía, sino que cultiva siempre varias tendencias. Su primer libro de poemas llamaba la atención por la experimentación vanguardista llevada a cabo.

El libro **Isturritzetik Tolosan barru** [Desde Isturitz a Tolosa] (1969) combinaba imagen y palabra, experimentando el impacto del arte pop en la palabra poética, que jugaba entre la ternura y la ironía, entre la procacidad y el poema sensible. Experimentaba con el sonido de las palabras para construir poemas-artefactos, poemas fónicos, pero por otro lado, se dejaba seducir por el haiku, por la estrofa



Xabier Lete.



Joxan Artze.



japonesa de breve extensión y profunda intensidad: Esta dualidad se ha mantenido firme en su largo recorrido poético.

La experimentación y el acercamiento entre las artes literarias y pictóricas, permaneció en sus siguientes libros, para retornar en su última entrega, **Ortzia lorez, lurra izarrez** [Firmamento de flores, tierra de estrellas] (1987) a una poesía de tipo filosófico que juega con el oxímoron, con la síntesis de contrarios, con influencia de religiones orientales, con el ying y el yang.

■ LA VANGUARDIA POÉTICA

ATXAGA

En el 78 se publica el libro básico para entender la nueva poesía vasca. Nos referimos a **Etiopia** de Bernardo Atxaga, del que cabe decir ahora que supone una reafirmación, desde el dadaísmo y el expresionismo, de la ironía. Etiopia resulta ser el antisímbolo de la Utopía, su máscara, su contrario.

Uno de los grupos más representativos de esta nueva manera de ver la poesía se constituyó en Bilbao en torno a Bernardo Atxaga (1951-...). El grupo **Pott** persiguió alejarse de la literatura comprometida oficial, y defendió la autonomía del ámbito de lo literario. Etiopia representa una de las rupturas más importantes la línea que transcurre desde la preguerra vasca. A la vez ha renovado de forma sustancial la lírica vasca que se produce en nuestros días.

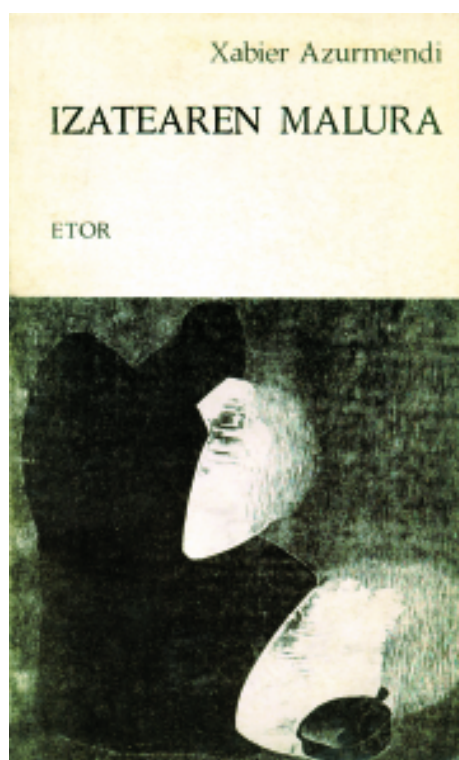
Para entender el libro, es necesario comprender el juego de palabras que se esconde en su título. «Etiopía» es un retruécano de «Utopía», abandonada por el autor. Definitivamente para Bernardo Atxaga, el mundo se define en esa máscara de la Utopía que es la Etiopía real: un mundo expulsado del paraíso. Desde el punto de vista formal, la voz poética se renueva, porque se renuevan también las tradiciones de las que parte el poeta: El expresionismo, el dadaísmo, el humor. Por decirlo con palabras del autor, la voz de la radio sustituye como fuente de inspiración a la voz divina.

Recientemente, B. Atxaga ha explicado algunas de las claves de su poética. Se reducen a dos ideas fundamentales: la liberación de la manía poética del símbolo y de la metáfora por medio del gag y del disparate, y el paralelismo entre la poesía y el número i (Raíz cuadrada de -1) número imaginario, que permite la existencia de un lenguaje temático. «La poesía es algo parecido» nos dirá el autor «un imposible que nos permite hablar de todo aquello que guarda silencio».

Esta última frase refleja de manera clara lo que ha sucedido. Los poetas simbolistas trataban de expresar la voz divina.



Arantxa Urretabizkaia.



Etiopia en cambio, pretende comunicar lo que no tiene voz, lo que guarda silencio. Etiopia ofrece el terror ante el silencio, ante la nada.

B. Atxaga ha propuesto en este libro una poesía del absurdo y del silencio que nace tras la comprobación de que está todo dicho; se trata de la llegada al límite del lenguaje.

El primer poema del libro muestra con suficiencia que el autor ha roto con los presupuestos conceptuales y estéticos del idealismo. Y de la unidad griega. De su ideal de belleza puede decirse lo mismo que de la verdad escribió Wittgenstein: «Lo que llamamos verdad, no es sino lo más probable».

■ LA POESÍA DE LOS AÑOS 80

La poesía que ha surgido tras Etiopia, la poesía de los años 80, se debate entre una nueva poesía intimista, atenta a las poesías del estado, que reconoce su cuna en el expresionismo, y una nueva poesía que se llama comprometida, pero que resulta claramente política.

En cualquier caso, me parece que las dos corrientes, siguen de acuerdo en algunos puntos esenciales:

- En la visión subjetiva de la realidad.
- En el cuidadoso uso del lenguaje poético.
- En el eclecticismo presente en sus poemas.

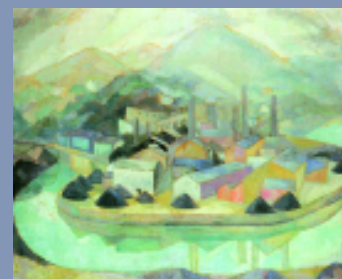
Discrepan sin duda, en un punto que parece crucial: es decir, los primeros, sobre todo, ponen el acento en la autonomía de la literatura, y los segundos en la imperiosa necesidad del compromiso.

Debemos hablar de lo que significa ese concepto lo primero, porque no se trata de una autonomía total, pero sí de la creencia de que la poesía y los textos tienen leyes propias, y permiten la creación de realidad desde dentro de la realidad.

La segunda postura en cambio, dice compromiso por poesía política. Mientras la primera acepta una emancipación de la literatura respecto a imperativos políticos, la segunda admite que la literatura es un producto social que debe responder a las demandas sociales.

Discrepan también en la perspectiva desde la que contemplan la historia, mientras los poetas comprometidos mantienen aún un cierto tono épico-heroico, y admiten un optimismo marxista frente al desarrollo histórico, los intimistas tienden a leer la historia en clave pesimista. Mientras estos afirman en la ternura una salida del mundo cruel que les rodea, el compromiso nacionalista insiste en una visión colectivizada del proceso histórico.

Los Años 80



Poesía y Narrativa

La fábrica bajo la niebla. Vázquez Díaz.

La poesía producida entre 1978 y 1995 deviene atractiva no sólo porque es la poesía que describe nuestro tiempo, sino porque resulta ser la poesía de la riqueza expresiva, de la aparición de diversas estéticas, de la creación de un mundo plural en sus manifestaciones. Aparece un paisaje plural, una visión diferente y diferenciada de las cosas, incluso de la política, y del paisaje moral.

por Jon Kortazar

■ POESÍA EN LOS AÑOS 80

Razones de un atractivo. La poesía producida entre 1978 y 1995 deviene atractiva no sólo porque es la poesía que describe nuestro tiempo, sino porque resulta ser la poesía de la riqueza expresiva, de la aparición de diversas estéticas, de la creación de un mundo plural en sus manifestaciones. Aparece un paisaje plural, una visión diferente y diferenciada de las cosas, incluso de la política, y del paisaje moral.

La poesía de los años 80 puede definirse como cambiante, posee numerosos elementos, aparecen nuevos y valiosos escritores, y la mera numeración estadística corroborará la importancia de estos años.

La poesía en números. En 1980 se publicaron 11 poemarios; en 1981, 4; 1982 registrará la misma cifra; y a partir de este momento de produce una creación ascendente; en 1983 se publican 8; 12 libros de poemas se registran en 1984; 18 en 1985; y asegurando la expansión 20 en 1986; 16 en 1987.

A partir de esta fecha los números se consolidan: 11 en 1988 y 16 libros publicados en 1989 y 1990. A partir de 1991, en cambio, la tendencia es descendente. Puede que la causa haya de buscarse en la crisis económica que en Occidente se desata ese año, y que en España no se sufre hasta bien pasado 1992, y puede que la unificación alemana y la Guerra del Golfo tengan que ver en la crisis económica cíclica.

Si hay que buscar razones más cercanas, podríamos decir que a partir de 1991, y de la decisión de construir una filial del Museo Guggenheim en Bilbao, el Gobierno Vasco reduce sus ayudas a la edición. Pero no es la única razón que explicaría el relativo empobrecimiento de las cifras de publicación literaria.

El cambio de los planes de estudio lleva a las editoriales a centrarse en la elaboración de nuevos textos escolares. Por otro lado, las editoriales comienzan a exigir mayor calidad a los productos literarios que publican, a la vez que la reducción del número de ejemplares que se editan

Joxemari Iturralde.



por título lleva a una comprensión realista de lo que el público lector vasco puede asimilar realmente.

EL SISTEMA LITERARIO. La década de los años 80 se configura como una época en la que el sistema literario y la ayuda institucional apoyan el desarrollo de las publicaciones en euskara. El debate entre autonomía y lo que se llama compromiso —aceptaremos la palabra aún a sabiendas de que tras ella se esconde una indefinición, o mejor una progresiva serie de definiciones distintas— deviene, una y otra vez, una sucesiva serie de estéticas distintas en busca de una posición hegemónica. La configuración de una estética dominante aparece una y otra vez en nuestra esfera con cansina circularidad.

La pluma y la tierra. Desde aquí hemos denominado este trabajo «La pluma y la tierra», que, simbólicamente, configuran los dos espacios esenciales por donde se mueve la poesía vasca, a pesar de que el título puede simplificar de manera notoria el mensaje final.

La pluma significa la autonomía de la literatura y la búsqueda de nuevos espacios estéticos.

La tierra muestra una querencia hacia lo inmediato, que, a veces, no olvida el contacto con el mundo exterior, pero que, sobre todo, busca la incardinación en un mensaje que subraya lo inmediato y lo diferencial con respecto a otras instancias, en concreto, la peculiaridad y la lucha contra el sistema.

La poesía de esta época no se ausenta de estas luchas por la hegemonía. Y si al principio de la época, la ruptura con la poesía social ayudó a la emergencia de una

literatura autónoma de raíz vanguardista y más tarde experiencial, con el paso de los años y la obra y la teorización de *Joseba Sarrionandia* se ha propugnado una poesía más cercana a las teorizaciones marxistas sobre la obra de arte —al fondo Sartre— y a una que refleje los postulados del nacionalismo radical.

Curiosamente no falta en este debate una posición en torno a la claridad de la lírica, y un examen de lo que puede significar lenguaje hermético y el empleo del lenguaje cotidiano que ha llevado, como veremos, a situaciones paradójales.

Periodo de nuestro análisis. Este capítulo, como última consideración de planteamiento, examina la obra de los autores que comenzaron a publicar en torno a 1978, año de la publicación de *Etiopia* de *Bernardo Atxaga*, a autores que publicaron su primera obra en la década de los años 80, y les ha seguido a través de su producción hasta 1995, cerrando el ciclo con *Hnuy illa nyha majah yahoo. Poemak 1985-1995* de *Joseba Sarrionandia*. No se han tenido en cuenta, por razones de espacio, autores que hayan comenzado a publicar en los años 90, aunque eventualmente se deslice alguna nota en el transcurso de este examen.

● DIBUJANDO UN MAPA

Desde la muerte del General Franco el paisaje de la poesía vasca puede configurarse en torno a cinco grandes grupos poéticos que se irán desarrollando de forma alternativa, en el mismo período de tiempo en el territorio de la lírica vasca.

POESÍA SOCIAL. Hasta 1975, aproximadamente, la llamada poesía social, bajo la influencia de *Gabriel Aresti*, había impuesto una estética hegemónica. Podía definirse como una poesía descriptiva, de denuncia, enraizada en el realismo social de *Blas de Otero* y *Celaya*. Como sucede a menudo, la ironía con la que Aresti teñía sus composiciones y que agrandaba su lectura, se había convertido en sus seguidores en una poesía que tendía al panfleto.

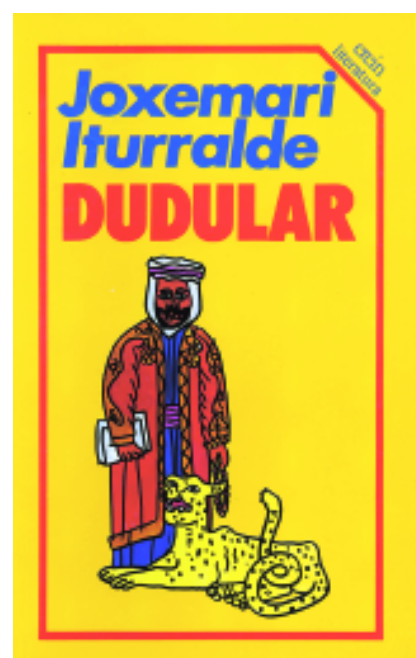
Puede decirse que la poesía se moderniza con la ruptura con la poesía social, ruptura que se atemperará en los años siguientes, ruptura moderada, en cualquier caso, con la figura de Gabriel Aresti, y la introducción de las vanguardias.

Entre 1976 y 1978 se publican tres libros de poemas que muestran la ruptura con el estado de cosas anterior.

Koldo Izaguirre publica en 1976 *Itsaso ahantzia* [El mar olvidado], en 1977 *Manu Ertzilla* *Hitzik anitz idatzi dut* [He escrito demasiadas palabras], y en 1978 *Bernardo Atxaga* realiza la publicación de un libro clave para entender la posterior evolución de la poesía vasca: *Etiopia*.

Existen tres rasgos básicos entre los tres:

- la ruptura con la poesía social, de la que ya hemos hablado,



- el acercamiento a la vanguardia, al creacionismo en el caso de Koldo Izaguirre, y al dadaísmo, al expresionismo y al surrealismo en el libro de Atxaga, y

- una presencia de lo que en el País Vasco se ha llamado **poética del silencio**, que no se corresponde exactamente con el contenido que la fórmula encierra en el contexto castellano. Aquí se refiere a una corriente de expresión que llega desde Beckett (¿al fondo, como tantas veces, Jorge Luis Borges?) y que propugna que la palabra poética no es capaz de expresar la realidad, sino que se encuentra en una situación en la que todo está dicho, y sólo le queda expresar el horror que crea el silencio.

La revista Ustela. El trabajo literario unía también a los tres escritores. *Izaguirre* y *Atxaga* habían trabajado juntos en la revista *Ustela* [Podrido], hasta que *Bernardo Atxaga* se trasladó a Bilbao y fundó la revista *Pott* [Fracaso], de la que tomaría parte *Manu Ertzilla*.

El recorrido en la poesía de Koldo Izaguirre fue, como veremos, cambiante. *Bernardo Atxaga* continuó su camino de escritor y se ha convertido en una referencia de la literatura vasca más allá de las fronteras de la lengua.

Mientras el grupo *Pott* se mantuvo, más o menos estable, en Bilbao, sus miembros se ejercitaron en una literatura parecida, pero, pronto el grupo se dispersó y cada uno de ellos llevó a cabo una aventura literaria diferente.

● EL GRUPO POTT

Así pues, en 1977 se crea la banda *Pott* en Bilbao. Y constituirán uno de los grupos más dinámicos e importantes de la poesía vasca del tramo de tiempo que estudiamos. Ellos constituyen el primer grupo estético de los que hemos mencionado. En él tomaron parte *Bernardo Atxaga*, *Joseba Sarrionandia*, *Manu Ertzilla*, *José María Iturralde*, que se dará a conocer como novelista, *Ruper Ordorika*, importante músico, y *Jon Juaristi*, poeta en lengua española.

Los principales libros del grupo, además del mencionado de *Manu Ertzilla*, *Hitzik anitz idatzi dut*, en poesía, serán *Etiopia* (1978) e *Izuen gordeleketan barrena* [A través de los escondrijos del miedo] (1981) de *Joseba Sarrionandia*.

ATXAGA

ETIOPIA recrea en una secuencia de nueve círculos el viaje hacia el infierno de Dante. «Etiopía» supone un retruécano por Utopía, como si la utopía fuera imposible y el hombre desesperanzado que habita en medio del poemario sólo pudiera acceder a la «etiopía», al hambre, a la miseria. Debajo del título se esconde un homenaje a Rimbaud, el padre de la poesía vanguardista, y así, desde el irracionalismo y la vanguardia, se crea este poemario. Por último «etiopía» trae a la memoria el poemario de T.S. Eliot, «La tierra baldía», referencia que será clave en todo el grupo *Pott*.

Dos cuentos abren el poemario, y uno de ellos hace clara referencia a la historia de Rimbaud, después se desarrollan los nueve círculos de arena, que constituyen el cuerpo central del poemario y un cuento que proclama la inutilidad de la expresión y de la palabra poética, cierra el libro.

El tono poético, que recuerda al primer *Sarrionandia*, a las vanguardias europeas, al dadaísmo, recurría al lenguaje cotidiano y a la expresión gastada (publicidad, lenguaje del cine, presencia de los mass-media) como una forma irónica de romper con el lenguaje esteticista. La metáfora y el significado se instalaban en medio de la relación entre el libro y su constitución.

El libro de *Bernardo Atxaga* supuso una especie de terremoto en el ambiente

literario por su forma y su manera de abordar el lenguaje poético. La novedad de los planteamientos y la profundidad de la conciencia poética renovaron de forma sensible el modo de hacer poesía en el País Vasco. Desde la conciencia de la pérdida del concepto de unidad («Se ha roto el ánfora», como en Pessoa, comienza el primer poema del libro), desde la pérdida del concepto de verdad, desde el relativismo, el libro propugnaba la negación del sentimentalismo («El sentimentalismo es el fracaso del sentimiento», como diría Wallace Stevens), y un cierto tono fracasado («Si las utopías no fueran tan mezquinas aquí» dirá Atxaga) que contrastaba con el optimismo desplegado por la poesía social.

El itinerario literario. Más tarde, siguiendo los postulados de la literatura fantástica, Bernardo Atxaga publicó novela y relato. Tras *Etiopía* su expresión poética ha mermado y no ha vuelto a publicar sino memorables poemas sueltos en revistas. En cualquier caso, en 1990 Atxaga ha renegado de la poesía vanguardista por la dificultad que entraña su lectura, y ha buscado una poesía más clara y directa, que se pueda entender en la primera lectura.

Con la lectura de la poesía primitiva, con un ritmo que se apoya en la repetición, Atxaga ha publicado textos como «*Trikuarena*» [La balada del erizo] que ya han sido difundidos por medio de la música y los compactos. Aún cabe reseñar un giro que le ha acercado al realismo, tal como ha sucedido en su novela, y a la crítica al nacionalismo y a la situación política que vive el País Vasco, lo que, también, ha tenido consecuencias en la recepción de su obra.

A Atxaga la poética del silencio, tal como la entendemos, la poética que no expresa el mundo, sino el «horror vacui», le llevaba directamente al nihilismo. En nuestra opinión el silencio que se propone lleva, como quiere el filósofo italiano Rella, a una reacción y a un replanteamiento sobre lo que significa la modernidad y la vuelta a los presupuestos de Walter Benjamin, como una forma de romper con la parálisis a la que aboca el silencio.

SARRIONANDIA

IZUEN GORDELEKUETAN BARRENA. Pero en 1981 se publicó otro de los libros emblemáticos de la poesía de la década. Joseba Sarrionandia había escrito durante 1980 el libro *Izuen gordeleketan barrena* [A través de los rincones del miedo], título que tanto recuerda a Elías Canetti.

En él el culturalismo de los novísimos había dejado un poso importante. No es

de extrañar. El libro supone la consolidación de una aventura de la lectura que el autor llevaba a cabo en aquellos años. Así entre las influencias palpables se encontraban ecos de Gimferrer, de José María Álvarez, de la poesía irlandesa primitiva, y de una serie amplia de rastros y de rostros, en la que no podían faltar ni Pessoa ni Eliot.

El viaje imaginario. En el fondo el libro era un recorrido por Europa, y por la

Bernardo Atxaga.



poesía europea, que se realizaba desde la patria de la infancia, hasta el destierro de la figura personal. Así se recorrían los paisajes y los pasajes literarios de Europa, en un viaje que es al mismo tiempo homenaje a sus escritores favoritos y a las ciudades a las que el poeta quisiera huir desde el ambiente asfixiante del franquismo.

El libro relata un viaje imaginario a través del paso del poeta por el lugar de nacimiento, París, Grecia, Lisboa, Irlanda, Praga y el Exilio. Los siete círculos en los que se divide el libro remiten directamente a los círculos en los que se dividía *Etiopía*. La concepción circular del libro, con un personaje que regresa a su casa para no reconocerla y volver a marcharse, remite a un tiempo circular desesperanzado.

Voluntad de estilo. Un aspecto destacable del libro se inscribe en la clara *voluntad de estilo* del autor. Sarrionandia llevó a cabo una construcción de estilo claramente esteticista, que desde la influencia de Jon Mirande, poeta de la Vasconia continental, buscaba en los dialectos del norte un almacén de léxico en el que la sensibilidad se conjugaba con una tradición de lírica popular preciosista.

Sarrionandia fue capaz de crear una *simbología propia* en torno al viaje y a la aventura. Sus referentes son transparentes (Coleridge, el romanticismo aventurero, los viajes de Stevenson, Melville y Conrad), pero el anarquismo personalista subyacente le sirvió para encarnar en la figura del permanente transterrado, una analogía de sí mismo que sirviera de base a un inconformismo radical.

El libro debía mucho a la presencia de Borges, Pessoa y Eliot, que comunicarán una fuerte presencia del *fragmentarismo* como expresión de la desolación del tiempo contemporáneo. En cualquier caso, las paradojas de la modernidad, que tan bien se expresan en aquella cita de Pessoa: «Reproducíamos en versión dolorosa la fórmula aventurera de los argonautas: navegar es preciso, vivir no lo es», las contradicciones entre vivir y viajar, dieron al libro una forma poética que expresaba en la tragedia, un fuerte sentimiento de desvalimiento y de vivir en la contradicción que de forma clara se ha expresado más tarde en la poesía de Sarrionandia.

El libro fue escrito en 1980, año en el que Sarrionandia fue detenido y encarcelado por su militancia en ETA. Una fuga en Julio de 1989 le llevó al exilio. Esta peripecia vital está claramente dibujada en el prólogo del libro, donde se confiesa que la estética que se expresa en él, no corresponde ya ni con el momento vital, ni con el pensamiento poético del autor.

A partir de 1981 Sarrionandia publica relatos hasta 1987 en el que aparece *Marinel zaharrak* [Los viejos marineros], que se ha interpretado como un doloroso retorno de la literatura a la vida. El libro es una antología de lo producido hasta aquel momento, de su libro publicado y de sus textos inéditos, y ha marcado la producción posterior de Joseba Sarrionandia. Ordenado en forma inversa a la cronología, de forma que lo más reciente apareciera en primer lugar en el libro, sus tres partes configuraban un proyecto que en «*Tren ilun eta bustiak*» [Los trenes oscuros y mojados] se alarga hasta su último libro, que citamos aquí en forma abreviada, *Poemak*. (1985-1995).

«**GARTZELAKO POEMAK**» daba cuerpo al libro del mismo título **Gartzelako poemak** [Poemas de cárcel] (1992) y la tercera parte incluía una pequeña antología de su primer libro, con significativas modificaciones.

El ciclo de poemas de la cárcel ha trabajado temas de denuncia a la justicia, condena de la tortura y creación de un mundo propio de aniquilamiento y desesperanza. En cualquier caso cabe describir la poética de Sarrionandia, como una forma de texto que es capaz de ver siempre más de un lado, de mantener una doble perspectiva sobre las cosas, de forma que el individualismo del que hablábamos antes, hace que el poeta pueda escapar, en poemas reseñables, del dogmatismo, aunque, por supuesto, la ideología venza, en otros muchos casos, al impulso estético.

Pero su estilo poético lo aleja del panfleto directo, y la matización de sentimientos y el análisis del yo alcanzan, en determinados momentos, una utilización estética del sentimentalismo y la soledad.

POEMAK. El último libro publicado **Poemak** (1985-1995) recoge algunos trabajos anteriores ya publicados en ese libro central en su obra. El autor recoge el título de «Tren ilun eta bustiak», para nombrar una de las secciones del libro.

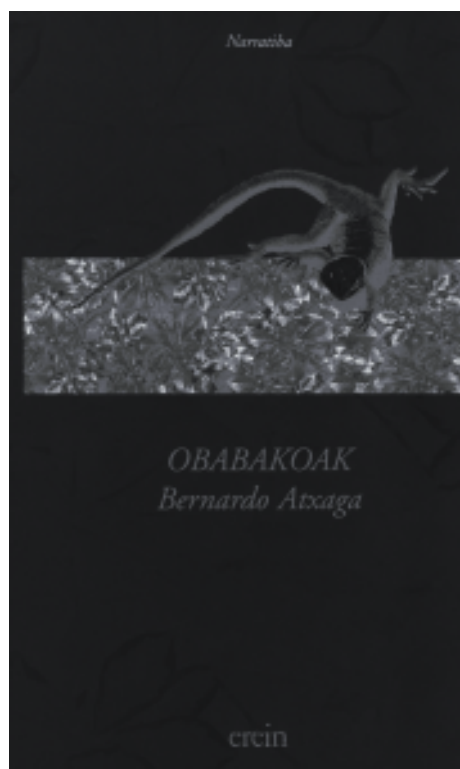
Sin embargo, parece que nos encontramos ante un texto que aporta novedades temáticas. El eje de significación básico consiste en un lento recorrido desde la memoria al futuro, desde el pasado a la muerte. Recrea el poeta mitos y arquetipos ya conocidos: el viejo marinero, trasunto de una vida perdida, pero que aún lucha con dignidad, los trenes oscuros que se alejan, los dos corazones, el del deseo y el de la realidad; la experiencia carcelaria y la reflexión ante la tortura no están ausentes en la creación de una figura del héroe, al que se ve desde una perspectiva intimista y humana, pero al que se le dibuja en una espiral violenta:

«Zer esan itsasoak
munduaren azalean zabaldu zirenetik
iralak itsasoaren azalean lekutu zirenetik
bakerik gabe, treguarik gabe,
ia etenik gabe
dirauten gerlei buruz»

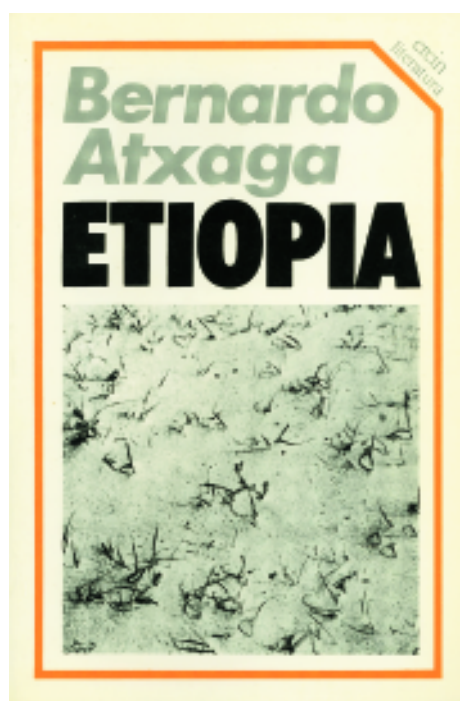
[«Qué podría decirse de las guerras que duran sin paz, sin tregua, sin pausa, desde que los mares se extendieron en la faz de la tierra, desde que las islas se colocaron sobre el mar»].

● UN SEGUNDO GRUPO DE POETAS

Un segundo grupo de poetas pueden situarse en torno a una poesía figurativa, y a una poesía de la experiencia. Partiendo de una estética que busca sus raíces en el lenguaje simbolista y esteticista las obras poéticas de Felipe Juaristi (1957) y Juan Kruz Igerabide (1956), principalmente, y las de Amaia Iturbide (1961), Juan Ra-



ETIOPIA recrea en una secuencia de nueve círculos el viaje hacia el infierno de Dante. «Etiopía» supone un retruécano por Utopía, como si la utopía fuera imposible y el hombre desesperanzado que habita en medio del poemario sólo pudiera acceder a la «etiopía», al hambre, a la miseria. Debajo del título se esconde un homenaje a Rimbaud, el padre de la poesía vanguardista, y así, desde el irracionalismo y la vanguardia, se crea este poemario. Por último «etiopía» trae a la memoria el poemario de T.S. Eliot, «La tierra baldía», referencia que será clave en todo el grupo Pott.



món Madariaga (1962) y Mari José Kerejeta (1961) han contribuido a realizar una contribución a las estéticas que buscan un lenguaje poético cercano a lo que se realiza en otros lugares.

Las fechas de nacimiento y de la publicación de sus libros configuran dos grupos de poetas en el movimiento.

LOS SENIORS

Los seniors comenzaron a publicar a mediados de los años 80 y los más jóvenes al final de la década, y el movimiento continúa su influencia en poetas que han publicado sus libros en los primeros años de la década de los 90.

FELIPE JUARISTI. Los libros de Felipe Juaristi han recorrido una evolución distinta. El modernismo, el lenguaje simbolista, y la sensibilidad de sus primeros libros (**Denbora, nostalgia** [El tiempo, la nostalgia] 1985; **Hiriaren melankolia** [Melancolía de la ciudad] (1987) creaban un tono poético que llevó a su autor al reconocimiento público. El autor se sintió cercano a la poesía de la experiencia y el tono poético mostraba una poesía que trabajaba el tono de una forma sutil, alejada de la poesía pedagógica y militante. Juaristi ha trabajado siempre una visión moral sobre la sociedad que le rodea. Una sensación de cercanía a los temas y la elaboración simbólica constituyen las bases desde las que se desarrolla su poesía del momento.

Aventura y erotismo. Normalmente el poeta trabaja dos temas personales: la aventura cotidiana de su vivir y el erotismo de la mujer amada. Los poemas se escriben en una primera persona que, a veces, dramatiza la experiencia, y otras veces rememora sin disfraz la visión que el poeta posee sobre la vida. El mundo personal del autor ocupa un primer plano en la composición. La elaboración de un libro cerrado configura otra de sus pasiones literarias.

Referencias. En algún caso se ha citado la presencia del libro **Izuen...** de Joseba Sarrionandia como un modelo que Juaristi retoma para recrear una geografía imaginaria que nos lleva a una Europa cosmopolita.

Sin duda la sombra de la poesía de Mikel Lasa, un poeta simbolista vasca de los primeros 60, es una de las referencias claves de la poesía que realiza Felipe Juaristi.

El tono ha cambiado, el poeta ha evolucionado en su última entrega: **Laino artean zelatari** [Espía en la niebla] (1994) donde el poeta ha cultivado una poética de la reflexión. Las composiciones prefieren ahora los versos largos de gran aliento, las frases cerradas, las máximas, los conceptos... Una poesía de la reflexión sobre la vida y la muerte desde una óptica casi ascética, y desde luego, moral. Entre la poesía y la metafísica, entre la

parodia de Wittgenstein y la concepción poética de Auden, Felipe Juaristi ha construido un texto comprimido y cerrado, un viaje por las contradicciones de la vida moderna, por la personalidad que se desdobra en la ciudad anónima.

JUAN KRUIZ IGERABIDE ha llevado a cabo una poesía de mayor cambio.

Comenzó con *Notre-Dameko oihartzunak* (1985) [Ecos de Nôtre Dame] una carrera poética que trataba de llevar a la poesía vasca los presupuestos del budismo. Escrito en un tono impresionista el libro trabajaba significaciones políticas por medio de arquetipos y juegos escondidos, y elaboraba la admiración por una cultura primitiva que aparecía en un estado agonizante.

Las tensiones de lo viejo que fenece ante lo nuevo, de lo moderno que ocupa el lugar de lo tradicional se ven dulcificadas en una elaboración del ying y el yang, del Alfa y el Omega, del Aleph y el Tau en un equilibrio que las religiones orientales predicaban. Este es el verdadero mensaje del libro que se expande en la reflexión personal, alejada de la narración que cuenta el libro, y de los mitos que le han dado soporte, y ofrecen un mundo equilibrado frente al sistema industrial que deshumaniza a la persona.

Su segundo libro *Bizitzarekin solasean* (1988) [Conversación con la vida] retoma la visión impresionista sobre la vida y el paisaje, el sueño y el atardecer. Impresionismo del primer modernismo.

Sirviéndose del personaje barrojano de Mari Beltza, Igerabide ha construido una pequeña fábula sobre el desamor, recurriendo siempre a la estilización de la escena y a la composición de poemas breves y a la experimentación de un lenguaje poético fundado sobre la metáfora y la composición musical. El libro sirve como un camino de encuentro personal con la voz poética.

En 1992 Juan Kruz Igerabide publicó dos libros de poemas para niños, el primero de los cuales *Begi niniaren poemak* [Poemas de las pupilas] fue finalista del Premio Nacional de Literatura Infantil y se ha traducido al castellano. El género, poesía para niños, no debe llevar a engaño a la hora de explicar este libro. El haiku, la impresión concentrada, llevada hasta el último suspiro, se constituye en elemento fundacional del libro. En cierto sentido es un libro de aprendizaje, de elaboración de los haikus, de aproximación a la imagen esencial, de trabajo con la poesía popular, de creación de un mundo. Ya se

sabe, cuando se escribe para los niños, el autor puede perder un poco de seriedad y puede mostrarse sin inhibición.

Esta libertad de creación se observará en lo que, por ahora, es su última entrega: *Sarean leiho* (1994), un conjunto de haikus y de máximas. La mirada y la expresión breve serán los dos puntos de tensión en el texto. La poesía se vuelve fragmento en el mismo momento en que el haiku crea un halo de significación, misterio e interpretación, poesía de la expe-



Inazio Mujika Iraola.

riencia interna, que se fija en el pequeño detalle, para crear, cerca de la poesía del silencio, un canto de exaltación de la vida.

LOS JUNIORS

AMAIA ITURBIDE. La obra de Amaia Iturbide consta de tres libros: *Eskaileraren bi aldeetan* (1986) [En los dos lados de la escalera], *Itzulbidea* (1992) [El regreso] y *Gelak eta zelaia* (1994) [Habitaciones y campos].

Iturbide ha creado una poesía de la sensibilidad «avant toute chose». Educada en la estética de Juan Mari Lekuona, uno de los más importantes poetas vivos vascos, no desdeña el neobarroquismo en la expresión poética, el trabajo delicado,

la creación de un mundo metafórico y simbólico que une la impresión con una creación de transcendencia.

Esta poesía en primera persona busca la unión idealista de contrarios y la afirmación en la esperanza como una forma de moderna utopía. El mundo interior (las habitaciones) y el mundo exterior (los campos) confluyen en una poesía de corte simbolista que rastrea en los clásicos la visión recreadora de un mundo pequeño a través de las sensaciones hasta configurar una poesía que se interpreta como la unión entre el ideal y lo real, entre el deseo y la cotidianidad. De aquí proviene esa atmósfera de irrealidad y de transparencia que sube desde el humus de la tradición poética de Amaia Iturbide.

JUAN RAMÓN MADARIAGA, autor de cuatro libros de poesía, ha trabajado su experiencia autobiográfica (la muerte de sus padres, la experiencia amorosa) en un tono directo, casi sincero, pero que busca la elaboración poética por medio de un léxico que, enraizado en los dialectos del País Vasco continental, deja un poso modernista en su creación poética.

El poeta lo ha dicho más de una vez, sus temas son los temas eternos de la poesía: la vida, el amor, la muerte, la naturaleza, convertidos en ídolos de su creación. Tampoco están ausentes poetas como Larkin y Auden en su experiencia poética, que se configura en una estructura simple y en un léxico de variedad y riqueza.

MARI JOSÉ KEREXETA publicó en 1988 *Ezezagun baten koaderno* [Cuaderno de un desconocido] representación poética del desengaño amoroso. Siguiendo una estructura cerrada, una composición narrativa, si se prefiere, el libro muestra la evolución desde el sentimiento amoroso al desengaño a través de un diario apócrifo.

El monólogo dramático adquiere en este libro su fuerza más imprevista, para comunicar una experiencia amorosa que se acaba en conjunción con un tiempo imposible de detener. Las técnicas del monólogo, así como el lenguaje cotidiano presente en el texto hacen de este libro un modelo de acercamiento a la poesía de la experiencia y un ejemplo eficaz de poesía que «se entiende», que desde una facilidad de expresión aparente constituye la creación y la comunicación de la devastación de la vida cotidiana. La nostalgia quiere convertirse en olvido.

● UN TERCER GRUPO DE POETAS

LA REVISTA MAIATZ. Un tercer grupo de poetas puede adscribirse a la revista *Maiatz* [Mayo], creada en Bayona en 1982 por un grupo de jóvenes escritores del País Vasco Norte. La revista se convirtió pronto en el aglutinante y dinamizador de la literatura que se escribía en su área de influencia. Era, no cabía de otra manera, una revista generalista que admitía sin cortapisas a prosistas y poetas, a ensayistas y críticos, a jóvenes y a escritores de otras generaciones. Pronto creó también una colección editorial en la que publicaron autores de Iparralde. De hecho un grupo de jóvenes poetas vieron la luz sus trabajos en la revista y en la colección.

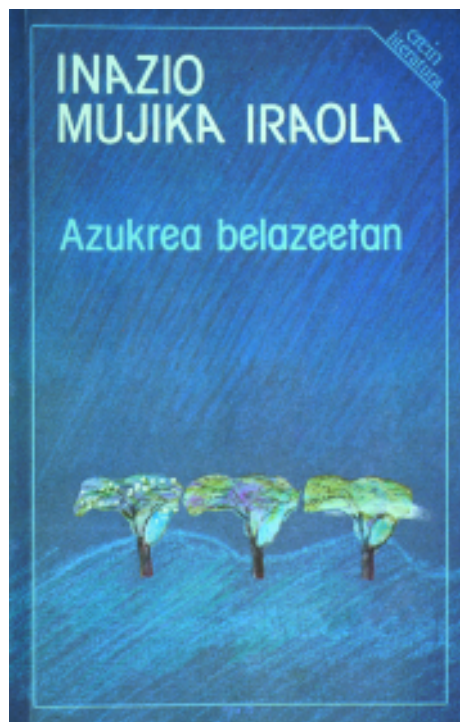
De los poetas de Iparralde destacaremos a tres escritores: Itxaro Borda (1959), quien permanece más unida al conjunto de la revista, aunque ha publicado en otra editoriales; *Jon Casenave*, quien inició su andadura poética fuera de la plataforma de *Maiatz*, pero que con su dirección de los últimos números muestra su cercanía a la revista; y *Aurelia Arkotxa* (1953), que en más de una ocasión ha declarado sentirse alejada desde el punto de vista estético de la que lleva a cabo la revista, y de hecho ha publicado su obra en otra editorial.

ITXARO BORDA ha conseguido un reconocimiento en todo el País vasco. Su obra ha roto los límites que, a veces, la geografía —o la política— impone a la literatura. Su obra poética —es también autora de varias novelas— se compone de títulos que llevan su trabajo desde 1984, fecha de la publicación de *Nola bizitza badoan* [Como se aleja la vida], a 1991 cuando publica *Bestaldean* [En el otro lado].

Los tonos poéticos. Borda ha trabajado distintos tonos poéticos. Ha introducido la vanguardia en una poesía que permanece anclada en un alejado ruralismo. Su estancia en París y su instinto poético le han aprovisionado de lecturas diversas que configuran una obra que se define en una poética simple: «Escribo como vivo, vivo como escribo».

Desde el eco de la poesía popular, paisajística y descriptiva, hasta la literatura militante —en la acepción que posee en el País Vasco— su obra ha trabajado diferentes tonos poéticos: la vanguardia, la ironía, la poesía íntima, siempre en una impaciente visión de la infelicidad humana.

JON CASENAVE. Tras dos poemarios a los que el autor niega ahora calidad, Jon Casenave publicó en 1984 el libro *Ordu alferren segida* [La continuidad de las horas perdidas] una recreación de la vida de Buda. Un libro unitario, centrado en un eje narrativo, que abogaba por una visión orientalista de la sociedad y de la esencia de la persona. A través de un peregrinaje por distintos paisajes alegóricos, Casenave proponía la quietud, el aleja-



El verismo como estrategia literaria, y la belleza de su prosa —al fondo el ejemplo y el magisterio de Juan Rulfo— denotan una voluntad de llegar, desde la metáfora y la alegoría a una universalización de las acciones, y del sentimiento de desamparo que producen los personajes. Así pues, una narrativa que trasciende su planteamiento localista y refleja su madurez narrativa, que hace su obra atractiva al lector.



miento como forma de huida de la tensión social.

AURELIA ARKOTXA. La publicación en 1993 de *Atari ahantziak* [Pórticos olvidados] daba a conocer una poetisa, Aurelia Arkotxa, de singular significación.

Un laberinto existencial. El libro representa un laberinto, el de la existencia de la escritora, quien desde el recuerdo y la memoria describe, desde la impresión estilizada, un recorrido existencial. Las abundantes conexiones entre pintura y poesía, entre arte y literatura confieren al texto significaciones profundas y una habilidad estilística que le concede una lectura simbólica.

La memoria de ciertas experiencias que la autora no explica acumula en el libro un tono de alejamiento que se constituye en la expresión de una tonalidad fina y sensible. Arkotxa ha resultado una de las escritoras más maduras, que prefiere desde luego, un acercamiento a la poesía de la experiencia y del silencio, antes que una adscripción a una poesía de Iparralde.

● UN CUARTO GRUPO DE POETAS

Un cuarto grupo de poetas se reúne en torno al pensamiento estético de **Koldo Izaguirre** y sus múltiples iniciativas culturales y editoriales. Se trata de un autor que ha desarrollado un recorrido poético de amplio desarrollo.

LA REVISTA USTELA. A Koldo Izaguirre (1953) se le encuentra al final de los años 70 junto a Bernardo Atxaga y Ramón Sainzarbitoria llevando adelante el proyecto de la revista *Ustela* [Podrido], el primer intento de literatura de vanguardia y un intento de autonomía de la literatura. Koldo Izaguirre creó, entonces, una colección de libros de literatura con el mismo nombre. Los poetas que publicaron en ella se adscribieron al minimalismo, a una poesía personal, que cultivaba un difuso surrealismo en las imágenes.

La colección Susa. Más tarde, en 1983, un grupo de jóvenes escritores creó la editorial y la colección de poesía *Susa*. Tras el cierre de *Ustela*, y unos años de ejecución paralela, los proyectos confluyeron.

En ese año *Susa* publicaba el primer poemario de *Xabier Montoya*, *Anfetamiña* [Anfetamina o Nostalgia de anfetaminas], un libro rupturista y con ánimo de provocación, que retomaba la rebelión de los grupos de rock.

KOLDO IZAGUIRRE, durante esos años dedicado a la prosa, fue publicando su obra en *Susa*, y más tarde, tras años de silencio publicó un libro que ha sido calificado como uno de los libros que mayor influencia ha tenido en los poetas de la última promoción, que lo citan como maestro.

El eje ideológico. El grupo ha sido calificado como un conjunto de poetas

que cultiva una poesía «comprometida», «realista», «militante», «poesía de la resistencia», «beligerante», «vindicativa», atendiendo más al conjunto ideológico que al formal.

En la poesía de Koldo Izaguirre existen dos épocas bien definidas. Entre 1976 y 1978 publicó tres libros de poemas en los que buscaba la ruptura con la entonces presente poesía social y la autonomía de la literatura se convertía en la primera propuesta. Son libros de un claro lirismo, basados en la imagen surrealista y, a veces, con una tendencia creacionista. Pertenecen a lo que entonces se llamó corriente experimental.

El último de los libros, *Guardasol ahantzia* [El paraguas olvidado] retomaba el título de su primer libro, *Itsaso ahantzia* [El mar olvidado] y parodiaba el estilo presente en esos primeros poemarios. Un Harold Bloom donostiarra componía una sátira errante en busca de un paraguas que nunca aparecía, en un estilo que buscaba la antipoesía, una especie de *búsqueda del feísmo*.

Poesía social. Tras esa parodia de su propio estilo, Koldo Izaguirre permaneció en silencio hasta 1989 en el que publica su última obra: *Balizko erroten erresuman* [En el reino de los molinos imaginarios]. Entre tanto sus cuentos y novelas buscaban en un nuevo realismo una visión sobre la violencia (que se llama institucional) en la sociedad vasca.

El libro, que comienza con una crítica a su concepción anterior de poesía, propugna una vuelta a la comprensión de Gabriel Aresti, el gran poeta social vasco, permanente inconformista, revela una situación en la que ya no se da ruptura con la poesía social. Izaguirre busca el entendimiento con los *objetivos de la poesía social*, pero concediéndole un nuevo poder expresivo, el que proviene de un surrealismo, entendido de forma clásica. Así, un lenguaje vanguardista y hermético sirve de cauce a un mensaje que se supone dirigido a una colectividad.

El viejo adagio de Breton: «Marx dijo: transformad el mundo; Rimbaud: cambiad la vida; para nosotros las dos consignas son una misma cosa» adquiere en Koldo Izaguirre, quien distingue en la poesía calidad formal y poder expresivo, la base desde la que se construye una poesía que quiere expresar el sufrimiento y transformar la sociedad.

Las traducciones de Salvat-Papasseit y de Maiakovski que Izaguirre ha publicado en lengua vasca pueden dar pistas de comprensión sobre una poesía que desde la imagen busca la *transformación de la sociedad*, en un intento en el que Maiakovski aparece como ejemplo: se puede estar con la revolución, pero no con el partido; en un estilo en el que la hipérbole se convierte en el principal recurso expresivo.



Patziku Perurena.

La tradición popular constituye el eje más importante de la poesía de Patziku Perurena (1959) quien a través de personajes que son dobles del autor ha desarrollado una obra poética, centrada en la imagen y en el cultivo formal de distintos tipos de poesía popular, aunque la relación ilógica que se produce en la tradición lírica le ofrece un campo extenso en el que mostrar su capacidad de construir una obra poética de gran imaginación.

Itxaro Borda.



IÑIGO ARANBARRI. Junto a Koldo Izaguirre, Iñigo Aranbarri (1963) ha escrito una poesía destacable. Autor de dos libros de poemas, *Joanes Poisson* (1986) y *Dordokak eta elurrak* [Tortugas y nieves], Aranbarri ha explorado desde el conocimiento de Celan una poesía hermética, que debe tanto al expresionismo, para crear un mundo de analogías donde las tortugas simbolizan el instinto de resistencia y las nieves muestran un mundo que se pierde con rapidez.

Creación de imágenes. La poesía de Aranbarri destaca por su aptitud de creación de imágenes que el autor traba con una significación simbólica coherente, que se mantiene durante todo el libro, y una sintaxis en la que el paralelismo y la acumulación guían al lector por los pasillos de una imaginación desbordante.

La capacidad de creación de imágenes viene acompañada en Aranbarri por la capacidad de crear mundos sensibles, en los que el lenguaje simbolista ha dejado un gusto por los elementos sensibles y refinados.

JOSÉ LUIS OTAMENDI. Cercano al grupo y con una serie amplia de publicaciones se encuentra José Luis Otamendi, quien publicó en Ustela su primera obra *Egunsenti biluzia* [Amanecer desnudo] (1980). Desde entonces entrega con regularidad sus libros poéticos.

Si en un primer momento su obra se define como minimalista, una poesía cercana al surrealismo, basada en la imagen, su última obra *Lur bat zure minari* [Una tierra para tu dolor] (1995) ha dejado al descubierto una concepción *poética expresionista*, con un atinado empleo de la construcción semántica en torno a la tierra que dará cobijo a la desolación del poeta. Poema de amor y de tragedia, ésta, por ahora, última entrega ha venido a confirmar a un poeta que busca una madurez expresiva, alejándose del sentimentalismo que configuraba su poesía primera.

Otro grupo de poetas heterogéneos. Si estos cuatro grupos pueden ser, aún con dificultades y conexiones que no hemos establecido por falta de espacio, identificado con una cierta coherencia, no termina aquí la nómina de poetas vascos que han desarrollado su trabajo en los años 80. Otros poetas merecen su lugar en este repaso apresurado, ya porque han llevado a cabo una obra extensa, ya porque han despertado un interés, por la calidad de su lengua, o por el trabajo de elaboración del estilo. Son poetas con una personalidad definida, que por razones distintas, o no han publicado una poética identificable, o han desarrollado su obra fuera de los grandes círculos en los que hemos diseñado la evolución de la poesía en la época de la que hablamos.

PATXI EZKIAGA. Cualquier mención sobre poesía vasca de los años 80 sería incompleta sin mencionar la obra de Patxi Ezkiaga (1943), que ha reunido su amplia poesía en el texto *Haize hurbila* (1992) [Viento cercano]. Patxi Ezkiaga es un profeso admirador de la poesía anglosajona y norteamericana. Así un cierto tono épico y narrativo se trasluce en su obra, lejos quizás de un gusto que proviene del simbolismo y de las vanguardias.

El tono descriptivo de sus poemas busca siempre una segunda lectura que enriquece su capacidad ciclópea de creación. Ezkiaga estima los poemas largos, los ritmos envolventes, una cierta visión de vate, que complementa con una poética de la *creación de mitos*.

TERE IRASTORTZA (1961). Es autora de una obra de largo recorrido. Ha publicado una reunión de sus libros bajo el título *Gabeziaren khantoreak* [Las canciones de la carencia]. A pesar de que, quizás por una comodidad perezosa, se describe la poesía de Tere Irastortza como una poesía intimista, en cualquier caso debería decirse *intimidad transcendente*, más propio y exacto parece situar su obra cerca de una poesía en la senda de Valente y una poesía de la intensidad. No es éste el lugar para definir lo que en euskara se llama «*siltasunaren poesia*», poesía del silencio, que, com ya hemos mencionado arriba, se relaciona más con la poética de Beckett y el absurdo.

Si *Gabeziak* [Carencias] (1980) su primer libro incidía sobre aspectos de la desilusión, de la falta de algo, como forma de acercamiento a la ausencia, el influjo de la poesía japonesa, *Los cantares de Ise*, formaron parte de la concepción de *Osin berdeko kantoriak* (1987) [Las canciones del lago verde]. En Tere Irastortza siempre ha habido una especial atención al detalle y a lo mínimo, una expresión que desde la perspectiva particular y existencialista convergía en la intensidad de la expresión poética, y en un acercamiento a la filosofía. La expresión poética se convierte en un sentimiento de potencia. Es una poesía de la fragmentación, como si el instante fuera su terreno de creación preferido, el instante y la aproximación llena de intensidad.

JOXERRA GARZIA. En la vertiente filosófica converge la obra de Joxerra Garzia (1953), quien cultiva una poesía más irónica y más cercana a la tradición popular.

PATZIKU PERURENA. La tradición popular constituye el eje más importante de la poesía de Patziku Perurena (1959) quien a través de personajes que son dobles del autor ha desarrollado una obra poética, centrada en la imagen y en el cultivo formal de distintos tipos de poesía popular, aunque la relación ilógica que se produce en la tradición lírica le ofrece un campo extenso en el que mostrar su capacidad de construir una obra poética de gran imaginación.



Pako Aristi.

Su ritmo de narración trepidante es una de las características básicas de este escritor, que viene desarrollando una carrera de escritor en busca de la profesionalización. La heterodoxia vital de sus personajes muestra un mundo en oposición a un mundo establecido, pero si el neorruralismo se distingue por su carácter antiintelectual, éste será uno de los rasgos más definidos de su prosa.

Juan Luis Zabala.



LUIS BERRIZBEITIA. La influencia de la poesía popular y una concepción barroca del lenguaje componen las dos características básicas de la poesía de Luis Berrizbeitia (1963), autor de dos exquisitos libros de poemas: *Zoperna Jenerala* (1987) [Diluvio Universal] y *Eremu karroinduak* (1992) [Regiones heladas]. La lectura de los clásicos ha llevado al autor a una concepción de riqueza de estilo que pocos pueden superar. El cultismo y el culturalismo de Berrizbeitia han llevado a su poesía a un cierto hermetismo, que no dificulta que el autor, por medio de poemas narrativos y apólogos, lleve a cabo una relación de poesía comprometida con el nacionalismo.

LUIGI ANSELM. Por último cabe citar a Luigi Anselmi, seudónimo de *Luis Gutiérrez Larrea*, quien lleva a cabo una obra poética cercana a la ironía eliotiana, y que ha sabido buscar en Cátulo un trasunto de novedad en el hedonismo que muestra su trabajo poético.

* * *

Hasta aquí el apresurado repaso de los autores que componen una nómina numerosa y que se dieron a conocer en el momento en que la democracia comenzaba su andadura.

■ LA NARRATIVA EN LOS 80

La recuperación de la intriga. Abordaremos esta panorámica sobre la narrativa atendiendo a tres grandes grupos de autores que nos servirán de introducción a la revisión de los diez últimos años de la literatura vasca.

En primer lugar atenderemos a aquellos autores que surgieron en torno a Pott, como Joseba Sarrionandia y Joxemari Iturralde.

En segundo lugar, nos ocuparemos de la novela de Joan Mari Irigoien, que a no dudar, ha irrumpido tras un comienzo en los 70 en la década de los 80 con fuerza.

En tercer lugar hablaremos de las nuevas tendencias que nacen en los 80 y se están proyectando hacia el futuro.

En principio puede afirmarse que la narrativa de los años 80, de la misma manera que la poesía, se encuentra en una situación donde la multiplicidad de formas es su característica dominante. La narrativa surge, durante estos años, desde la recuperación de la intriga, *contar* —y *no experimentar*— vuelve a ponerse de moda.

LOS COMPONENTES DEL GRUPO POTT

JOSEBA SARRIONANDIA. La palabra de Joseba Sarrionandia (1958) desde un crepuscular romanticismo acomete la narración de los problemas del hombre de hoy. Sus textos de narraciones han encandilado a una masa de lectores: *Narrazioak*

(1983), *Atabala eta euria*, (1986), *Ifar al-deko orduak* (1990). Las narraciones de Joseba Sarrionandia parten de una filosofía cercana a la literatura fantástica, pero él ha sabido teñirla de nuevos acentos.

En principio cabe destacar que en su obra pueden destacarse dos grandes grupos de temas: las narraciones legendísticas e históricas, nuevas estructuras sobre los temas artúricos; y las narraciones sobre los temas urbanos. En ambos, Sarrionandia trabaja con un lenguaje depurado y sensible que lo acerca a la narrativa lírica.

JOXEMARI ITURRALDE. La prosa de Joxemari Iturralde ha conocido una experiencia parecida. Tras haber publicado el volumen de narraciones cortas *Dudular* (1983) con un exotismo presente que se combinaba con narraciones que se acercaban al underground, y continuar tal línea de experimentación de la prosa en *Picnic zuen arbasoekin* (1985), en la novela *Izua hemen* confirmaba las esperanzas puestas en él.

La historia de un hombre que se ve en el conflicto entre modernidad y raíz, anonimato y personalidad muestra la profunda conciencia del mundo contemporáneo que muestra Iturralde.

LA OBRA DE JOAN MARI IRIGOEN

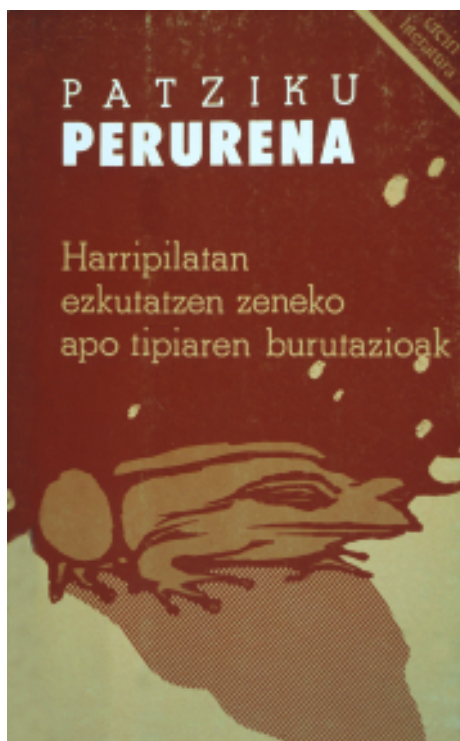
Aunque Joan Mari Irigoien había publicado obra en los 70, es en los 80 cuando muestra su perfil más claro con la publicación de sus dos grandes novelas: *Polidroaren hostoak* (1982) y *Udazkenaren balkoitik* (1987). En las dos obras Joan Mari Irigoien ha ensayado con tenacidad la construcción de una obra que pudiera representar la complejidad de este pueblo.

Si bien estas obras pueden clasificarse entre las novelas históricas (una del pasado del siglo XIX y otra de la historia del franquismo) hay algo en el estilo de Irigoien que las hace especiales. El autor ha mostrado una veneración por la técnica de «lo real maravilloso» de la novela sudamericana, lo que le ha llevado a escribir unas novelas río de varias familias del País Vasco que muestran las vicisitudes de nuestra historia.

El tono de las novelas de Irigoien suele ser lírico, nostálgico con un pasado, a veces idílico, proyectando en su obra el dolor producido por la modernidad en su paisaje infantil. Sin embargo, este tono lírico se construye en obras de estructuras arquitectónicas y de diseño simétrico, que en mi opinión, restan frescura a los textos.

Pero la complejidad que el autor quiere transmitir, hace que se aleje casi permanentemente del maniqueísmo al que le lleva la estructura, para describir amplios espacios narrativos dialécticos.

En *Babilonia* (1990) ha podido más la nostalgia por el pasado, la seducción



de los mitos tradicionales vascos, que se presentan como textos donde se encarna lo real maravilloso, y han dado lugar a una novela rural, una de las más maduras y vendidas de este autor.

● LAS ÚLTIMAS TENDENCIAS

El terreno abonado. La narrativa en libertad de los últimos años ha dado lugar a una amplia nómina de escritores que cultivan los más diversos géneros y estilos. La visión general que presentamos no pasará de ser en cualquier caso, sino un repaso apresurado por las nuevas voces de la narrativa vasca de los años 80.

Son voces que han vivido una época distinta, que surge con la televisión y la enseñanza en lengua vasca. No tienen una experiencia traumática con su lengua, la han aprendido en la escuela y en alguna manera, la han vivido normalizada; dominan la norma... deben experimentar con los registros. Y aquí cabe hablar de que, en cualquier caso, el euskara no está presente en todos los círculos de la sociedad y esto supone un riesgo que los escritores deben arrostrar. Deben describir en euskara situaciones, que a veces no se dan en euskara.

La cosecha. Hace muy poco tiempo el escritor *Xabier Mendiguren Elizegi* ha publicado en un artículo la propuesta de una «cosecha del 63» en la que se incluirían él mismo, *Pako Aristi*, y *Juan Luis Zabala*. La propuesta acepta la distinta adscripción estética de cada uno de los componentes de la supuesta «cosecha». En cualquier caso resulta significativa de una nueva propuesta narrativa.

EL RURALISMO NEGRO

Una de las características de la última década consiste en dar la vuelta al idílico mundo rural que pintaron los costumbristas y hacer aparecer en las novelas un agro vasco negro. Negro en dos sentidos: primitivo, y contado en algunas de las claves de la novela negra.

PAKO ARISTI (1963) embebido, como él ha contado en alguna ocasión, en el nuevo periodismo norteamericano, y profundo lector, al parecer, de la colección Nuevas narrativas de la editorial Anagrama, donde pueden encontrarse algunos de sus maestros, ha desarrollado en un ciclo de novelas *Kcappo* (1985), *Irene* (1987), *Krisalida* (1990) una visión de un mundo rural perverso, donde reinan la violencia y el sexo.

Su ritmo de narración trepidante es una de las características básicas de este escritor, que viene desarrollando una carrera de escritor en busca de la profesionalización. La heterodoxia vital de sus personajes muestra un mundo en oposición a un mundo establecido, pero si el neorruralismo se distingue por su carácter antiintelectual, éste será uno de los rasgos más definidos de su prosa.

En compensación la conexión de estas novelas con el público se produjo de forma inmediata.

EL REALISMO SIMBÓLICO

INAZIO MUJIKA. Sólo por un rasgo superficial, como el entorno en el que se producen los textos, acerca a Inazio Mujika Iraola al neorruralismo.

En efecto la colección de relatos *Azukrea belazeetan* (1987) se sitúa en el campo del interior guipuzcoano. Pero en *Mujika Iraola* la realidad descrita —tratada en las claves del realismo fantástico— se convierte en una metáfora del desequi-

libro del tiempo presente; la búsqueda de una causa ilógica que gobierna el mundo parece evidente en el texto.

El verismo como estrategia literaria, y la belleza de su prosa —al fondo el ejemplo y el magisterio de Juan Rulfo— denotan una voluntad de llegar, desde la metáfora y la alegoría a una universalización de las acciones, y del sentimiento de desamparo que producen los personajes. Así pues, una narrativa que trasciende su planteamiento localista y refleja su madurez narrativa, que hace su obra atractiva al lector.

LA NOVELA DESCARNADA

Los planteamientos del neorruralismo, en su verismo, en su inmediatez, contrastan con la narrativa —infelizmente en suspenso por ahora— de Juan Luis Zabala (1963): *Zigarro ziztrin baten azken keak* (1985), *Ahantzuraren artxipelagoa* (1987), *Gertaerei begira* (1988) y *Kaka esplikatzen* (1989).

Nueva experimentación. Al principio de estas notas consignábamos que la narrativa de los 80 ha recuperado la intriga. Ello puede suponer, y en algunos casos es así, que se renuncia a la experimentación. Y puede ser cierto, si por experimentación se entiende la experimentación narrativa y estructural que se llevó a cabo en los años 60 y 70, siguiendo el cauce de la nueva novela.

Pero en los 80 cabe una nueva experimentación sobre el lenguaje de la novela, sobre la renuncia a la narratividad, para buscar una novela abstracta, descarnada, o también poemática. El hilo conductor es uno, y la novela sugiere más que describe.

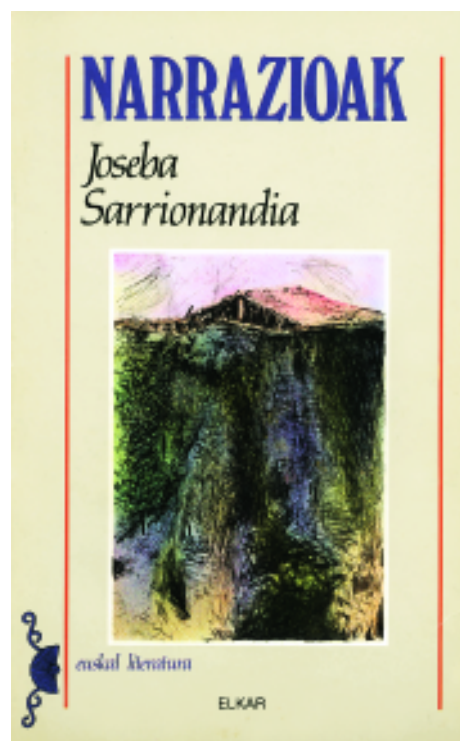
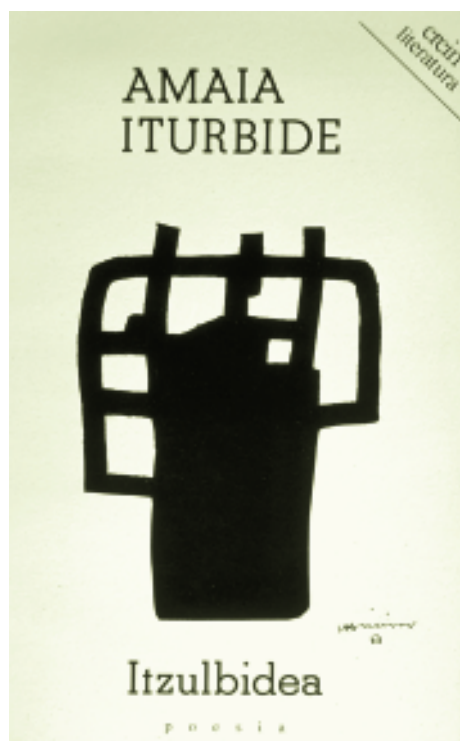
JUAN LUIS ZABALA. En esta corriente puede situarse Juan Luis Zabala, y no deberíamos olvidar su ensayo sobre Handke publicado en *Literatur Gazeta*, verdadera poesía poética del autor.

En estas novelas, a veces historia de una obsesión, historia de un tono de voz, la novela tiende a la concentración extrema, no se imita la realidad, los personajes son insondables, a veces sólo un trazo, una y otra vez retomado, los símbolos ocupan un lugar central, como esa colilla de su primera novela, se explora el límite de la novela y el lenguaje. Los narradores se vuelven omnímodos y el lenguaje sugiere y no se convierte en referencial.

Acaso pueda agruparse aquí *Arinago duk haizea*, Absalón de *Felipe Juaristi*.

LA LITERATURA URBANA

El dominio de los relatos sobre las novelas constituye otro de los rasgos característicos de esta literatura. Muchos de estos relatos se sitúan en las ciudades y buscan la descripción de un mundo urbano, a veces en un contexto donde no se habla euskara, y el escritor busca el refle-



jo de un mundo cercano a la vida de la modernidad. Obaba era uno de los polos de atracción de Atxaga, Hamburgo era el otro. Y hay muchos escritores que sitúan sus relatos en la ciudad. Bien es cierto que el relato con su estructura y la posibilidad de reducidos espacios y personajes ayuda en esa elección.

Influencia de la narrativa norteamericana y costumbres urbanas. En esta literatura cabe hacer una doble distinción entre las obras en las que la influencia de la actual narrativa norteamericana y del realismo sucio es más que evidente y aquellas otras en las que se diseña un costumbrismo urbano.

Los últimos ejemplos de *Xabier Mendiguren Elizegi* (1964), *Hamalau* (1992), o de *Arantxa Iturbe*, *Ezer baino lehen* (1992), o de *Hasier Etxebarria*, *Mugetan* (1989) caminan por esta doble senda.

Algunos autores mantienen una *posición épica* sobre la narrativa, como sería el caso de *Edorta Jiménez* en *Atoiuntzia*. Otros podrían encuadrarse en la literatura de consumo.

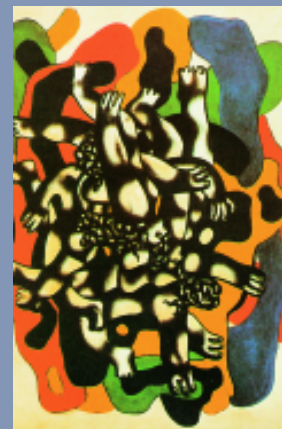
Perspectivas realistas. En otros casos, como en el de *Iñaki Mendiguren* (*Haltzak badu bihotzik*) o de *Hernández Abaitua* (*Etorriko haiz nirekin*) el mundo moderno se ha visto con un *toque de realismo*, y se han explorado situaciones como el de la homosexualidad o el de la violencia en el País Vasco. La perspectiva realista sobre la novela es más que evidente en *Hernández Abaitua*.

Desde luego pueden incluirse más autores y más textos, pero en un estudio introductorio como éste, en un repaso general, los citados pueden mostrar los diversos caminos de la literatura vasca en los últimos años.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ALDEKOA, I.: «Joseba Sarrionandianaren poesia: Itxaso gartzelatua». *Hegats*, 1, 1989, 5-9.
- ELKOROBEREZIBAR, M.A.: «Literaturgintzarako plataformak», *Jakin*, 49, 1988, 21-42.
- IZAGIRRE, K.: «Mudos blues de la nada». Anexo a *Susa*, 25, 16-17.
- LANZ, J.J.: «Bernardo Atxaga o la literatura como ilustración». *El Urogallo*, Diciembre 1990-Enero 1991.
- : *La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual. Siglo XXI*, Madrid, 1993, 80-93.
- MARKULETA, G.: «Joseba Sarrionandia: Haizea eta Burdinaren dialektika», *Zurgai*, diciembre 1991, 28-31.
- Poetas de los 70. Monográfico de la revista Zurgai*, Bilbao, diciembre de 1989.
- Poesía vasca hoy. Monográfico de la revista Zurgai*, Bilbao, diciembre de 1991.
- SARASOLA, I.: «A modo de introducción a la literatura vasca» in *ATXAGA, B.: Obabakoak*. Ediciones B, Barcelona, 1989.
- XX. mendea. Monográfico de la revista *Hegats*, 4, 1991.

Los Años 90

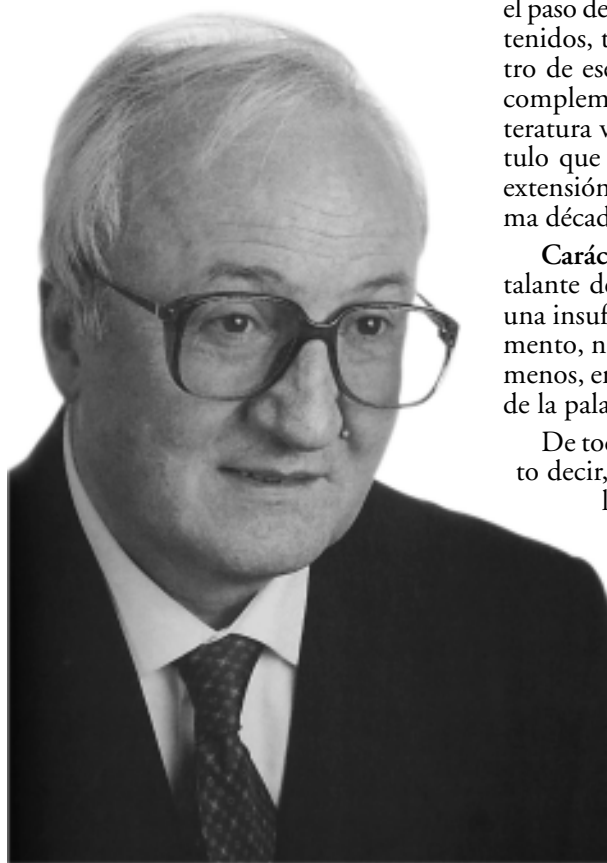


Poesía y narrativa

Resulta compleja la tarea de analizar una realidad que, día a día, vivimos cercada con las idas y venidas de un conjunto de problemas, tanto sociales como políticos y culturales que ejercen sobre ella una presión contraria a cualquier noción de progreso. Los partícipes de la historia de la literatura saben, además, que el paso del tiempo no sólo cambia los contenidos, también los continentes. Y dentro de ese propósito, y con el ánimo de complementar nuestra Historia de la literatura vasca, añadimos a ésta, un capítulo que sirva para describir en toda su extensión, la creación literaria de la última década.

por *Jon Kortazar*

Juan M^a Lekuona.



■ INTRODUCCIÓN

Resulta compleja la tarea de analizar una realidad que, día a día, vivimos cercada con las idas y venidas de un conjunto de problemas, tanto sociales como políticos y culturales, que ejercen sobre ella, una presión contraria a cualquier noción de progreso. Los partícipes de la historia de la literatura saben, además, que el paso del tiempo no sólo cambia los contenidos, también los continentes. Y dentro de ese propósito, y con el ánimo de complementar nuestra Historia de la literatura vasca, añadimos a ésta, un capítulo que sirva para describir en toda su extensión, la creación literaria de la última década.

Carácter descriptivo. Y recalamos el talante descriptivo de esta tarea, porque una insuficiente perspectiva sobre el momento, no nos permite valorar todavía, y menos, en su justa medida, toda la región de la palabra en ese tiempo.

De todos modos, tampoco cuesta tanto decir, que estos últimos diez años de literatura vasca en euskara, han dado rienda suelta a disparidad de afirmaciones. En mi opinión, el primer punto de esta exposición, se explica con la jerarquización de la creación literaria a partir de la integración del idioma vasco en todas las escuelas, o si se prefiere, con la canonización de los autores. El escritor Ramón Saizarbitoria, por ejemplo,

ha dicho por escrito que, estamos ante la ruptura de la unidad familiar de los escritores vascos, y que es precisamente ahora cuando han salido a relucir nuestras diferencias. Surgen nuevos y distintos intereses, a pesar de que, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, las franjas generacionales entre los escritores vascos no sean tan marcadas y profundas como en otras comunidades. Aquí, se promueve el diálogo generacional, en ocasiones, incluso desde un sentimiento mutuo de admiración, si bien, se entiende que, nuestra limitada realidad tampoco puede ofrecer el espacio suficiente para grandes fisuras.

Periodo de canonizaciones. Periodo de canonización, decimos, que sobrelleva no pocas consecuencias. Por ejemplo, distintos narradores, hacen pública una queja: echan de menos en la crítica literaria una visión más global. El resultado es que, lo que el escritor Xabier Mendiguren cita como la Generación del 64, no recibe ni el trato ni el eco merecidos: Aingeru Epaltza, Edorta Jiménez, el propio Xabier Mendiguren, Pako Aristi... todos ellos carecen de monografías, y podemos, sin embargo, conformar un completo dossier periodístico sobre su obra con absoluta facilidad.

Tengo la sensación de que estamos sufriendo una cierta miopía que sólo nos permite ver las letras mayúsculas: Bernardo Atxaga, Anjel Lertxundi, Ramón Saizarbitoria, Joseba Sarrionandia, Koldo Izaguirre. Y la lectura en los centros escolares tiene mucho que ver con todo aquello que pese a mirar, no se alcanza con la vista.

Tampoco podemos pasar por alto, la más que lenta manifestación de nuevos escritores euskaldunak, que no asoman al panorama literario hasta finales de la década. Hay un momento, en el que la ausencia de nuevas voces, enciende la luz de alerta sobre el futuro más inmediato de la literatura vasca; y la hemeroteca no miente. Aún así, las revelaciones más sensibles, vienen, quizá, desde el pulso de la poesía, justo cuando, como más tarde veremos, los nombres que surgen a principios de la década, perfilan, a finales ya de ésta, parte importante del catálogo de publicaciones.

A la búsqueda de nuevos lectores y escritores. Pero también hay que estar atentos a las nuevas pautas. Conductas contrapuestas que anuncian la complejidad de toda una sociedad, donde el lector se constituye quizá en una de las claves más inexploradas del sistema literario. Nadie duda de que, en las escuelas, no se deja de leer, sin embargo, desconocemos el paradero de los lectores adultos, totalmente. Sabemos qué se estudia en las escuelas, pero no qué es lo que los adultos leen.

Ahora que la literatura ha encontrado la profesionalización de su tarea, el sistema bibliográfico —editoriales y en ocasiones, los propios autores— ha encauzado su empeño al cometido de atraer al lector, y formar a nuevos escritores. Las editoriales han salido al encuentro del lector ajeno al “universo vasco” —entendiendo como parte de ese universo, al conjunto de personas ligadas profesional y directamente con el euskara, la administración y los centros de enseñanza—.

Surgen así, colecciones para todos los bolsillos: “Enbido txikira” (Envido a pequeña) de Elkarlanean, “Milla bidai” (Mil viajes) de Erein, o “Zer berri” (Qué hay de nuevo) de la editorial Alberdania.

El papel de los centros de enseñanza, es fundamental, lo que potencia de manera sobresaliente la creación literaria para niños y jóvenes. No es menor, la importancia de la literatura de género. Se pretenden textos de fácil asimilación, que buscan la comodidad del lector. Y siguiendo el ejemplo de otros sectores de la sociedad, personas que toman cierta relevancia televisiva también ensayan su capacidad en la narrativa.

Novelas esenciales. Apuntábamos cómo la producción literaria depende, básicamente, de la atención de los centros de enseñanza, pero también es cierto que, son muchos los esfuerzos que se cen-

tran en ampliar el marco de esa situación: los escritores, entre los que destacaría los nombres de Ramón Saizarbitoria, Anjel Lertxundi, José Mari Iturralde, Pako Aristi y Edorta Jiménez, empiezan a publicar sus novelas esenciales.

Narrativa que se caracteriza, sobre todo, por un contenido urbanita. Se atiene a la visión del presente, y no hay como repasar la herencia de los jóvenes novelistas, para reparar sobre la importancia que

quien, desde una realidad marginal, se afana por superarse. Pero la ciudad, es también, la interpretación del desasosiego existencial de finales de siglo.

Dicho de otra forma, y remarcando el riesgo que conlleva cualquier tipo de generalización, considero que, la narrativa actual, no busca contar historias trascendentes (es el caso de Ramón Saizarbitoria, que ensaya radiografiar el ser de toda una generación), sino poner el acento en la vida cotidiana, en ese micromundo lleno de hendiduras.

LITERATURA DE GÉNERO. Claro ejemplo de ello, es la literatura de género, en la que destaca el nuevo protagonismo de la narración corta o el cuento.

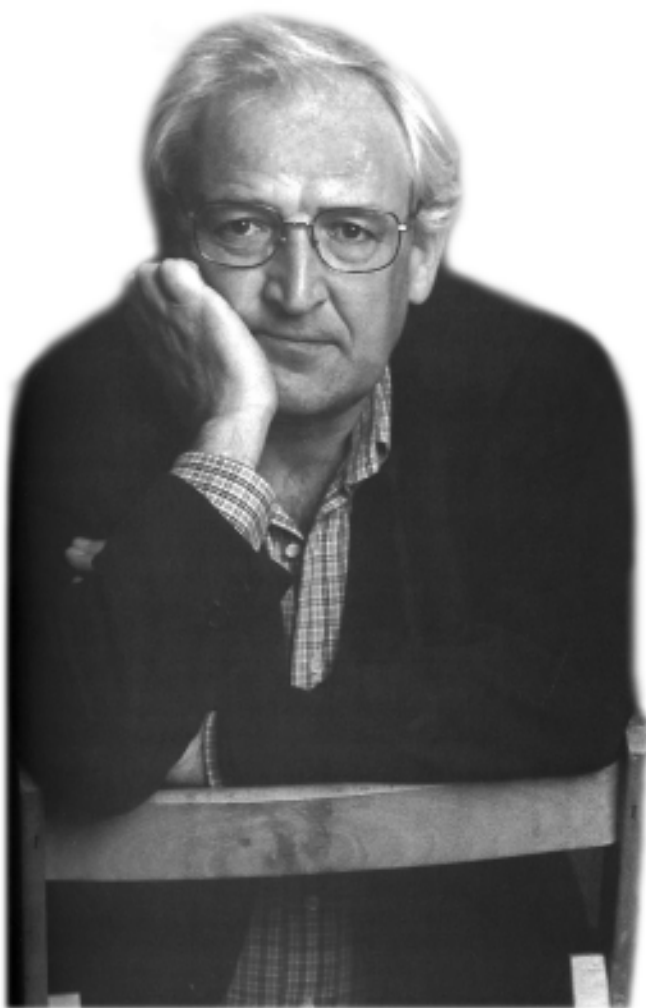
Vale decir, sin olvidar todas las excepciones, que la narrativa en euskara, recoge un ámbito urbano cargado de modernidad (la importancia de la música, el inquietante tiempo de ocio, las ventajas e inconvenientes de los oficios relativos a la ciudad), saltado en ocasiones, con la presencia del humor, la fantasía, lo absurdo y el erotismo. Ámbito urbano del que no se disocia el confrontamiento político, claro.

Sin embargo, y al mismo tiempo, surge con fuerza la novela histórica, que en ocasiones mira a un tiempo más o menos próximo como el del franquismo (Luis Mari Muxika, Pello Esnal), y en otras, se remonta en la historia, con el propósito de dotar a la obra con todas las características del género (como en el caso de Edorta Jiménez).

A pesar de que, el término género, por lo que tiene de noticia concreta sobre lo que el lector puede encontrar, no sea especialmente querido dentro de la literatura euskaldún (sobre

todo por parte de quienes buscan cierta originalidad en la mezcla de géneros), no nos equivocamos si decimos que, la literatura de género ha conocido, precisamente en estos últimos años, su culminación más notable. Crónicas de viajes, libros relacionados con la experiencia universitaria, novelas policíacas, novela negra, novela erótica... La literatura de género ofrece, además, mayores facilidades para quien encara con ciertos apuros la aventura narrativa, siempre. Es algo que enseguida comprueba cualquier afanado lector.

La condición del lenguaje. Ciertamente que, cualquier texto escrito en euskara, necesita ser trabajado, y mucho, desde dentro del idioma. Aunque podamos hoy afirmar con absoluta sensatez, que el uso de la lengua unificada, es mayoritario, y que nuestras novelas y cuentos se escriben, sobre todo, con y desde ese lengua-



Anjel Lertxundi.

adquieren la ciudad y su realidad actual.

La proteica idea de ciudad. De todas formas, la idea de ciudad que se nos presenta en la narrativa de estos últimos años, ofrece arquitecturas diversas, que también hay que interpretar desde distintos mapas: destaca por un lado, la ciudad global; por otro, la ciudad concreta. Es, además, por un lado, una ciudad intrínseca —Bilbao, Donostia-San Sebastián, Bayona—, y por otro, extrínseca, New York, o Barcelona, o Los Ángeles. Y entre esas ciudades que hemos calificado de íntimas, pequeñas poblaciones como en el caso de Azkoitia o Bermeo, se nos aparecen elevadas a la condición de metrópoli. Existe en esa idea de ciudad, cierto costumbrismo, cierto apego a lo tradicional, pero llamamos igualmente, la personalidad de

je, debemos también confesar que, aún hoy sigue habiendo discrepancias. Varios escritores se inclinan por lo tradicional del idioma, y apuestan por un lenguaje sólido y culto. Pero otros, optan por un euskara fácil de entender y al alcance de todas las sensibilidades. Unos, se muestran favorables a los cambios filológicos y de estilo, otros, no obstante, y a lo que el abecedario se refiere, buscan el agua de su corriente verbal, en las fuentes de los distintos dialectos. Si bien, los dos grupos, fijan su responsabilidad en la institución de un lenguaje práctico, cometido que cumple ese objetivo a medida que ha ido acrecentándose la competencia entre autores. Pero sigue siendo materia de discordia. ¿Inventar un nuevo lenguaje, transcribir el modo oral, seguir la corriente tradicional? *Otto Pette*—obra que ve la luz en esta misma década—fija un antes y un después en el lenguaje de la narrativa en euskara, y costará imitar las maneras de su autor, Anjel Lertxundi.

El impacto de los concursos. Otro aspecto a subrayar, es el de los concursos o certámenes literarios. Entidad cultural que suscita no pocas controversias, pero que también en nuestro caso, y más concretamente, a finales de la década de los 90, son clara referencia para la mención de jóvenes autores, sobre todo, poetas. José Luis Padrón, por ejemplo, apunta su enorme valía para señalar el origen actual de las voces más nuevas, pero sin dejar de censurar lo que una vez más encontramos como fatal competencia en forma de examen o concurso.

Algo más peliaguda resulta, quizá, la empresa de la crítica. Pero lo que sí es incuestionable, es que, la presencia social del escritor, ha crecido a medida que los periódicos han ido dando noticia de las nuevas publicaciones. La situación actual de la crítica literaria, puede que también se solucione, como ha ocurrido en otras áreas de la literatura, cuando se constituya una Asociación de Críticos.

Lo que sí sabemos ahora, es que, la crítica periodística, esa especie de parte médico-literario de urgencia, ha irrumpido con fuerza. No así, incluso al contrario, la crítica monográfica, que encuentra en la revista *Egan* la excepción más notable. A finales de la década, se duplica, asimismo, la aparición de distintas historias de la literatura vasca.

■ POESÍA DE LOS 90

Si reparamos en los nuevos nombres que llaman a la puerta del futuro, com-

probamos que crece la trascendencia de la narrativa en detrimento de la poesía. El número de publicaciones de libros de poemas, es de entre 10 y 12 al año, cifra que no varía en nuestros días.

La ruptura generacional. Si atendemos a un ejemplo como el de Galicia, la ruptura generacional viene marcada por las I. Jornadas de Escritores Jóvenes, celebradas en 1996, en las que las nuevas voces no tienen reparos a la hora de criticar a las menos nuevas. Se recuerda



Pako Aristi.

ese momento con el irónico “De encuentro a encontronazo”, que marca un tiempo exacto de cambio.

No existe tal ruptura entre nosotros, y lo más parecido al ejemplo anteriormente citado, sea quizá, el encuentro de jóvenes poetas “Vasca y Joven: Poesía y Futuro” promovido por José Luis Padrón, en el 2000. Al ser interrogado por lo que los jóvenes poetas aportan de novedoso, Padrón subraya como cambio más substancial que, “la mayoría de poetas jóvenes se expresan hoy indistintamente en euskara y castellano, lo que abre un proceso enriquecedor para la comunicación cultural y referencia de respeto y afecto de unos poetas vascos para con otros sobre la que se debe edificar el futuro”.

Nuevos actos saludan ese encuentro: la Reunión de Poetas de Bilbao, la celebración de Galeuzca, antologías poéticas. Pero no parece, supongan ruptura generacional ninguna, ya que como el propio Padrón recalca, “entre nosotros (¡afortunadamente!), más allá de las desuniones generacionales en que unos y otros se empeñan, surgen nuevos nombres que explican la cadena del tiempo y la cultura”.

● EL PULSO DE LA POESÍA

Si las cuentas no fallan, son 36 los escritores que al menos han publicado un libro de poesía en el transcurso de la década. De entre ellos, 27, no han vuelto a publicar hasta nuestras fechas. Hecho del que concluimos dos suposiciones: parte de esos escritores han editado su libro a principios de la década, y aunque siguen publicando hoy en otros géneros (cuento, crítica), tal vez no vuelvan a publicar nuevos libros de poemas. Probablemente, hallan abandonado la poesía.

Otros, en cambio, publican sus primeras obras a finales de la década (1997, 1998, 1999), pero su juventud y la propia frontera artificial que desde este capítulo imponemos a un tiempo concreto (no se me da muy bien ante-decir el futuro), prometen que seguirán escribiendo.

La cifras encierran sus propias conclusiones. La década de los 90, contempla dos momentos bien diferenciados:

- el primero, entre 1990 y 1996, donde los nuevos escritores apenas publican. Encontramos en este periodo obras de *Gerardo Markuleta*, *Javier Rojo*, *Andoni Tolosa*, *Joanes Urkixo*, *Karlos Linazasoro*, *Juanjo Olasagarre*, *Xabier Aldai*, *Harkaitz Cano*, *Aurelia Arkotxa*, *Rikardo Arregi*, *Díaz de Heredia*, y *Juan Karlos Mugertza*. Los poetas publican entre uno (año 1992) y cuatro libros al año.
- Entre los años 1996 y 1999, aumenta la producción y las publicaciones colectivas, que pasa a ser de entre 8 y 10 libros anuales. *Pako Aristi*, *Gari Berasaluze*, *Isabel Díaz*, *Mirari García de Cortázar*, *Asier Serrano*, *Urtzi Urrutikoetxea*, *José Luis Padrón*, *Xabier Olaso*, *Igor Estankona*, *Castillo Suárez*, *Miren Agur Meabe*, *Pili Kalatzada*, *Otxoteko*.

Ya hemos dicho que, las cifras, pasan muy de puntillas sobre una perspectiva que requiere una incursión más a fondo, un balance que asuma puntualmente la orientación del movimiento literario.

● ESTÉTICAS

PRESENCIA DE LOS POETAS DE LOS 80.

Si en Europa, el movimiento poético, se aborda entre el simbolismo y la vanguardia, sucederá lo mismo entre nosotros. Las tendencias más notables que inauguran la década de los 80, tienen todavía hoy un crédito tremendo: comprobamos, además, que los escritores de los 80, no abandonan su tarea, sino que publican en esta década obras muy significativas. Patxi Ezkiaga, Felipe Juaristi, Itxaro Borda, Koldo Izagirre, Joseba Sarrionandia, y sus anteriores Bitoriano Gandiaga, Juan Mari Lekuona, Mikel Lasa, Amaia Lasa, Joxean Artze, editan obras que se llevan por delante cualquier tipo de divisorio temporal.

De este modo, la década de los 90, no sólo asume y recoge el eco de años anteriores, sino que refuerza la voz precursora de los creadores, lo que nos hace volver sobre la idea de los puentes generacionales. La poesía no resta, suma formas y trayectos.

DIVERSIDAD DE LENGUAJES POÉTICOS. Tampoco disminuye la alta variedad de acentos. Todo lo contrario. La presencia de distintos lenguajes poéticos cobra nuevo brío, y se revaloriza la máxima de que cada poeta comporta un mundo, y cada cuál transparenta el suyo. Aún así, las fuentes literarias de esta década sí desatan corrientes estéticas a tener en cuenta.

Uno entiende que el análisis genérico de las distintas estéticas o psicologías literarias, no goce de muchos seguidores entre la mayoría de nuestros escritores, y que los poetas prefieran señalar siempre la lectura individual de su personal poética. No les falta razón. Sin embargo, para quien trata de especificar todos esos canales verbales para conformar la historia que más se parezca a la historia de la literatura, le resulta imprescindible primero, topar direcciones comunes en el mapa de la palabra, y segundo, subrayar las distintas tendencias.

UNIVERSOS COMUNES. Puede que, en realidad, estemos queriendo descubrir la pólvora, más aún, cuando sabemos que la gran mayoría de los escritores pasan por encima de tendencias o corrientes, pero no deja de ser significativo que, el poeta, recalque siempre esa "otra sensibilidad" de su sociedad creadora, porque desdiciendo o no las corrientes estéticas, esa "otra sensibilidad" nos habla de universos comunes —tanto por las lecturas como por los modos de escritura— entre los propios autores.

Simbolismo intimista. En primer lugar, destacaríamos el simbolismo intimista. El poeta presenta su yo enteramente, la me-

didada completa de todo lo que le acontece, rompe la idea a favor de la metáfora o el símbolo, vuelve a encontrarse con la cotidianeidad y se inclina mayormente tanto por el amor como por el desamor.

Considero que, lo que señalábamos anteriormente como "otra sensibilidad", converge en la esencia de ese simbolismo intimista. Dicha noción se retoma de la poesía española, y en ella, la idea, adquiere doble significancia cuando revela también una aspiración de compromiso, por-

citas. Impera el esteticismo, pero envuelto, no pocas veces, en un baño de ironía.

Poesía de la experiencia. La llamada "poesía de la experiencia" también ha dejado cierto eco en la poesía vasca escrita en euskara: el poeta medita y reflexiona a través de un yo que respira el día a día de su existencia. El uso narrativo es claro, como ficticio es el contenido del monólogo. Es decir, muchas veces, hay un profundo abismo entre la persona que se expresa en el poema y su autor.

El compromiso social. En la trayectoria poética de esta década, también se subraya la idea del compromiso con el pueblo. Bárbara Harlow publica el libro *Literatura y Resistencia*, conocido entre nosotros por su traducción al gallego. Recorro a dicha publicación, porque muchos de los criterios que apunta su autora, sirven para interpretar con suficiente nitidez nuestra propia realidad. Harlow, señala a las vanguardias poéticas, como de pasos inherentes al camino hacia la independencia nacional. Defiende la herencia popular, así como la presencia corpórea de las palabras, de ahí que tanto el erotismo como el amor se abrazan, dulcemente, en los libros que encontramos dentro de este propósito. Se extiende, asimismo, una actitud crítica contra un modelo de cultura uniforme. El apego hacia el surrealismo es incondicional, y se impulsa el poema largo. "Tomar partido" es condición incuestionable, así como poner en tela de juicio los valores de la cultura occidental.

Realismo crudo. También encuentra seguidores entre nosotros, esa corriente de crudo realismo que llega desde Norte América. La realidad se desnuda por su costado más hiriente, desde un lenguaje directo y sin ambigüedades. Aunque tampoco exento de ironía.

Feminismo. Mención especial merece también la indudable autoridad del feminismo. Nunca han faltado creadoras entre nosotros, que han remarcado la personalidad femenina con rotundidad, de las que recalcaría la figura de Amaia Lasa. Y es una tendencia que consigna su capacidad de influencia a nuevos terrenos: la poesía más reciente confiesa el universo del erotismo y la libertad individual de la mujer.

● EL AUTOR Y SU OBRA

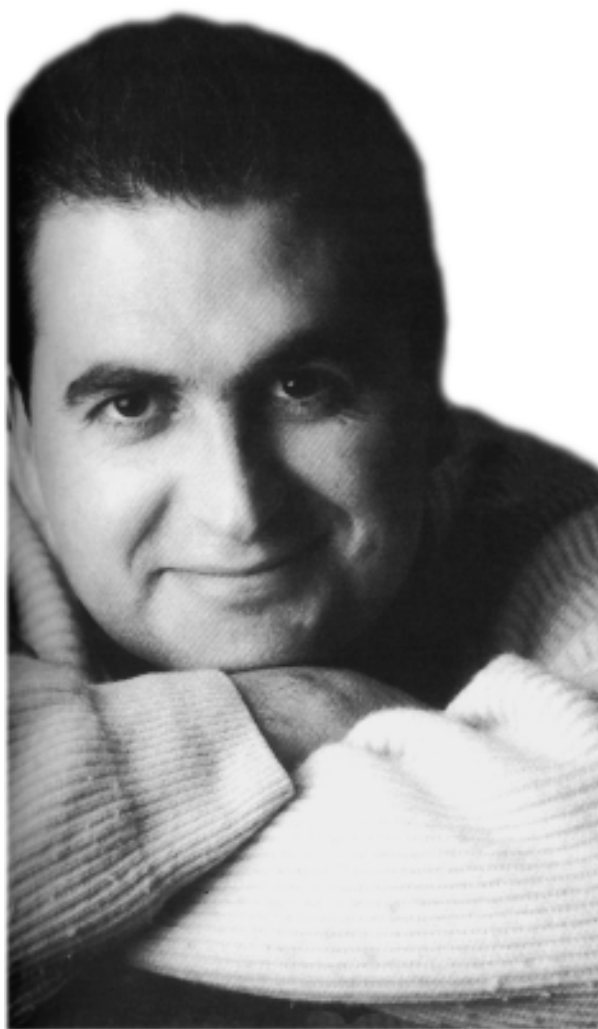
PAKO ARISTI (1963)

Castletown (1996).

Oherako hitzak

(Nanas para despertar) (1998).

La década de los 80 es testiga del salto que dan a la narrativa muchos de los en-

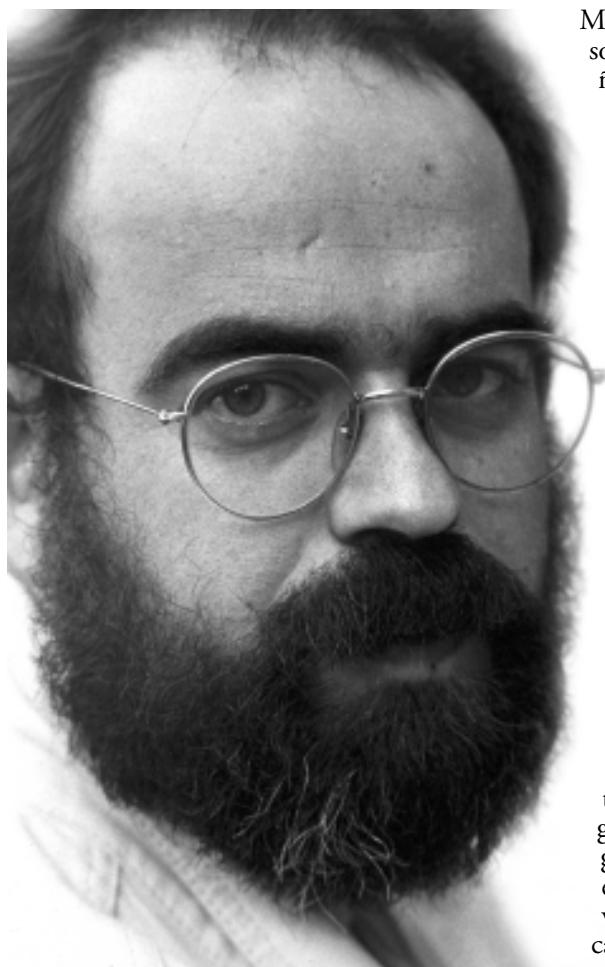


Karlos Linazasoro.

que no olvidemos que los componentes de aquella corriente poética, también se han distinguido por sus convicciones comunistas.

Barroquismo. La década de los 90 tampoco desoye las tendencias más barrocas. Corriente ésta, que encuentra su genuino sentido, sobre todo, al abrigo del vocabulario.

Culturalismo. Lo que prevalece claramente a principios de la década, es la tendencia culturalista. Quiere esto decir que, al igual que sucede con los Novísimos españoles, los escritores vascos no dudan a la hora de recurrir a sus personales referencias tanto culturales como de lectura. Es así que, los libros de poemas, se nos aparecen acompañados de múltiples



Felipe Juaristi.

tonces jóvenes poetas: Felipe Juaristi; Edorta Jiménez, Iñigo Aranbarri, Karlos Linazasoro.

Pako Aristi, en cambio, publica el libro *Castletown*, irrumpiendo en la poesía desde su probada suficiencia como novelista.

Encontramos ya en el mismo prólogo al primer libro, muchas de las claves para interpretar esta colección de largos poemas en prosa poética:

“No hay quien no necesite de un mapa secreto para encarar lo inmutable de la vida. He aquí el mío... Os lo entrego para que imaginéis que, lo que ahora dejo en vuestra manos, es, al igual que sucede en las películas de aventuras, ese trozo de papel en forma de mapa misterioso que ofrece un moribundo en la noche de un soportal”.

Sea quien sea el autor que estrena su obra con esa voz de aventura, no abandonará la disposición descriptiva hasta el final del discurso. Sus libros sostienen gran parte de la biografía del propio autor, hay un propósito consciente de envolver en una atmósfera particular lo que se nos dice, y hay también, una natural inclinación por la ironía.

Pako Aristi nos recuerda en muchos de sus registros (no se pronuncia en vano el nombre de John Berger), a la obra de

Manuel Rivas: los protagonistas son personajes de entraña, entrañables, humildes, biográficos, seres abandonados a su suerte.

El característico ruralismo negro con que Aristi determina su narrativa, es igual de latente en su obra poética. Todos sus personajes tienen un punto de tragedia que se eleva sobre cualquier otro contenido.

AURELIA ARKOTXA

ATARI AHANTZIAK

(Trampas del olvido) (1993)

El estilo poético de Aurelia Arkotxa también nos conduce hacia el simbolismo. La corriente culturalista se integra en su obra, pero también ensaya el diálogo con el cine, y sobre todo, con la pintura.

Junto al vocabulario impresionista, la sensibilidad del texto ampara estructuras repentistas. *Atari ahantziak*, es el hallazgo de distintos apeaderos en la geografía de la vida. Muchos de ellos directamente ligados a la vida de la autora, lo que enmarca una simbología propia y singular.

El segundo libro de Aurelia Arkotxa, *Septentrio*, es una obra que se desmarca de la corriente anterior, a la par que asimila un verso esencialmente intenso y lleno de silencios. Aún así, la tendencia culturalista de la que tanto gusta Aurelia Arkotxa, vuelve sobre los textos que la poeta dedica al embrujo de los balleneros vascos en Terranova (Canadá), o representada por múltiples citas, y señalada en la memoria de la tradición marinera vasca.

ARREGI DÍAZ DE HEREDIA, RIKARDO (1958)

Hari hauskorrak

(Briznas de la herida) (1993).

Kartografia (1998).

Estamos ante uno de los principales poetas de la década. Su libro *Hari hauskorrak* mereció el Premio de la Crítica, y al tratarse de un autor que no escribe a contrareloj, y que publica sólo de cuando en cuando, con calma y sin prisas, hace que sus obras se esperen con verdadero interés. Volvió a recibir el Premio de la Crítica por *Kartografia*, su segundo libro de poemas.

La poesía de Arregui es de esas que podríamos definir como apta para todos los entendimientos, y más que por su imaginaria, por la entera estructura interna del poema, por su constante invitación a la reflexión y por sus pulidos modos expresivos.

Trasunto musical. Capítulo aparte merece el tono poético de su obra: acom-

pasado, sencillo, herencia del simbolismo, pero al mismo tiempo, capaz de rebasar el margen de lo cotidiano. En su obra, los moldes poéticos son diversos. Markuleta comparó el discurso de su primer libro con la torsión del Jazz, y ahora, con su segunda publicación, parece que el poeta busca una dialéctica armonizada con la música clásica. No sólo parece, sino que, además de dedicar esta obra a la música, ha compuesto las distintas partes del libro a modo de Sinfonía.

Un poema. No quisiera terminar esta breve alusión a la obra de Arregi, sin subrayar el poema «66 lerro hiri situatuan» (60 versos en la ciudad sitiada), composición que recuerda a Herbert y dedica a la tragedia de Sarajevo: es un poema que surge con doble idiosincrasia, donde el poeta vitoriano, al igual que en otras de sus composiciones, funde y confunde el temblor visible con el invisible.

BERASALUZE, GARIKOITZ (1975)

Azaro Urruneko intifidak (Intifada del Incierto Noviembre) (1996).

Es un libro emprendedor, no hay duda, pero que también deja en evidencia las cardinales preocupaciones de la poesía vasca actual.

Conjunción de afectos. El propio poeta nos aconseja cómo leer el libro: “En su mayoría, es una suma de poemas de amor, pero de amor por un pueblo, Euskal Herria, y por mi compañera. Es difícil conjuntar esos dos afectos, pero ese ha sido mi propósito”.

¿Poesía social? Teniendo en cuenta lo que apunta el autor, en cuanto a que, la poesía social en euskara es una poesía renovada, que de tan nueva, no merece ese nombre sino otro, recogemos esta reflexión: “Claro que se trata de una poesía social, por lo que nombra y cómo lo nombra. Pero nuestro estilo difiere mucho de lo que se ha dado en llamar poesía social”.

Predominio de la imagen poética. Berasaluze busca una resolución vanguardista, donde predomina la imagen poética, y ese es, en mi opinión, el logro más notable de esta obra. Muchos de los versos se conforman como cincelados, y tanto pueden deslumbrarnos como desconcertarnos, sensación nada extraña, si comprendemos que, toda poesía de vanguardia se erige sobre lo ilógico y la ruptura.

CANO, HARKAITZ (1975)

Kea behelainopean bezala

(Humo perfectamente niebla) (1994).

Harkaitz Cano es un escritor de gran renombre entre los creadores más noveles. Es hoy, uno de los pocos escritores que puede dedicarse profesionalmente a la literatura.

Kea behelainopean bezala, es su primer libro de poemas, aunque podemos encon-

trar muchos de sus textos poéticos reparados en distintas publicaciones. Su segundo libro de poemas, *Norbait dabil sute-eskaileran behera* (Alguien corre por la escalera de incendios), es fruto de su larga estancia en la ciudad de New York.

Surrealismo. *Kea behelainopean...* es un libro con clara intención surrealista, aunque no desatiende el tema social, representado, sobre todo, por la guerra de Yugoslavia. Los poemas son una simbiosis de naturaleza e identidad, expresada de forma sencilla y emocionada. **Una miscelánea.** Ya hemos dicho que no es su única colección de poemas, su *Telefono kaiolatuak* (Teléfonos enjaulados), es un libro miscelánea, donde mezcla el relato corto con poemas, esta vez, más breves e intimistas.

Norbait dabil sute-eskaileran behera, en cambio, es un canto al realismo amargo, a vidas especialmente marginales, y a la poesía más narrativa.

GARCÍA DE CORTÁZAR,
MIRARI (1969)

Poesiaren magalean

(En el regazo del verso) (1995),
Itzaleko hitzak
(Abecedario de la sombra) (1995),
Oroimen bizi eta margulduak
(Vieja memoria viva) (1997).
Kea urruntzean
(El adiós de la niebla) (1998).

La lectura de la obra poética de Mirari García de Cortázar, nos acerca al interior de lo más íntimo de la llamada poesía de la experiencia. En su estilo, se adivina, quizá, el delicado trazo heredado de los poetas Mikel Lasa y Arantza Urretabizkaia.

Desde la sensibilidad. Mirari García de Cortázar, escribe desde el acento mismo de la sensibilidad. La naturaleza es la matriz de una obra que se sumerge en la raíz misma de los objetos aparentemente más insignificantes, y los desvela en su propio cosmos afectivo. Ensaya una poesía analógica, dentro de la metaforización.

García de Cortázar estudia el vocabulario, un léxico siempre rico y culto, afable y delicadamente forjado. Su poética se consigue entre el impresionismo y el simbolismo. Observa y pregunta, para levantar una voz poética que alcance y comprenda todo lo que la rodea.

LINAZASORO, KARLOS (1962)

Udazkeneko karabana erratuak
(Errátil caravana de otoño) (1991).
Apunte eta ahanzdurak
(Apuntes y descuidos) (1993).
Euriaren eskuak
(Las manos de la lluvia) (1995).

Pluralidad de tendencias. Linazasoro es un poeta que nos permite recorrer diversas tendencias.

Su primer libro resulta una lectura exótica y narrativa, de la mano de la poesía de la experiencia. En el segundo, encuentra la metaliteratura y anuncia la ironía, y en el tercero de sus libros de poemas, aparece el espacio interior del amor.

Este poeta de corrientes abiertas, ha publicado estos últimos años varios libros de cuentos, aunque sigue editando poesía para niños.

MARKULETA, GERARDO (1963)

Larrosak noizean behin
(Rosas de vez en cuando) (1990).
Sagarraren hausterrea
(La ceniza del manzano) (1994).
Hauta lanerako poemategia
(Poemas para elegir) (1999).

Poesía de la experiencia. Markuleta ha mimado siempre el itinerario de la poesía de la experiencia, en todas sus vertientes.

Sus poemas son normalmente breves, resueltos desde la reflexión y la ironía, más accesible en sus últimas publicaciones.

Su poética implica el "sinsentido" de la poesía, aunque es consciente de su campo de influencia y su facultad de amparo.

Su poesía primera corresponde a una tendencia "minor", que ha derivado en una meditación sobre la condición humana.

Los poemas se construyen en un espacio que descubre el juego de palabras, pero más que un mero ejercicio formal, Markuleta propone un provocador juego entre el pensamiento y la palabra.

MEABE, MIREN AGUIR (1962)

Oi hondarrezko emakaitz (Oh tempestuosa mujer de arena) (1999).
Azalaren kodea
(El código de la piel) (2000).

El placer del lenguaje barroco. Aunque muestra sellos de una sugestiva corriente barroca en su primer libro, pondremos nuestra atención en su segunda obra, más extendida entre nosotros y de mayor tirada.

La escritura poética de Meabe, fija diversas formas en ese anhelo de hacerse materia en la palabra: hay una notable presencia del erotismo, incluye un lenguaje científico que, pretende, quizá, cierta originalidad, y la biología encuentra en toda su obra evidente relevancia femenina.

La autora no disimula su afinidad por el barroquismo y el juego de imágenes, el simple placer de deleitarse con el lenguaje.

El análisis de lo cotidiano traspasa la emoción de casi la totalidad de sus poemas.

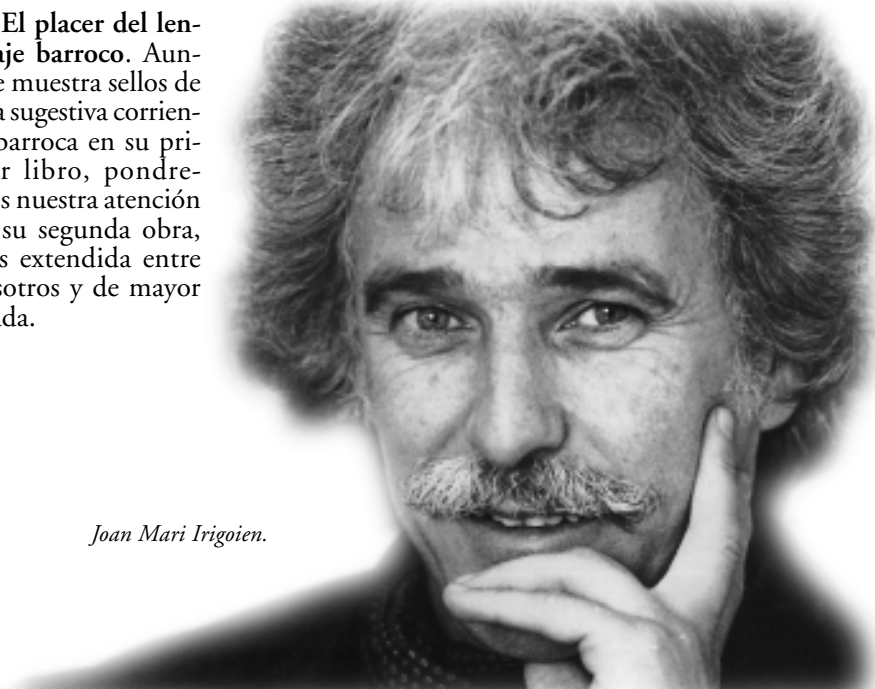
OLASAGARRE, JUANJO (1963)

Gaupasak (Toda la noche) (1991).
Bizi puskak (Pedazos de vida) (1996).

Juanjo Olasagarre recibió el premio Imaginate Euskadi de Plata que convocaba el Banco Central Hispano, por la obra *Bizilegearen legeak* (Las leyes de la ley de la vida), en 1995. *Bizi puskak* es su obra más reciente, continuación del libro *Spoon River*, plagada de voces y registros.

El mosaico social. Las leyes y los temas se aúnan en diferentes ciclos: amor, muerte, deseo, Euskal Herria, tabaco, soledad, vida, ceniza, cárcel, tiempo, filosofía. Un universo temático, la vida entera, diversos personajes, mil voces, poesía, parodia de la poesía, el día a día, escritura antirretórica... Olasagarre construye un mosaico esencial para acercarnos a la viva realidad del pueblo vasco.

Discursos cruzados. Podríamos comparar su libro, a esas muñecas rusas que guardan más figuras en su interior, y explicar así que distintos personajes abordan temas que se relacionan entre sí, logrando allí y aquí, un idea de perspectivismo, donde los mismos personajes ha-



Joan Mari Irigoien.



Aingeru Epaltza.

blan unos de otros, o bien se analiza la obra poética de uno de ellos, o bien se nos presenta a otro, leyendo un libro del escritor navarro Gil Bera.

El propio autor aclara su propósito de "contar historias de cada día, sin abusar de metáfora. Con un lenguaje claro y coloquial".

PADRÓN, JOSÉ LUIS (1970)

Itzal izotzekoan bildurik

(El hielo dos veces) (1997)

Txori erratuen bilera (Reunión de aves peregrinas) (1998).

Ibaia euri erasoetan bezala (Como el río en medio de la tormenta) (1999).

La potencialidad poética. La poesía de José Luis Padrón, es la fiesta de la emoción: respira y expira afecto. Conducta de la que deriva nuestra conclusión: nada es ajeno a la creación poética: todo instante, toda palabra puede ser poética; arriesga hasta el límite de la capacidad verbal, lo que conlleva que, a veces, no todos los poemas sostengan la misma tensión luminosa, aunque logra sobradamente la metaforización, expresión y desgarramiento léxico de su propósito y sensibilidad creadora.

Una poética del instante. Padrón despierta y exalta el instante, para perderlo por siempre jamás. Es la creación poética como curación de la muerte, como acto transcendental para la vida. El amor, se muestra en toda la obra poética de José Luis Padrón, como inmensa e irremediable pérdida de todo lo amado.

Padrón metaforiza el abrir y cerrar de ojos, como paradoja y comunión entre la filosofía y la lírica.

Lo imperceptible. Encontramos también características de la poesía de lo imperceptible: paralelismo, poemas estrictamente circulares. Y largos poemas donde desaparece voluntariamente el verbo, para la sonora intervención del sustantivo.

La poesía de este Premio de la Crítica (1999), inaugura el diálogo poético allí donde se funden y confunden la naturaleza y el ser de la materia.

■ LA NARRATIVA EN LOS 90

● EN EL TERRENO DE LA NARRATIVA

EL IMPACTO DEL COMERCIO LITERARIO. Desde el mismo momento en el que, la literatura, utiliza fórmulas del sistema comercial, la narrativa en euskara conoce su mayor transformación. Y no sólo en el área de la novela, el relato corto también gozará de una sobresaliente mejora. Sube igualmente, el nivel literario de los novelistas, si bien, no alcanzan el nivel de los más renombrados o consagrados escritores europeos y mundiales.

Se consolida el sistema literario: lo que en palabras del crítico Even Zohar, viene a significar que, la innovación del sistema de comunicaciones, llega con la preponderancia del comercio literario. El sistema anterior, se limitaba a la relación entre autor y lector, entre el emisor del escrito y su receptor. Hoy, la realidad ha cambiado porque se ha reforzado la figura de los intermediarios: sobre todo, la intermediación de las editoriales.

Este sería el antiguo esquema de comunicación:

EMISOR → MENSAJE → RECEPTOR

CONTEXTO → MEDIO → CÓDIGO

Y éste, el que hoy prevalece:

PRODUCTOR → PRODUCTO → CONSUMIDOR

INSTITUCIÓN → MERCADO → REPERTORIO

Estamos, por tanto, ante una situación totalmente nueva. El libro ya no sólo se publica desde la "militancia", y aún siendo así, se han adaptado a las nuevas motivaciones que reporta su transformación en producto de mercado.

Y aunque el valor cultural del libro, es y será siempre, innegable, tampoco puede sorprendernos que, las editoriales, en su propósito —razonable propósito, por otro lado— de obtener rendimiento económico, hayan determinado la transformación no sólo de las pautas literarias, también en los escritores y en los propios argumentos de entender la literatura.

Profesionalización del escritor. Tampoco podemos negar que esta nueva situación, invita a la posible profesionalización de los escritores, si bien es cierto que, el nuestro, es un mercado que, por

pequeño, no garantiza todas las condiciones para tal práctica, de ahí que, los autores se vean obligados a compaginar diversas tareas además de la de creación literaria: guionistas, empleados de televisión, maestros, sobre todo de euskara, profesores de Universidad, etcétera.

Resultaría interesante analizar el periplo de los escritores en el abanico de las profesiones: si al principio, encontramos a la amplia mayoría ejerciendo las tareas del profesorado, luego aparecen íntimamente ligados al universo del euskara, después como periodistas, y aunque hoy ocupen mayormente puestos en el mundo del euskara y la industria de la palabra, también observamos su presencia en distintas profesiones como el marketing, la empresa o la flota pesquera...

JERARQUÍA Y CANON. En una sociedad literaria, con una literatura convertida en sistema, hemos apuntado que las consecuencias son muchas y variadas, pero no todas de una índole positiva. Surge de forma inmediata la jerarquización o la canoización.

Veteranos. En el terreno de la narrativa, y desde una perspectiva global, podemos distinguir dos territorios: el primero de ellos, estaría conformado por aquellos escritores que llegan de períodos anteriores y siguen publicando nuevas obras en esta década, lo que además de prolongar y consolidar su trayectoria, enuncia el reconocimiento por parte de los lectores. Destacan, entre otros autores: *Joxe Mari Iturralde, Edorta Jiménez, Itxaro Borda, Pako Aristi, Xabier Mendiguren, Juan Luis Zabala, Aingeru Epaltza, Manu Ertzilla.*

Nuevos. Entre quienes inician la andadura literaria con los primeros años de la década, el aplauso público ha sido desigual, pero será el futuro más inmediato quien se encargue de valorar su obra. La obra narrativa de *Harkaitz Cano* nos serviría como ejemplo más claro, pero también le acompañan en ese proceso otros nombres no menos atractivos: *Joxe Belmonte, Xabier Montoia, Karlos Linazasoro, Jon Alonso, Jokin*



Jon Arretxe.

Muñoz, Patxi Iturregi, Jabier Muguruza, Paddy Rekalde, Ur Apalategi, Jon Arretxe, Yolanda Arrieta, Antton Luku, Jasone Osoro, Ixiar Rozas, Unai Iturriaga, Javi Cille-ro, Ana Urkiza.

Por otro lado, también nos encontramos con recientes publicaciones de escritores algo más veteranos: *Luis Mari Muxika*, *Pello Esnal*, y junto a ellos nuevos nombres como los de *Abelín Linazasoro* o *Juanjo Gabiña*, entre otros, pero que tampoco nos permiten predecir su probable o improbable continuidad.

La década ha conocido incluso, la incursión de distintos poetas en el campo de la narrativa: *Iñigo Aranbarri*, *Manu Ertzilla*, *José Luis Otamendi*.

La situación literaria y socioliteraria es diversa y plural, por lo que resulta enormemente complicado un trabajo de síntesis.

Son diversos los grupos de escritores, tanto por personalidades como por edades, y es igualmente plural el número de estéticas, corrientes y estilos.

PLURALIDAD DE ESTÉTICAS

Si tuviéramos que considerar la importancia de la estética en nuestra narrativa, nos permitiría subrayar que se acerca bastante al desarrollo de las distintas estéticas en el fundamento de la literatura universal, también aquí, podemos leer y encontrar de todo, más ahora que se ha ampliado de manera sobresaliente el número de obras traducidas al euskara.

El ámbito de la traducción, sin duda, merece un capítulo aparte, pero volvamos sobre las distintas concepciones estéticas que nos conducen al siguiente razonamiento:

CUATRO TENDENCIAS. A nuestro entender, dentro del estilo literario de la narrativa en euskara, encontraríamos claramente cuatro grandes tendencias estéticas. Cabe pensar que, esta metodología simplifica las distintas y múltiples gestaciones literarias, pero también responde al deseo de agrupar los cuatro referentes que hoy más se utilizan entre nosotros. Recorrer esos referentes, es componer acertadamente parte del mapa esencial de la narrativa vasca actual.

Narrativa fantástica. Las puertas narrativas que abren *Atxaga* y *Sarrionandia*, nos trasladan directamente a la obra de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La literatura fantástica compone la intensidad de dicha estética. De una causa lógica, surge una causa mágica, inhabitual.

Así pues, esta tendencia obliga a un tono realista que plantea el lado oscuro o misterioso de las cosas, y deriva en un planteamiento narrativo de acentos imprevistos. Exige superar el realismo del siglo XIX, y situar al hombre entre el misterio y lo mágico.

Narrativa realista. La creación literaria testifica todo aquello que la rodea. Aunque el término "realista" adquiere nuevos significados en estos últimos años, consiste aún hoy, en la manera de imitar a la realidad. El realismo sustenta el concepto aristotélico de mimesis o imitación: la creación literaria debe obedecer como espejo de la realidad, y lo narrado se conjuga como contenido absolutamente reconocible por el lector.



Edorta Jimenez.

La narración responde y se somete a la realidad, a lugares concretos, a personajes concretos, y a un entorno con características identificables y concretas.

Ácida narrativa realista. Esta tendencia, sigue de manera muy especial la corriente norte americana, que postula cierto nihilismo y la representación del personaje-antihéroe,...

Narrativa de lo absurdo. Es la representación del mundo literario de Franz Kafka, lo narrado trata de atestiguar un universo sombrío y decepcionado. En la literatura contemporánea, lo absurdo, adquiere matices existencialistas: la persona es "un ser abandonado a su suerte" que no puede justificar la finalidad de su existencia. La realidad se nos representa absurda, caótica, y el personaje, vive dicha realidad, perplejo y sin respuestas. Es la desnudez y el desamparo del ser humano ante el mundo y la vida.

Demetrio Estébanez Calderón, en su recomendable *Diccionario de palabras literarias*, divide las novelas, en tres grupos: *novelas de acción* (aventura, viaje, policiaca), *novelas de personaje* (autobiográfica, psicológica, sentimental), *novelas de espacios* (aquellas que atestiguan un ambiente o lugar concreto).

Es cierto, que la creación literaria incluye otras concepciones que el propio Calderón también tiene en cuenta, y agrupa de esta manera: novelas temáticas o escritas en función de un tema (novela de tesis, filosófica, novela católica); novelas que se desarrollan bajo un técnica diferenciadora (novela epistolar, experimental, estructural), y por último, las pertenecientes a distintos géneros: novela poética, novela histórica...

LITERATURA DE GÉNERO

Así, nos encontramos ante un nuevo renacimiento de la literatura de género.

Y si en un principio, dicha reaparición, se desarrolla alrededor de la **novela policíaca**, pronto, se deciden nuevos protagonismos, como el que marca la **novela erótica**. Se inaugura un nuevo tiempo para este modo de novela, la de estilo policíaco se expresa en sus más diversas variantes (íntimamente ligada al cine, aunando la literatura de género y las tendencias clásicas, o como parte indisoluble de nuestra actual situación política), pero también conocemos la novela de humor, la literatura histórica, la ciencia ficción, la crónica de viajes...

La impronta del oficio. También sucede que, muchos profesionales de otros ámbitos, han proyectado sobre la literatura el renombre o la popularidad que les reporta su oficio, es el caso, por ejemplo, de quienes llegan a la narrativa a través de la pequeña pantalla.

La impronta del oficio. También sucede que, muchos profesionales de otros ámbitos, han proyectado sobre la literatura el renombre o la popularidad que les reporta su oficio, es el caso, por ejemplo, de quienes llegan a la narrativa a través de la pequeña pantalla.

Literatura de quiosco. El esfuerzo de las editoriales vascas por estimular la lectura fuera de los colegios, tema éste que trataremos más detenidamente, ha originado la creación de distintas colecciones de bolsillo y fácil lectura. Es, en definitiva, un proyecto que se asemeja bastante a la idea de literatura de quiosco: *Mila bidaia*, *Enbido txikira*, *Zerberri*, suponen una nueva apuesta por acercar el libro a la mayoría. Y la crónica de viajes, o bien, la publicación de distintos reportajes alrededor de la idea del aventurero, evidencian la intención de tal envite.

En ese mismo propósito entendemos la loable tarea del periódico "Gara", cuya contraportada ha venido publicando no-

velas cortas de distintos autores, por capítulos.

LA LITERATURA COMO MEMORIA. También se consolida entre los creadores, la idea de literatura como memoria.

El tema nacional. La novela retoma hoy la responsabilidad de recuperar la memoria colectiva, lo que no hace más que confirmar esa noción de fidelidad nacional que pasa de generación en generación (*Atxaga*, por ejemplo, cuenta, cariñosamente, cómo supo de un país al que llamaban Euzkadi).

Así, aparece también la novela que mira a la Guerra Civil, sendos trabajos de *Patri Urkizu*, *Andoni Egaña* (que sitúa el argumento poco antes del levantamiento militar), o *Iñaxio Mujika*, cercanos al camino abierto por *Joxe Austin Arrieta*, dan fe de ello. *Luis Mari Muxika*, publica varias novelas en las que testimonia la omnipresencia de la religión en ese momento. Y por supuesto, también la resistencia antifranquista encuentra respuesta entre los escritores (*Pello Esnal*, *Edorta Jiménez*).

La memoria se nos representa como conducta para salvaguardar la idea de identidad, sobre todo, en un momento en el que se entiende que, dicha identidad, corre grave peligro de extinguirse. De ahí, la esencial importancia de la memoria en la literatura vasca. Cuando ha sido la propia sociedad quien ha puesto en tela de juicio la identidad del ser humano y la identidad colectiva misma, el respeto a los idiomas, la mención a las tierras en la tierra, y la revalorización de la memoria, nos hablan, a todas luces, de las vías posibles para recuperar como ser al ser humano y su íntima singularidad.

Novela psicológica. La novela psicológica y poemática ocupa lugar preferente en la estantería de nuestra literatura; la obra de *Juan Luis Zabala* (si bien, poco a poco, la acción adquiere mayor trazo en su narrativa), y las novelas introspectivas, como por ejemplo, en *Lourdes Oñaederra*, evidencian su continuidad y desarrollo.

RUPTURA DE GÉNEROS. Asimismo, hacemos especiales acontecimientos literarios en la ruptura de géneros, con la consecuencia probada de la **novela experimental**.

En ella, se afirma el espacio urbano, tanto concreto como imaginado. Hay un conocimiento detallado de los más recientes medios audiovisuales, y se alude a la realidad como antítesis del realismo clásico; son la cara y la cruz de una misma moneda. No obstante, el abuso de esta tendencia literaria puede derivar en la tipificación de su forma y fondo, aunque no vamos a negarle posturas innovadoras que encuentran un buen exponente, por ejemplo, en una de las últimas obras de *Saizarbitoria*, *Bihotz bi* (Dos corazones).

Discursos étnicos. Es posible localizar igualmente en no pocos autores, un



discurso étnico contrario al mimetismo. La narrativa, replantea el sentido de la tradición, para ofrecer nuevas alternativas simbólicas: sirve como ejemplo, la novela de *Joxe Mari Iturralde*, pero no es un caso aislado, *Pako Aristi* o *Aingeru Epaltza* también pretenden seguir otros caminos no muy distintos.

● ESCRITORES CON TRAYECTORIA

A finales de la década de los 80 y a principios de los 90, muchos escritores vascos suman ya la referencia temporal de toda una obra. Una trayectoria creadora que, además de consolidarse, perdura en nuestros días. Es un grupo de novelistas, cercanos entre sí por referencias e intenciones, aunque no en sus propuestas, que cada cual, expone desde una diferenciada personalidad propia. Repasemos varios

nombres, sin otro ánimo que el de abrirnos camino en parte de la producción narrativa.

PAKO ARISTI (1963)

Tras la exitosa publicación de una trilogía con especial presencia del profundo mundo rural vasco (con íntimas connotaciones faulknerianas), *Pako Aristi*, vuelve esta vez, con una obra ciertamente plagada de nuevas intenciones.

Su novela *Urregilearen orduak* (Las horas del alfarero) (1998), cobra una especial relevancia como punto de inflexión entre un antes y un después en la creación narrativa del escritor de Urrestilla (Gipuzkoa). No sólo cambia el espacio narrativo, un bar de una pequeña e indeterminada ciudad, sobre todo, ha cambiado, el pulso y la substancia narrativa.

A la par que sus nuevas publicaciones de cuentos y poemas, *Aristi*, como en la novela *Tic Tac* del gallego Suso de Toro, persigue una nueva y entera **obra de experimentación**: múltiples narraciones breves, reflejo de Fermin y Laura, los protagonistas que conforman un solo mundo, circular, verbal, nocturno.

El argumento mismo, constituye una **fiesta de la palabra** que, el autor, intenta defender de manera dinámica y actual. Considera *Pako Aristi* que, la casa del escritor, es la propia palabra, y contesta al lector desde un lenguaje común, lleno de afinidad y giros coloquiales. El lenguaje narrativo de *Pako Aristi*, es la memoria de un diálogo popular. Hace constante referencia al modernismo de un idioma vivo, y esta última novela, supone la demostración de su convencimiento.

Conviene recordar también que, **Galicia**, ocupa un lugar primordial en la geografía creadora de este escritor, que trenza parte importante de esta novela, con los ecos del mar y la tierra gallega: honda influencia que se respira en la voz de los personajes, así como, en la del propio narrador. Incluso, podríamos asemejar la novela, con ese puerto que busca alcanzar todo las naves del diccionario (poemas, cuentos, leyendas).

Filias. *Pako Aristi* profesa una admiración constante hacia la obra de John Berger y Kerouac, pero en este texto, palpitan también, escritores gallegos como Cunqueiro y Suso de Toro, si bien, es una obra que, en definitiva, busca claros matices de intertextualidad.

AINGERU EPALTZA (1960)

Sasiak ere begiak baditik (Zarzas y ojos) (1986).

Garretatik erauzitakoak (Los hijos del fuego) (1989).

Ur uherrak (Aguas turbias) (1993).

Tigrea ehizan (La caza del tigre) (1996).

Primero, encontramos al escritor, en el pasado de la guerras carlistas, más tar-

de, dedicado al análisis frontal del territorio navarro, luego, en el contexto de la tensas relaciones entre personajes antagónicos, y ahora, en su novela *Tigrea ehi-zan*, dedicando a la narrativa lo mejor de su definitiva capacidad creadora.

En Epaltza, encontramos a uno de nuestros novelistas más versátiles: ha publicado novelas históricas, de aventuras, novela negra, y ahora nos sumerge en las resonancias de la literatura mágica.

En esta novela, traducida al francés, español y catalán, penetra dentro de un mundo que alcanza la naturaleza de una directa simetría. Martín padre, en Venezuela y Martintxu hijo, en Larresoro, deberán dar caza a sus fieras particulares: el padre, a un verdadero tigre, el hijo, a un tanque alemán. En esta novela situada en el exilio de la Guerra Civil, el foco narrativo, ilumina indistintamente las apariciones tanto del padre como del hijo, hasta situarlos en un mismo escenario.

Historia de exilio. En esta historia de exilio, Epaltza, homenajea a todos aquellos que tuvieron que abandonar el sur de Euskal Herria a consecuencia de la guerra. La novela, se abre, especialmente, al conocimiento del idioma y los distintos dialectos eskaldunas, y aquí encontramos uno de sus méritos más sobresalientes. El uso del vizcaíno, y lapurtano, la minuciosa construcción gramatical y la articulación del euskara unificado, y en definitiva, el uso atento del vocabulario y el encanto de los distintos dialectos en la obra de Aingeru Epaltza, es un canto a los personajes que se nos aparecen en una compleja sensación polifónica.

Y al tratarse como se trata de una novela sobre el destierro, cada página de esta obra, se volatiliza en un nuevo espacio afectivo.

La casualidad mágica. Un ingrátido pero férreo hilo anuda la vidas del hijo y del padre, y atendiendo a la mágica casualidad que promulgaba Borges, la novela se transforma en un espejo donde poder reflejar la cruda historia de los dos familiares. El único pero, se lo apuntamos a cierta destensión en el desenlace de la narración, que cobra especial factura contra la fuerza trágica que se mantiene sin altibajos hasta ese momento culminante.

JOXE MARI ITURRALDE (1951)

Dudular (1983).

Pic-nic zuen arbasoekin

(De pic-nic con tu familia) (1985).

Nafarroako artizarra

(La Venus de Navarra) (1984).

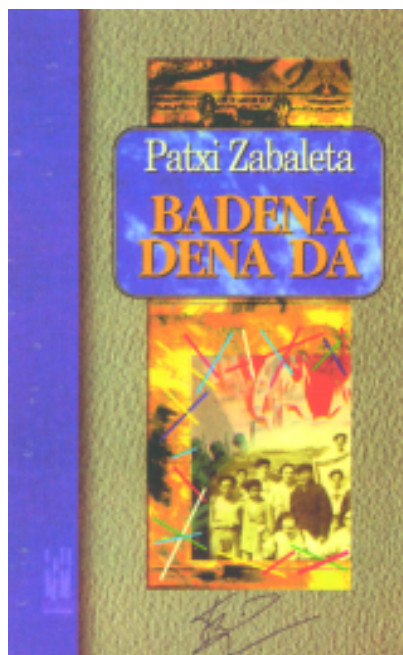
Izua hemen (Noticia del miedo) (1989).

Kilkirra eta roulottea

(Kilkir y la roulotte) (1997)

Euliak (Moscas) (2000).

No podemos dejar perder entre penumbras la figura de un escritor como



Joxe Mari Iturralde. Miembro de la banda literaria Pott, junto con Bernardo Atxaga y Joseba Sarrionandia, Iturralde puede estar pagando la interpretación distorsionada que de él —no por él— ofrece la historia a los lectores.

Tras publicar varias colecciones de relatos y una novela histórica, y a partir de 1989, año en el que edita la novela *Izua hemen*, Iturralde, se entrega por completo a una encomiable labor narrativa.

Exigencia literaria. Toda literatura minoritaria aspira a la más elevada creación posible, y pretende brindar lo que otras geografías literarias ofrecen. Las novelas de Iturralde son un fiel reflejo de ese anhelo. Mezcladas casi siempre con el límite del realismo, sus obras nos muestran la respiración más elevada de la idea literaria.

La novela *Izua hemen*, cuenta la historia de unos exiliados en Finlandia. Un agente enviado a investigar la situación de los niños de la guerra, niños embarcados a Rusia en plena guerra civil, no puede cruzar la frontera y deberá aguardar en Finlandia. El protagonista, Kepa Zenika, se divide entre el compromiso y la falta de compromiso; pero el miedo, se nos aparece como un sentimiento que rodea toda su vida. Su estancia en Finlandia es tranquila, pero ha dejado a su hijo en Euskal Herria, y le preocupa el compromiso político de éste.

La novela *Kilkirra eta roulottea*, sin embargo parece más una novela de carretera. Kilkir llega desde Estados Unidos y recorrerá toda Euskal Herria en su roulotte, con la única intención de encontrar una capilla románica que lleva su imagen.

Novela de carretera, a modo de los novelistas americanos, pero con evidentes trazos kafkianos, sobre todo en la primera parte de la narración, donde se compone la pugna entre la condición personal y la situación histórica. Franco agoniza, y el personaje duerme: el destino personal y el azar histórico se aúnan en un vínculo irrompible. Pero en la novela de Iturralde el argumento, es nítido, y la narración se divide en unos personajes que no desatienden un entorno histórico que los une.

El periplo de los personajes, es la manera que elige el autor para encarar una circunstancia histórica, en una novela que surge con el claro propósito de radiografiar toda una generación.

EDORTA JIMÉNEZ (1953)

Atoiuntzia (El remolcador) (1990),

Spped gauak

(Noches de Speed) (1991),

Azken fusila (El último fusil) (1993),

Manhattan (1994),

Laudanoa eta sutautsa

(Láudano y ceniza) (1996),

Baleen barbaroa

(Rumor de ballenas) (1997).

Mar y ciudad. Junto a una importante obra poética, Edorta Jiménez, recoge en su no menos sólida labor narrativa, la vida del entorno urbano, y sobre todo, la brújula del mar. Centros generatrices tanto en sus primeras colecciones de relatos como en sus posteriores novelas. Edorta Jiménez, llega a la narrativa en 1990, aunque obedece a una anterior trayectoria como escritor.

Si bien, la obra de Edorta Jiménez viene a reforzar la idea que apuntábamos del resurgir de la literatura de género, el propio autor, hace especial hincapié en distanciarse de tal condición, y apoya la tensión narrativa, más que en sus personajes, en la recreación de distintos ambientes y en la riqueza temática.

Temática donde el mar y su condición, y la novela histórica, homogeneizan el

pulso escrito de este autor. Aunque la ciudad —la margen izquierda de Bilbao— es factor también de enorme importancia en sus textos, como por ejemplo, en la colección de cuentos *Atoñuntzia*.

También *Speed gauak* se ubica en la noche bilbaína. El narrador, algo aficionado a las drogas, cuenta directamente una noche de sexo, a través de una novela donde confluyen el ensueño y la pesadilla. Una historia urbana, articulada en el Casco Viejo de Bilbao, desde la percepción de un narrador protagonista que refleja el ambiente nocturno de la capital vizcaína.

Novela histórica. Con *Azken fusila* y más claramente en *Baleen barbaroa*, Edorta Jiménez se sumerge de lleno en la novela histórica. La primera novela encara una historia no muy remota en el tiempo, y la segunda, se retrotrae hasta el siglo XVI. Pero en las dos se sucede un mismo escenario, Mundaka, el pueblo natal del autor.

La primera novela, *Azken fusila*, tiene como argumento un ficticio atentado contra Franco por parte de un maqui. El texto parte de una clara tendencia épica, y de una nueva aparición de distintos personajes presentados en anteriores obras. Aunque la novela histórica, sirve para el análisis de la creación de un mito, Edorta Jiménez, con esta novela de perdedores, simboliza a través de los personajes, la resistencia antifranquista. Lo externo e interno de un acontecimiento histórico, como dos planos distintos de un mismo cuadro.

Con la novela *Baleen barbaroa*, Edorta Jiménez, nos presenta los avatares de un vividor de la época. De la mano de más de una trama (la caza de la ballena, la investigación de un asesinato, la descripción del momento histórico), Jiménez, lleva a cabo una importante labor documental, como condición para un resultado de gran contenido. Aunque se le hayan atribuido influencias de la obra de Umberto Eco, la novela crece y suma en calidad, gracias, sobre todo, a su tonalidad épica. El autor ha declarado recientemente que, *Baleen barbaroa*, es la primera novela de una saga a la que dará continuidad próximamente.

XABIER MENDIGUREN (1964)

Sei ipuin amodiozko

(Seis cuentos de amor) (1986).

Hamalau (Mil) (1992).

Opor ezberdinak

(Unas vacaciones diferentes) (1995).

Bekatuaren itzala

(La sombra del pecado) (1995).

Berriro igo nauzu

(Otra vez, tú) (1997).

Xabier Mendiguren, es un autor que se desenvuelve en distintos géneros: cuento, literatura infantil y juvenil, teatro, y novela.



Dos referencias. Si se le pide noticia sobre su poética, Xabier Mendiguren, nombrará siempre a sus dos principales maestros y referencias: Los Koldos, como él gusta decir, o lo que es lo mismo, el lingüista Koldo Mitxelena, y el escritor y poeta Koldo Izagirre.

La firmeza de su madeja narrativa, se aligera con importantes hilos de ironía y humor, pero sobre todo, en su capacidad de resolver los diálogos, disposición heredada de su incursión en el teatro.

Berriro igo nauzu, muy próxima al realismo, es su novela más ambiciosa. El sobresaliente presupuesto narrativo de Xabier Mendiguren, encara la actual situación política del País Vasco, sirviéndose del regreso de un preso a su pueblo natal, para entregar al texto lo mejor del esfuerzo y la percepción de su pluma.

La contraposición entre el sentir de un preso y la situación externa de la cárcel, la encontramos ya en las primeras narraciones de Anjel Lertxundi, sin embargo, Xabier Mendiguren, añade nuevos conceptos: el foco narrativo situado siempre sobre el personaje, el uso, de principio a fin, de la segunda persona, el tratamiento actual del punto vista, y en definitiva, la notable tarea de un autor que busca entender todas las diversas fuerzas y flaquezas de su personaje.

■ NUEVOS ESCRITORES

● NUEVA DÉCADA, NUEVOS NOMBRES

La nómina de escritores que han presentado tal condición en el libro de la narrativa, es formidable: *Joxe Belmonte*, *Edorta Jiménez*, *Iñaki Irazabalbeitia*, *Miguel Anejl Mintegi*, *Xabier Montoia*, *Karlos Linazasoro*, *Jon Unzueta*, *Karlos Gorriñdo*, *Arantxa Iturbe*, *Luis Mari Muxika*, *Iñigo Aranbarri*, *Jon Alonso*, *Jon Arretxe*, *Abelín Linazasoro*, *Harkaitz Cano*, *Jokin Muñoz*, *Juanjo Gabiña*, *Luis Fernandez*, *Patxi Iturregi*, *Jabier Muguruza*, *Paddy Rekalde*, *Ur Apaletegi*, *Antxon Gomez*, *Yolanda Arrieta*, *Andoni Egaña*, *Mailux Legorburu*, *Antton Luku*, *Jonasone Osoro*, *Isidro Rikarte*, *Manu Ertzila*, *Unai Iturriaga*, *Xanti Begiristain*, *Lourdes Oñaederra*, *Javier Cillero*, *Jon Gaztelumendi*, *Fernando Morillo*, *José Luis Otamendi*, *Ixiar Rozas*, *Felipe Rius*,...

Nombres que, si se analizan por separado, en muchos de ellos la tendencia dominante sería distinta. De ahí que, volvamos a recordar, que la última corriente crítica trata de analizar la novela partiendo de géneros bien diferenciados: así, atendiendo al libro de Iratxe Gutiérrez que tengo entre las manos, de próxima aparición, donde se analiza la narrativa de los 90, la clasificación de los distintos escritores vasco tanto noveles como decanos, sería la siguiente:

• Novelas

a) **Narrativa lírica:** novelas poemáticas (*Aranbarri*, *Cano*, *Arrieta*), novelas de amor (*Mintegi*, *Abelín Linazasoro*), testimoniales, psicológicas (*Jokin Muñoz*, *Ertzila*, *Oñaederra*).

b) **Realista:** autobiografías de ficción (*Belmonte*), realismo negro (*Jiménez*, *Apaletegi*, *Iturriaga*), novela histórica (*Jiménez*, *Muxika*, *Esnal*, *Egaña*, *Montoia*), crónica de viajes (*Arretxe*).

c) **Novela negra** (*Montoia*, *Alonso*, *Mintegi*).

d) **Ciencia ficción** (*Irazabalbeitia*).

• Cuentos

Y en lo que a cuentos se refiere, esta es la subdivisión que propone Iratxe Gutiérrez:

a) **Colección de relatos** entrelazados entre sí: colección temática (*Arantza Itur-*

be, Osoro, Montoia, Belmonte, Linaza-soro); circunstancial, (Jiménez, Muñoz, Iturregi, Arretxe); historias relacionadas por los mismos personajes (Rekalde, Gomez)

b) **Cuentos autónomos entre sí** (Muguruza, Cano, Luku, Cillero).

Del libro de Iratxe Gutiérrez, recogemos su prólogo a modo de guía, para elegir a unos cuantos autores que destacan o han destacado tanto por su trayectoria creadora como el eco alcanzado por alguna de sus obras, y también, por qué no decirlo, por la grata impresión que le han causado a quien esto escribe, en cuyos casos, haremos pequeñas paradas que nos faciliten mayor perspectiva sobre el recorrido literario de la última década.

JON ARRETXE (1963)

Hakuna-Matata (1991).

Tubabu (1994)

Urrezko triangelua

(El triángulo de oro) (1995).

Oroituz (Añoranzas) (1998).

Ostegunak (Los jueves) (1997).

Ostiralak (Los viernes) (1999).

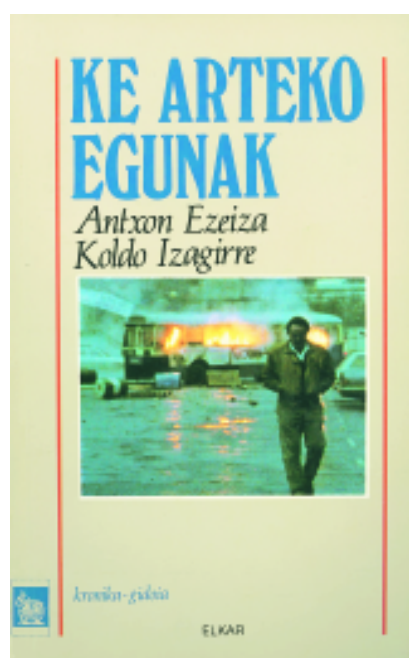
En cuanto a una literatura de género encaminada a despertar el interés del público, el caso y el trabajo de Jon Arretxe, resulta, a todas luces, espectacular, como es igualmente extraordinario el éxito de acogida. Primero, en sus crónicas de viaje, y después, en la narración del ambiente y condición universitaria, Arretxe, ha sabido conectar directamente con los gustos y la atención de los lectores.

Si bien, la obra de Arretxe, no ha estado nunca exenta de duras críticas, el propio escritor tampoco ha disimulado su principal propósito: acercar lo máximo posible hasta el interés del lector, la creación literaria, tanto por el tema como por el estilo.

Descripción de espacios. Sus trabajos más extensos, mezcla de crónica de viajes y reportaje, se fundamentan en la descripción esencial de los espacios geográficos: en sus crónicas de viaje, tanto a Oriente Próximo como al África Negra, en ningún momento calla el escritor su particular punto de vista, que añade al viaje físico y al viaje espiritual.

Ayudado por la utilización de dos planos narrativos, Arretxe, dota de gran riqueza la afirmación del argumento.

Los cuentos, en cambio, ofrecen una temática muy distinta. Material de humor e ironía, el argumento se desarrolla principalmente en los ambientes universitarios, los pisos compartidos, las fiestas del jueves por la noche, como modo de reflejar cierto costumbrismo metropolitano. La literatura de género, como hemos apuntado anteriormente, es consecuencia directa de nuestro tiempo, que ha visto cómo se deshace la frontera entre la literatura elitista y comercial.



YOLANDA ARRIETA (1963)

Jostorrotza eta haria

(La aguja y el hilo) (1998).

Tras la publicación de varias obras de teatro, Yolanda Arrieta recibió el Premio Irún de Literatura gracias a esta novela.

Literatura y costura. La obra, cuyo tema se centra en el exilio vasco, destaca por su particular estructura, en la que encontramos dos niveles narrativos, por un lado, la propia historia que se nos cuenta, y por otro, la explicación de la elaboración y confección de dicha historia: novela que, más de un crítico, ha definido como manual para escribir novelas.

Es un libro compuesto de pequeñas piezas, y aunque prevalece la metáfora entre literatura y costura (alegoría que hallamos ya en la cultura Griega clásica),

Arrieta, interpreta el símbolo hasta sus últimas consecuencias, y construye la novela mientras cose los distintos contenidos.

ANDONI EGAÑA (1961)

Pausoa noiz luzatu

(El primer paso) (1998).

Tras una primera colección de cuentos satíricos, *Socratikoek ere badute ama* (Los socráticos también tienen madre) (1989), Andoni Egaña, el tres veces campeón del Campeonato de Bertsolaris, también publica su primera novela en la década que estamos tratando.

La idea de supervivencia. En esta novela de gran acogida, donde Andoni Egaña, abre un espacio entre la novela histórica y la novela realista, se nos plantea la idea de supervivencia que conlleva la propia vida.

El escritor, construye un puente temporal entre los años 1930 y 1960, para acercarnos a la vida de su protagonista principal, Fray Cándido: en una primera foto, nos lo muestra como reo en un juicio franquista, en la segunda, estrecha la mano de Franco como director de una Escuela de Formación Profesional.

Egaña, nos dará noticia del perfil psicológico y humano de dicho protagonista, a través de distintas voces, yendo y viniendo en el tiempo, con pequeñas dosis de información que buscan despertar la atención del lector y mantenerlo alerta hasta el final.

El lenguaje. El consenso de la crítica ha sido unánime a la hora de destacar la riqueza del lenguaje: como afirma Luis Mari Muxika, "las oraciones interminables y elaboradas, constituyen la tipología de una estructura fraseística".

HARKAITZ CANO (1975)

Beluna jazz (Pálido jazz) (1996).

Pasaia Blues (1999).

Paulov-en txakurrak

(El perro de Paulov) (1994).

Radiobiografiak (1995).

Telefono kaiolatuak

(Teléfonos enjaulados) (1997).

Bizkarrean tatuaturiko mapak

(Mapas tatuados en el hombro) (1997).

Poeta, novelista y escritor de cuentos, Harkaitz Cano, es un joven escritor que goza ya del reconocimiento de nuestro pequeño mundo literario, reconocimiento que se fundamenta en su ya considerable número de obras publicadas.

En sus dos novelas, la música adquiere un rango decisivo, tanto que, el autor, busca la composición verbal que más se acerque al ritmo que da título a sus obras.

Convivencia de géneros. Autor de una prosa meticulosamente cuidada, Cano, tiene especial querencia por ensayar distintos géneros en una misma obra: género negro y estilo poético, para esclarecer

un asesinato... El doble plano se sucede en las dos novelas, y Cano, encuentra en la transposición de una mirada a otra, la mejor forma de integrar distintas preferencias. Felipe Juaristi, describe así esa suma de pequeñas piezas narrativas: si hay algo claro en las novelas de Harkaitz Cano, es la función metaliteraria de sus breves relatos. Y el lirismo es parte integral de su prosa.

Cuentos. También en sus colecciones de cuentos encontramos esta especial querencia por la mezcla de géneros, donde el estilo propio es algo más que la definición tradicional de un escritor: Cano, no es ajeno a lo nuevos medios de comunicación, y si en un principio fue la simbiosis entre narración y fotografía (conocemos al menos tres libros de cuentos con el título de *Polaroid*: uno, del gallego Suso de Toro, otro, éste en catalán, de Rafael Vallbona, y otra más, de Felipe Rius, en euskara), Cano, se vale ahora de la repercusión de la radio, para colocar la tradición literaria oral en la modernidad: así nace su primer libro de cuentos, donde los personajes y las ciudades enlazan el hilo conductor de la narración.

En *Teléfono kaiolatuak*, cada cuento, es un núcleo de lo imaginario. Cano, propone siempre originales e inauditas interpretaciones del mundo, cuya elaboración intencionadamente poética nos lo presentan como un escritor rodeado no sólo de futuro, sino también de presente.

JAVI CILLERO (1961)

Hollywood eta biok (Hollywood y yo)

Siempre ha sido estrecha la relación entre literatura y cine, tanto en la historia de la literatura como en la historia del cine. Este libro de relatos de Javi Cillero, atendiendo a la influencia que los *mass-media* ejercen sobre la sociedad actual, recoge un extraordinario conjunto de cuentos relacionados todos con la cinematografía. Y si bien es cierto que, los personajes, parecen, algunas veces, auténticos muñecos, el autor consigue una ceñida relación entre ellos y el lector. En una auténtica apuesta por incentivar el placer de leer, Cillero, habita el lenguaje, para dar vida al argumento.

Pero no sólo se desarrolla la temática del cine, varios cuentos, exponen, además, diversas reflexiones sobre distintos escritores de la literatura vasca en euskara.

El autor, encuentra en un espacio intermedio para la metaliteratura y metacinematografía, el recurso idóneo para la ironía y la parodia, haciendo del texto una propuesta francamente atractiva.

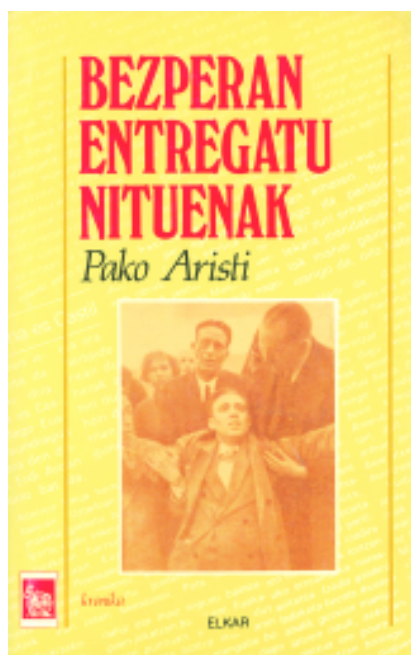
ARANTZA ITURBE (1963)

Ezer baino lehen

(Antes de nada) (1992).

Lehenago zen berandu

(Antes ya era tarde) (1995).



Las relaciones humanas. La relación entre hombres y mujeres constituye el trazo principal de la narrativa de Arantza Iturbe. Con una mirada cotidiana, Iturbe, propone en sus libros llenos de vitalidad, una perfecta radiografía de las actuales relaciones humanas. Los celos, los malos entendidos, el odio, el amor, sus historias buscan interpretar la compleja relación de pareja, y se ha encontrado con una magnífica respuesta por parte del público.

Cuentos breves y de rápida lectura, de esos que se leen de una sentada. Anjel Lertxundi –su editor– ha resumido así el encanto de la literatura de Arantza Iturbe: “Espontaneidad, incisos, modificaciones continuas... inesperadas interpelaciones, cambios de ritmo”. Siendo como es una profesional de la radio, Iturbe, subraya lo coloquial como parte esencial de su obra.

Mirada de mujer. Esta nueva mirada de mujer autora, enriquece el panorama literario, con una aportación muy clara: la exploración de los sentimientos, contribución que ya prosiguen otras jóvenes escritoras, como por ejemplo, Jasone Osoro, Ixiar Rozas y Ana Urkiza, que afrontan desde la sencillez literaria, lo complejo y profundo del cosmos sensitivo.

KARLOS LINAZASORO (1962)

Eldarnioak (Delirio) (1992).

Zer gerta ere

(Pase lo que pase) (1994).

Ipuin arriskutsuak

(Cuentos peligrosos) (1999).

Querencia por lo obsesivo. El eje temático central de este escritor, Karlos Linazasoro, al que se le apropian influencias tanto borgianas como kafkianas, lo constituye el mundo de las obsesiones.

Eldarnioak. El propio autor, ha señalado cuáles son los puntos cardinales de su obra *Eldarnioak*: Euskal Herria tradicional/ Euskal Herria moderna, y un final totalmente inesperado para cada una de la narraciones. La soledad, la muerte, la crueldad, son las tres líneas maestras de este libro de relatos.

Zer gerta ere. Esa querencia por lo obsesivo, se agudiza en publicaciones posteriores: en *Zer gerta ere*, volvemos a topar con los mismos temas. Construido desde una experiencia autobiográfica, el libro es una colección de cuentos entrecruzados: tanto al principio del libro como al final, se nos cuenta la historia de un bibliotecario, y en medio, textos que escribe el propio protagonista, o lo que es lo mismo, el bibliotecario. La influencia de Kafka es especialmente clara en el modo que escoge Linazasoro para adaptar los espacios, y se entrega por igual a la hora de describir a los personajes como parientes próximos a la paranoia.

Karlos Linazasoro ha ensayado la metaliteratura en un conjunto de relatos que provoca en el lector, una reacción de sorpresa y diferenciación.

XABIER MONTAIOA

Non dago Stalin

(¿Dónde está Stalin?) (1991).

Emakume biboteduna

(La mujer bigotuda) (1992).

Gasteizko hondartzak

(Las playas de Gasteiz) (1997).

Hezur gabeko hilak

(Los cadáveres sin esqueleto) (1999).

Este escritor que llega del escenario de la música y el mundo audiovisual, había ensayado previamente un libro de poemas antes de publicar su posterior obra narrativa. Labor en la que ha intercalado indistintamente la novela y el relato corto.

Non dago Stalin. Su primer libro nos invita al ambiente de una novela negra

instalada en la actualidad. Con la desaparición de Stalin, unos amigos inaugurarán su búsqueda. La crítica también ha definido el libro como de novela policíaca.

Emakume biboteduna. El segundo libro trata un tema distinto. Es una recopilación de distintas historias de amor y desamor. Pero Montoia, mantiene un estilo vivaz al servicio de la crítica contra la cotidianidad. Sus trabajos en prosa, analizan irónicamente las relaciones de pareja. Felipe Juaristi, señala su "falta de atmósfera", Jiménez, en cambio, lo describe como obra de cirugía.

Gasteizko hondartzak, es una historia de la capital alavesa. Se trata de una obra ambiciosa, por lo que tiene de noticia de toda una ciudad, y por la técnica que el autor propone. Los distintos cuentos, se relacionan entre sí como las distintas calles de un plano de la ciudad, y los personajes saltan de un cuento a otro, uniendo así todas las líneas narrativas. Harkaitz Cano ha destacado su "regularidad y unidad formal", en una obra donde no se disimula ni la crueldad, ni la ferocidad ni tampoco la oscuridad de la metrópoli.

Con la novela *Hezur gabeko hilak*, Montoia, se retrotrae hasta la I Gerra Mundial para narrar el sufrimiento de los soldados en las trincheras.

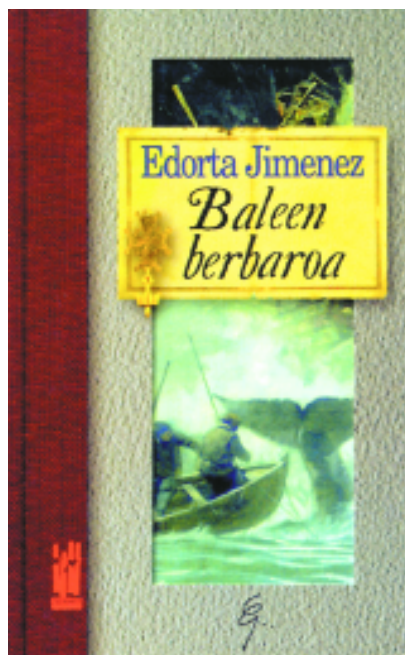
JABIER MUGURUZA (1960)

Bizitza pusketak
(Trozos de vida) (1996).
Laura kanpoan da
(Laura ha salido) (1999).

Realismo crudo. La obra narrativa del, además, cantautor, Jabier Muguruza, corresponde a un concepto de realismo crudo. Asociado a la escritura de Carver, su primer libro de relatos da noticia de distintos personajes concretos —precisamente esa independencia entre los personajes constituye la unidad argumental— en diversas situaciones de la vida, utilizando para ello variaciones objetivas, o lo que se conoce como realismo.

La colección de cuentos *Laura kanpoan da* también se centra en el análisis de los personajes que aparecen a colación de los distintos relatos. No obstante, en esta edición, Muguruza, recalca la idea del viaje. Los dos personajes principales del libro, se encuentran lejos de casa, cuando se les presenta una decisión trascendental.

Pero los personajes de Muguruza, se caracterizan, principalmente, por su falta de voluntad o energía para afrontar la existencia, por su apatía ante la vida, y si bien, lo descriptivo toma lugar relevante en la narrativa de Muguruza —sobre todo en la primera parte de este libro, donde se alarga el viaje a un concierto—, es la actitud dubitativa e indecisa de los personajes (engañar a la esposa, resolver los problemas



económicos mediante el robo), lo que dota de especial tonalidad al estilo de sus relatos.

Es el propio desasosiego de sus personajes, lo que, en definitiva, marca el ritmo de la narración: cuando el lector espera un importante cambio en el desenlace, los personajes vuelven al mismo punto de partida, como en una *historia de desesperanza* circular.

LUIS MARI MUXIKA (1939)

Loitzu herrian uda partean
(Aquel verano en Loitzu) (1992).
Udarbe eta Urtuella lekuko
(Udarbe y Urtuella, testigos) (1995).
Bidean ihes (La huida) (1996).
Hiru egun Larburu
(Tres días en Larburu) (1996).
Ladix Petrikorenekoa
(Ladix de Petrikorena) (1998).

Luis Mari Muxika llega a la narrativa vasca, después de una importante obra como poeta y filólogo, y se da a conocer, con la obtención de diferentes premios literarios. Estamos, quizá, ante una obra algo tardía, pero no exenta de significancia: sus tres primeras novelas conforman una trilogía.

Autobiografía cultural. Con los ecos de lo que, muchas veces, asemeja una autobiografía cultural, Luis Mari Muxika, alude en sus novelas a un entorno religioso y rural, penetrando dentro de un mundo tradicional. También su escritura sirve como ejemplo de expresión clásica, donde el punto de vista tradicionalista, también recoge connotaciones, a veces, maniqueas.

Cronotopos. Los propios títulos que otorga a cada obra, hablan ya de su manera de narrar, anunciando siempre un espacio (aunque pueda ser imaginado) y un tiempo concretos. Ejemplo de específicos cronotopos, que constituyen el principal acento de su poética. Incluso, podemos considerar también al propio narrador —en su uso de la tercera persona— como ejemplo de esa tendencia.

En ese juego entre lo tradicional y lo moderno, la obra narrativa de Muxika, se empareja con la de Joan Mari Irigoien, sobre todo, y sin lugar a dudas, en la utilización del lenguaje (léxico), y en la pulcritud de las descripciones.

LOURDES OÑAEDERRA (1958)

Eta emakumeari sugeak esan zion
(Y la serpiente dijo a la mujer) (1999).

La novela de Lourdes Oñaederra, es francamente sugestiva. La narradora nos invita al mundo interior de Teresa, la mujer protagonista, a participar de sus sentimientos y manera de pensar. Lo sabremos todo de ella. Y ella nos hablará del resto de los personajes.

Teresa está ante la decisión más importante de su vida: necesita separarse de su marido y también de su amante. Así dará inicio a un viaje al encuentro de sus recuerdos de infancia y su primer amor.

La escritura de Lourdes Oñaederra, obedece a los ecos de Margerite Duras, y entre nosotros, de Ramón Saizarbitoria: frases cortas, reflexiones circulares, con pequeños apuntes que varían sutilmente lo expuesto anteriormente, velocidad de la exposición.

Obra que podrían enmarcar dentro de lo que se conoce como **novela poemática**. Con un texto del que cuelgan dos lienzos verbales: el narrativo, que relata el acontecer de la mujer protagonista, y en un segundo plano, el simbólico, que cose el hilo poético de lo narrado. Cuatro capítulos para las cuatro estaciones del año. Y el año entero como alegoría de todo el sentir de la mujer.

ARANTZA URRETABIZKAIA (1947)

Koaderno gorria

(Cuaderno rojo) (1998)

Arantza Urretabizkaia es una escritora que publica sus libros muy esporádicamente, con grandes pausas, como para volver a recuperar el ritmo narrativo entre la aparición de una novela y la siguiente. Años después de su anterior publicación, en 1998, publica **Koaderno gorria**. Una mujer empieza a escribir en un cuaderno, lo que puede ser la carta de su vida, dirigida a unos hijos que acaban de abandonar el país con su padre. Ahora viven en Venezuela, y la madre envía a un mensajero anónimo para que les entregue el cuaderno.

La pregunta es inmediata: ¿por qué no les entrega ella misma el cuaderno? La escritora, nos oculta algo: no nos lo dice todo sobre la protagonista, que tiene un pasado con lados algo oscuros, quizá, un turbulento pasado político.

La propia escritora ha confesado su deseo de crear una **novela intimista**, sobre la esencia de la maternidad. En cuanto al espacio, hay dos razones por las que ha decidido ubicar la historia en Sudamérica: por sus connotaciones para con el exilio vasco, y por ser un país que la autora conoce personalmente. Y en lo que al estilo se refiere, Urretabizkaia defiende la sencillez y naturalidad.

KOLDO IZAGIRRE

Non dago basques'harbour

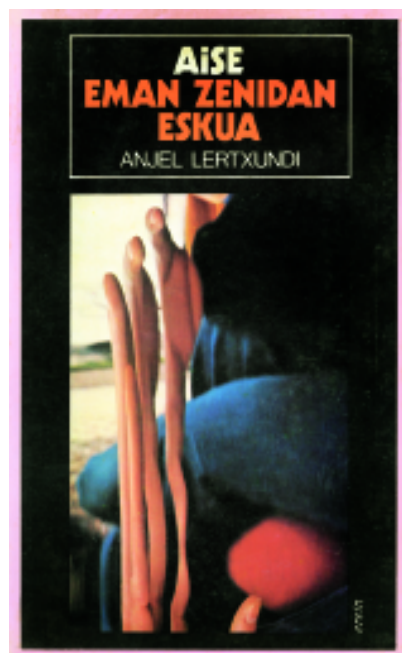
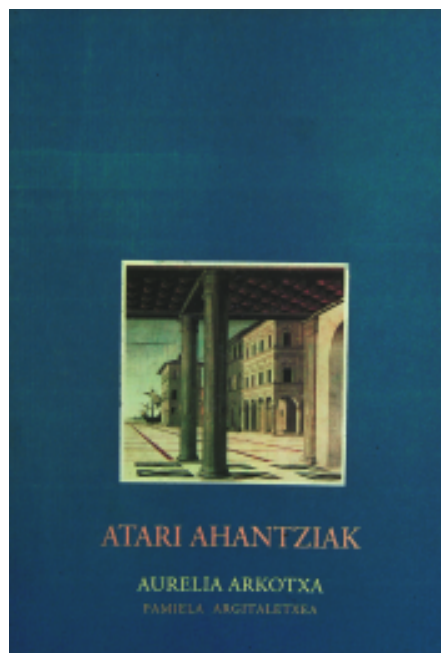
(Dónde está basques'harbour) (1997)

Los libros de Koldo Izagirre, siempre nos recuerdan a cualquier otro libro de Koldo Izagirre. *Non dago basques'harbour* (Donde está basques'harbour) (1997) nos devuelve la semántica emocional de su anterior *Itsaso ahantzia* (Mar olvidado), y el más reciente *Balizko erroten erresuma* (El reino de los molinos de viento).

Ese último libro fundamenta la tendencia de su poética: vanguardia, literatura como pueblo, el futurismo de Maiakovski.

El nuevo poemario también atiende a esas características. **Literatura de vanguardia**, pero esta vez, y si lo comparamos a su anterior *Balizko erroten erresuma*, con los trazos poéticos más suaves. Probablemente, por el discurso narrativo de los poemas. Es la mirada de un niño que vive en el puerto de Pasajes, y muchos de los versos de esta obra responden a la biografía, inventada o no, de ese niño. La *técnica narrativa* busca una tendencia analógica, donde se subrayan las metáforas y un contenido siempre más cercano al lector.

No desaparece el *trazo expresionista*, pero como hemos señalado anteriormente, aquí, se suaviza, con la narración de una historia, con la estructuración del libro, o haciendo una biografía ficcionada.



Junto a los poemas con formas más tradicionales, Koldo Izagirre refuerza su personal estilo: repetición, solapada ironía, el dorso de la mirada, el ritmo de las frases, ruptura gramatical y encabalgamientos, la paradoja...

Una *poética expresionista* que también encuentra respuesta en los últimos trabajos de Iñigo Aranbarri y José Luis Otamendi. Y además del expresionismo, también se han reconocido en esta obra, acentos de Joxe Azurmendi y Joseba Sarriena. Izagirre reitera la importancia que tiene para él la obra *Manifestu atzeratua* (Manifiesto tardío) de Joxe Azurmendi, hasta el punto de que ha definido esta obra como de «comunicado tardío».

Basques'harbour se recrea en el libro, como utopía que el poeta quiere alcanzar:

«Ez ezazuela ezetz esan
Oraindik badago mundu honetan zapaldu
gabeko uharte bat
Inor ez da handik itzuli hori da froga
Gure zain zabal etzana
Urrun»

(No digas que no/ Todavía hay un lugar/
La prueba es que nadie regresa/ Que nos
espera/ Lejos).

Izagirre muestra cierto punto de irredentismo al hacer de la pérdida una constante en nuestra existencia y en la vida de un pueblo.

El libro se divide en tres partes, o mejor, en tres sinfonías: la primera es narrativa, organizada alrededor del niño que vive junto (y dentro) al mar; la segunda, corresponde a la emoción, en la voz de Günter y Monique, y la tercera, genera la reflexión ideológica, es el caso de «Itsaso ez da neutrala» (El mar no es neutral) o «Umearen heriotza» (La muerte del niño), pero que también alcanza el resto del libro, cuando se recuerda a Mirande, «Demokrata zintzoen kondenari bularra zabalduz» (Contra la condena de los buenos demócratas, a pecho abierto), o se convierte a Hernan Cortés en símbolo del mal, o reivindicando el «encanto de la herejía».

Hemos nombrado anteriormente a **Maiakovski**, y aunque hablar de su influencia en la obra de Izagirre, resulte algo ya muy tópico, este libro vuelve a confirmar dicha relación: encontramos una especial querencia por nombrar la maquinaria, por ligar y mezclar los distintos registros lingüísticos, hay sacudidas gramaticales, y el ánimo de fundir y combinar material diverso.

Aún así, y valiéndonos del esquema de John Berger, podemos decir que, en el caso de Izagirre, el mensaje es anterior al poema, y la poesía una actitud anterior a la propia poesía. Sin perder el valor estético. Algo que también sucede en la obra de Ritsos, por nombrar sólo a un poeta de poetas.

Quizás, las distintas tendencias a la hora de construir un poemario, conceden a la obra su unidad, y ofrecen pistas para su comprensión.

FELIPE JUARISTI (1957)

Galderen geografía

(Geografía de las preguntas) (1997)

Si bajo las calles de París existe una playa, siempre ha habido un presocrático bajo la figura del poeta Felipe Juaristi. Y en *Galderen Geografía* se muestra entero ese filósofo. El poeta que dialoga con la filosofía (ejemplo de ellos son los diálogos entre Alzibiades y Sokrates) y da continuidad al discurso que presentó en su anterior libro de poemas *Laino artean zelatari* (Expectante entre las nubes).

Poesía reflexiva. Ahora, la disposición de elevar la poesía a la exaltación de la

reflexión, se concreta y se limita. El pensamiento, compone la obra, y aunque también encontramos poemas que se afirman en la utilización de las imágenes, el aforismo y la filosofía convocan todo el nervio del libro.

Más de un lector ha destacado la novedad de este estilo de poesía, en la que las reflexiones toman el lugar de la narración para afirmar la experiencia. Hablar de preguntas, es declamar la duda, en un país donde las aseveraciones parecen no admitir siempre réplica alguna.

Ecos de Brink. También encontramos en Juaristi, ecos de la voz narrativa del novelista sudafricano Brink. En el libro *Los hacedores de mapas* (Juaristi nos habla de «Geografía»), Brink, dibuja una geografía de la cualidad humana, en condiciones precisamente inhumanas, dentro y bajo el apartheid; un auténtico canto a favor de los negros, y en definitiva, toda la humanidad.

Sentido del preguntar. Por lo tanto, la pregunta, en Juaristi, es el anhelo de ir más allá del razonamiento; las preguntas abren la frontera de un mundo que desconocemos; es exploración; reinventar la realidad. Y así sucede en la obra de Juaristi, en su poesía casi de conflicto, siempre con la metafísica como estación de ida y vuelta.

Y en este libro que se nos presenta a modo de alfabeto (fórmula conocida entre nosotros), es la propia reflexión quien guía al poeta. Los poemas son breves, muy breves, cercanos a la poesía del silencio que confirmaba Valente, pero con mayor “sonoridad” en este caso.

ANJEL LERTXUNDI (1948)

Otto Pette (1994)

Dos caminos se abren ante un hombre que aguarda la muerte, es la hora del repaso: por un lado, el predominio de la alegoría: Otto Pette repasa su vida: y el texto comienza a ser el anuncio de la crueldad y la fuerza de la capacidad humana. Y no sólo la fuerza; la novela es un descenso vital. Otto Pette recuerda su pasado, y la memoria toma la forma de un infierno: junto al rey, rozó el umbral del poder, luchó contra Aba Yakue, se responsabilizó de la epidemia, vio morir a su querida Grazibel: Otto Pette mira desesperanzado a una vida que finalmente simboliza la peste del mundo.

El lenguaje. Por otro lado, destaca el uso del lenguaje. Anjel Lertxundi acostumbra hace tiempo a considerar la importancia de construir una literatura verdaderamente moderna: “Para un escritor, su lugar de libertad, es la tradición”, sostiene su compromiso para con la palabra, y en consecuencia, se le exige al lector un nivel culto de lectura.

Una mitología del mundo contemporáneo. Tras *Otto Pette*, y dentro de la



colección “Infrentzuak”, publicará su gran trilogía: *Piztiaren izena* (El nombre de la bestia) (1995), *Azkenaz beste* (Después del final), eta *Argizariaren egunak* (Días de cera) (1998), las tres novelas, como suma de la mitología del mundo contemporáneo. El Diabolo como argumento, la vida después de la muerte y la propia muerte son los temas esenciales.

La trilogía conforma el cuerpo de una cosmovisión. *Piztiaren izena* retoma el mito de Fausto, *Azkenaz beste* el mito del holandés errante, y *Argizariaren egunak*, el mito de la literatura y la palabra.

Azkenaz beste ha sido traducida al español (con el título *Un final para Nora*, 1999), y el autor afirma que, ha querido contar la muerte de un hombre condenado a vagar eternamente, pero es el propio autor quien quiere matarlo, para poder

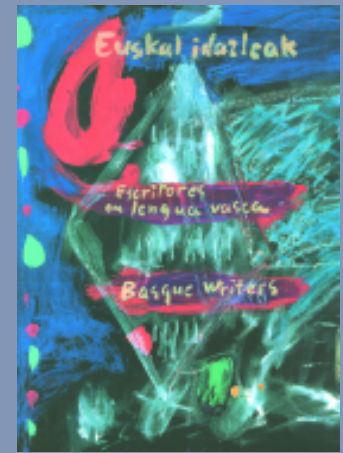
así tomar parte en el tiempo histórico y en lo que Svevo definió como tiempo impuro. Analiza los mitos, pero también distintos personajes históricos, y ese juego a dos bandas le da la oportunidad de situar la novela en una amplia intertextualidad. Y no es ese el objetivo último de Lertxundi, sino hermanar el mundo externo y el mundo interno (Euskal Herria): la novela intenta atar los distintos cabos de un sustrato cultural único y europeo. *Azkenaz beste* se construye bajo la máxima de que “Lo distinto no es lo contrario”.

Argizariaren egunak. La novela *Argizariaren egunak* trata, fundamentalmente, tres temas: la narración, la locura, y la muerte.

Plantea el proceso narrativo: encontramos dos planos principales: la primera parte narra la historia de una relación triangular, relaciones personales y pasionales, “un trío amoroso”. Un narrador cuenta la historia, su historia personal, escrita como por encargo. Cuatro años después, el mismo protagonista, ya en un lugar parecido a un manicomio, pero que no se concreta, repasa lo escrito tiempo atrás, y disconforme con gran parte de lo que ahora lee, vuelve a reescribir lo escrito. Dos planos para dos estilos diferenciados: el primero, mucho más narrativo, y el segundo, más reflexivo y fracturado.

La tendencia a la metanarrativa, se acentúa con las visitas que recibe el personaje de notables escritores, con quienes, reflexiona sobre el arte de escribir. La segunda parte de la novela, sostiene el proceso de lucidez dentro de la propia locura. El libro determina un juego de espejos. El personaje se refleja en los demás para verse a sí mismo.

LA NUEVA DÉCADA



Producción y mercado. Lectores y escritores

Portada de una publicación de
Euskal idazleak.

Naturaleza crepuscular. Montaña.
J.A. Sistiaga

Variedad y pluralidad. La literatura vasca cuenta en ese momento con un panorama amplio y complejo en el campo —ya visto en su soledad— de la creación literaria; así puede afirmarse que variedad y pluralidad son las dos características básicas del panorama general. Quizás sean dos características de la postmodernidad; puede que únicamente representen la capacidad de mostrar un mundo complejo y plural de los diferentes autores vascos.

Jon Kortazar

■ DATOS SOBRE EL ECOSISTEMA DE LA LITERATURA

Institucionalizaciones y mercado. La literatura goza de una sensible mejora —tanto desde la cantidad como la calidad— desde que se aprobaron el Estatuto de Autonomía y la Ley Básica de Normalización de la Lengua Vasca, que hizo posible la entrada de la asignatura de Lengua vasca y de Literatura vasca en las escuelas.

De forma que la creación literaria pudo encontrar un mercado, aunque éste fuera subsidiario, y no creado por la propia afición lectora, que en una permanente evolución fuera creando una fuerza de entropía, que llevaría al lector aficionado a leer y leer sin vislumbrar —por fortuna— nunca el final de la aventura lectora.

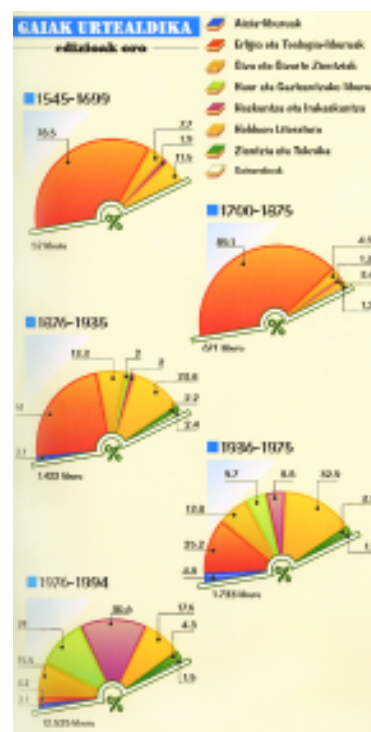
CREACIÓN LITERARIA Y EDICIÓN. Para información del lector interesado podemos afirmar que el sistema literario vasco reúne aproximadamente a unos 700.000 hablantes —por hablar de una cifra redonda—, que los libros editados anualmente llegan a cifras en torno a los 1.200 títulos, de los que la literatura para adultos, reúne cifras menos claras. Pero, quizás merezca la pena diferenciar la industria editorial, con esa cifra, de la creación literaria que muestra cifras más humildes, sobre todo si se atiende a las creaciones originales y se dejan de lado reimpresiones y reediciones.

La publicación de libros de poesía se mantuvo entre 10 y 15 originales anuales durante el último quinquenio. Tengo ante



Joan Mari Torrealdai.

Joan Mari Torrealdai hace el seguimiento de la
producción editorial vasca, publicando
anualmente los resultados.



mí las cifras de creación literaria de los años 1994 a 1996, y las cifras son las siguientes: 9 novelas, 13 libros de narraciones, 9 libros de poemas para 1994; 18, 17 y 11 para 1995; y 20, 19 y 9 para 1996.

Estas cifras pueden valorarse de distintas forma: por ejemplo, existe un despegue de la narración porque en aquel momento dos editoriales vascas intentaban promocionar libros de bajo precio de venta, con lo que publicaban pequeños volúmenes con muy pocas narraciones lo que lleva a subir la cifra (excluidos estos volúmenes las cifras son: 9 libros de narraciones para 1994, 6 en 1995 y 7 para 1996); en cualquier caso, resulta evidente el despegue de la novela durante esos años, y la clara ventaja que adquiere con respecto a la poesía, que se ha mantenido estable en los años siguientes.

Ciertamente sólo me refiero a la literatura para adultos y dejo de lado las publicaciones de literatura infantil y juvenil, verdadero mercado paralelo.

Las tiradas se mantienen entre 500 y 800 ejemplares para los libros de poesía y entre 1000 y 1500 para los de narrativa. En cualquier caso, las tiradas iniciales se ven incrementadas en el momento en que la obra se recomienda en un circuito escolar. De forma que los más vendidos han llegado a alcanzar cifras mucho más altas de entre 20.000 y 30.000 ejemplares de venta.

Variedad y pluralidad. La literatura vasca cuenta en ese momento con un panorama amplio y complejo en el campo —ya visto en su soledad— de la creación literaria, así puede afirmarse que variedad y pluralidad son las dos características básicas del panorama general. Quizás sean

dos características de la postmodernidad; puede que únicamente representen la capacidad de mostrar un mundo complejo y plural de los diferentes autores vascos.

Es bien cierto que ya no existe un único camino para transitar por la literatura vasca y cabría ya comenzar a deslindar la escritura narrativa y la creación poética.

El primer rasgo general que cabe aplicarse a esta literatura puede resumirse como la afluencia de distintas promociones de autores que confluyen en un tiempo, que por comodidad y espacio situaremos en la última década, desde 1990 al 2000.

• NARRATIVA

En narrativa puede encontrarse la voz de los escritores que comenzaron su andadura en los

- años 50, los que se dieron a conocer en el eje mágico del 68, con la nueva incorporación potentísima de *Ramón Saizarbitoria* (1944-), con la sabia narrativa de *Anjel Lertxundi* (1948-), o la de *Joan Mari Irigoien* (1948-) y *Arantza Urretabizkaia* (1947-),
- los escritores que comenzaron su andadura en torno a no menos mágico año de 1975, con *Bernardo Atxaga* (1951-), *Joseba Sarrionandia* (1958-) y *Jose Mari Iturralde* (1951-),
- la aparición de lo que se ha dado en llamar promoción del 63 con los nombres de *Inazio Muxika* (1963-), *Pako Aristi* (1963-), *Xabier Mendiguren* (1964-), *Jon Arretxe* (1963-), *Arantza Iturbe* (1963-), *Juan Luis Zabala* (1963-), *Aingeru Epaltza* (1960), *Itxaro Borda* (1959-),
- y la nueva promoción que comienza a relatar el mundo de los 90 con *Harkaitz Cano* (1975-) y la incorporación de *Edorta Jiménez* (1953-) y *Lourdes Oñederra* (1958-).

Autores traducidos. Son sólo unos pocos nombres, pero he tratado de hacer referencia a aquellos autores que pueden leerse en traducción al español o a otros idiomas. Porque éste es un proceso nuevo en la literatura vasca: la apertura al exterior por medio de la traducción, aunque aún queda mucho camino por hacer en este trayecto.

No puede olvidarse que sólo algunos pocos editan sus obras en grandes editoriales que les acercan a públicos amplios como en el caso de *Bernardo Atxaga* (Ediciones B), *Anjel Lertxundi* (Alfaguara), *Ramón Saizarbitoria* (Espasa Calpe) y *Urretabizkaia* (Alfaguara).

Algunos más han publicado sus traducciones en editoriales de menor tamaño: *Edorta Jiménez*, *Itxaro Borda*, *Pako Aristi*, *Juan Luis Zabala* (Hiru o Txalaparta), o *Aingeru Epaltza* o *Lourdes Oñederra* (Bassarai).



Arantza Urretabizkaia.



Juanmari Irigoien.

Sus preocupaciones literarias transcurren por las que pueden encontrarse en otras narrativas con mayor tradición y proyección, porque, como es bien sabido, cualquier escritor que se expresa en euskara puede leer en otra lengua, al menos, y algunos en más de una, y todos han intentado acercarse a las grandes cuestiones de la modernidad y de la posmodernidad.

En las grandes corrientes narrativas. Así las grandes corrientes de la narrativa contemporánea, como la **literatura fantástica** que nace en torno a Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, tiene una amplia continuidad en los relatos de *Bernardo Atxaga* y *Joseba Sarrionandia*; la **literatura del absurdo** que parte de Kafka ha tenido seguidores en la prosa de *Juan Luis Zabala* o en la tradición de una novela poética. La **novela experimental** ha llevado a profundizar en la narrativa a *Anjel Lertxundi*, con una obra señera en el actual panorama vasco, o la también importante obra de *Ramón Saizarbitoria*.

El **realismo** ha llevado a cabo una nueva renovación en la literatura vasca: aquí cabe casi todo, desde la referencia a la contemporaneidad más superficial hasta la aproximación a una *narrativa de la memoria* —no tanto de la tradición, sino de la memoria histórica— como una forma de profundizar en la identidad en un mundo que tiende a la creación de grandes generalidades. Así pueden citarse las obras de *Edorta Jiménez*, *Pako Aristi* y *Aingeru Epaltza*, por señalar algunas de un largo listado que encuentra su cultivo literario en el complejo mundo político del País Vasco. El cultivo del **realismo sucio** es una de las posibilidades de la que también se ocupa la narrativa vasca actual.

La **posición feminista** y la preocupación sobre la situación personal y social de la mujer en la narrativa vasca están presentes en la prosa de *Arantza Urretabizkaia*, *Arantza Iturbe* y *Lourdes Oñederra*.

No falta, sin embargo, la presencia de la **literatura de género**, una vez que se decidió que lo importante era contar historias. La novela policíaca, la narrativa del nuevo costumbrismo de la ciudad, la narrativa de viajes, son géneros que pueden hallarse sin dificultad en una literatura que tiende a ser leída por amplios sectores de la población vascohablante.

• POESÍA

La situación de la poesía puede describirse de manera paralela, sobre todo a la hora de realizarse una visión general. Es decir, complejidad, variedad y pluralidad como rasgo sobresaliente, y convergencia de diversas promociones en un mismo momento histórico.

También en el género existe una pequeña nostalgia hacia las obras producidas en la década de los 70 y los 80 y una pequeña expectativa por la obra que reali-

zarán los jóvenes autores, cuya incorporación a la literatura sufrió un pequeño bajón hasta mediados de la década de los 90.

Una generación de consagrados. La obra de *Juan Mari Lekuona* (1927-) y *Bitoriano Gandiaga* (1928-), converge con la obra de los escritores que comenzaron a escribir en los primeros 60, como la inexcusable figura de *Mikel Lasa* (1938-), *Amaia Lasa*, *Xabier Lete* (1944-), y el vitalismo inteligente de *Joxean Artze* (1939-).

Vanguardismo. La promoción de *Bernardo Atxaga* (1951-) y *Joseba Sarrionandia* (1958-) situó a la poesía en una corriente vanguardista y de renovación continua, desde el dadaísmo y el expresionismo hasta la creación de una poesía personal y alegórica, después de transitar una senda culturalista. En la senda de la poesía vanguardista se situó junto a ellos *Koldo Izaguirre* (1953-).

CUATRO GRUPOS

Intentando realizar una descripción general, puede describirse en cuatro amplios grupos la producción poética de los años 80.

Una estética de corte simbolista. Existe una primera estética de corte simbolista, cercana a la poesía de la experiencia donde la contigüidad entre sentimiento y cotidianeidad produce la raíz desde la que se desarrollará la poesía de *Felipe Juaristi* (1957-), *Juan Kruz Igerabide* (1956-), *Amaia Iturbide* (1961-), *Mari Jose Kerexeta* (1961-), *Juan Ramón Madariaga* (1962-). Pueden encontrarse poemas traducidos de estos autores en diversas antologías de poesía española, y algún libro para niños en el caso de *Juan Kruz Igerabide* (Hiperión).

Renovación estética continua. La renovación estética incansable, con una referencia clara a los poetas vanguardistas, se encuentra en la obra poética de *Íñigo Aranbarri* (1963-), en la evolución de *Jose Luis Otamendi* (1959-) o en la obra personal de *Xabier Montoya* e *Itxaro Borda* (1959-).

Poesía de raíz tradicional. Existe, claro está, una poesía de raíz tradicional, cercana a la poesía popular del País Vasco, cuyas diversas formas utiliza la poesía de carácter culto, comenzando por la utilización de la imaginería o siguiendo por los procedimientos retóricos de la poesía oral. Esto puede percibirse en la poesía de *Patziku Perurena* (1959-) o *Luis Berrizbeitia* (1963-).

Tradición anglosajona. No puede dejar de citarse la amplia obra de *Patxi Ezkiaga* (1943-) de inspiración anglosajona y que resalta en la descripción la comunicación de un mundo propio.

Poesía del silencio. *Tere Irastortza* (1961) ha llevado a cabo con coherencia y continuidad una obra poética cercana a



Juan Maria Lekuona

la poesía del silencio y de la expresión del instante esclarecedor.

Una nueva promoción. Hacia la mitad de la última década aparece con fuerza una nueva promoción de autores. No es fácil describir sin la perspectiva necesaria la importancia de este nuevo grupo, pero podemos señalar algunas tendencias estéticas que muestran la pluralidad de las voces de la ultimísima poesía vasca.

Culturalismo. Quizás una de las obras más importantes en la década se deba a la pluma de *Rikardo Arregi Díaz de Heredia* (1958-) que desde posiciones culturalistas ha ido creando una de las obras más originales de la última producción poética. Culturalismo, y aún así importancia de la línea clara, identificación de música y poesía son algunos rasgos de una de las obras más personales de este tiempo. Su obra *Cartografía* está a punto de publicarse en español.

Poesía de la experiencia. La corriente de la poesía de la experiencia ha producido las estimables obras de *Pako Aristi* (1963-) y *Gerardo Markuleta* (1963-), con la destacada aportación de *Miren Agur Meabe* (1962-), tocada por una preocupación feminista en su obra.

Simbolismo intimista. El simbolismo de corte intimista y de acercamiento a una poesía de carácter reflexivo impregna la obra de *José Luis Padrón* (1970) y *Mirari García de Cortázar* (1969-).

Vanguardismo. La corriente vanguardista del cultivo de la imagen poética está presente en *Garikoitz Berasaluze* (1975-), y con mayor dominio de la estructura en *Harkaitz Cano* (1975-).

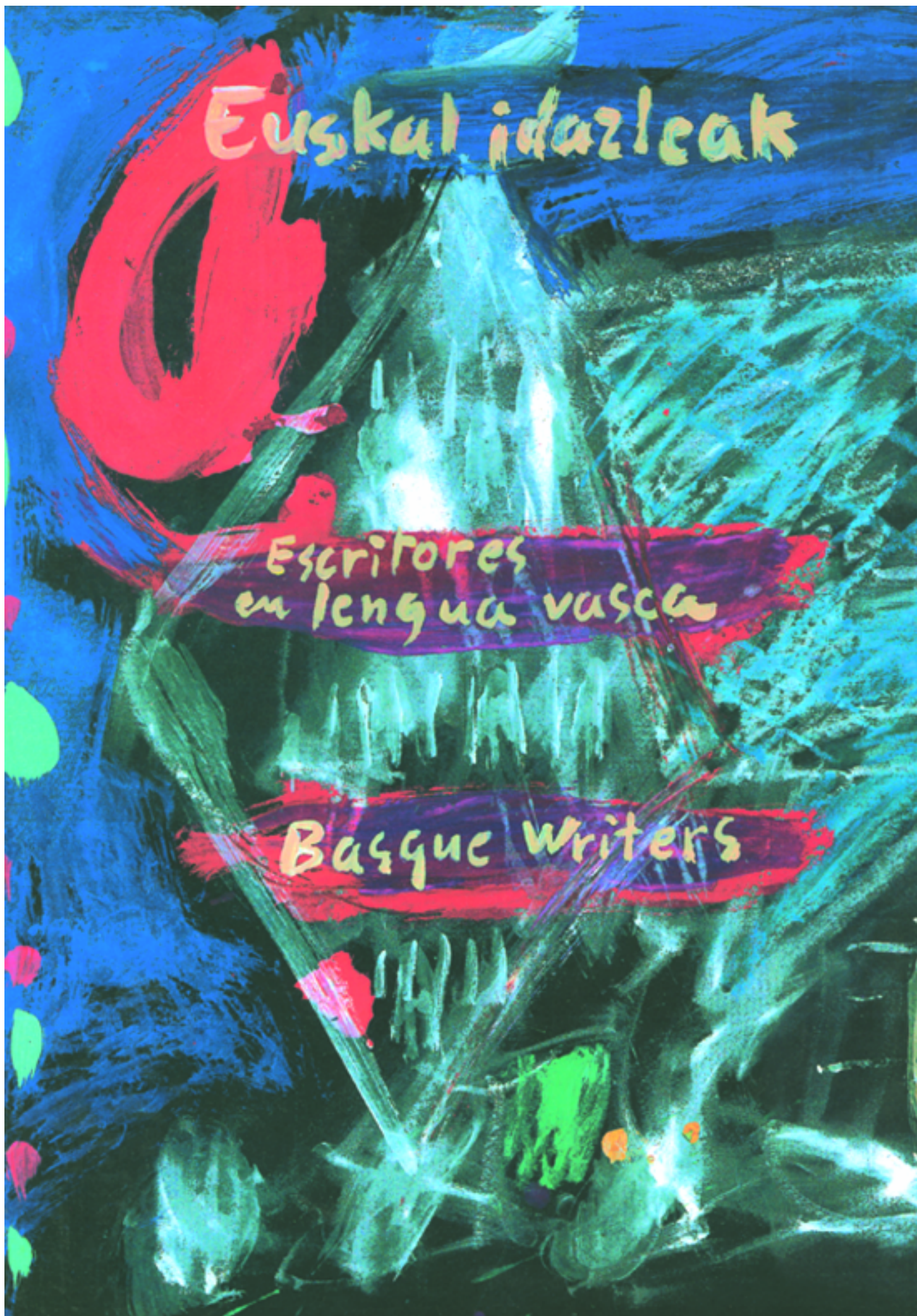
Resulta *inclasificable* la obra de *Juanjo Olsagarre* (1963-), tan cercana al monólogo dramático, y a la transcripción de realidades complejas por medio de textos breves.

También puede observarse la influencia del *realismo sucio* en obras poéticas que han aparecido recientemente en el escaparate de la poesía vasca.

Es posible que sea difícil enmarcar la creación poética de cada autor en moldes tan estrechos, pero la visión general puede invitar a lo que realmente es importante, a la curiosidad sobre estos autores.



Anjel Lertxundi



■ HISTORIAS GENERALES DE LA LITERATURA VASCA

- CORTAZAR, N.: *Cien autores vascos*. Auñamendi, San Sebastián, 1966.
- ESTORNES LASA, B.: *Enciclopedia General Ilustrada del País vasco. Literatura*. I-IV Vol. Auñamendi Donostia, 1969-1974.
- IRIGARAY, A.: *Prosistas navarros*. Institución Príncipe de Viana. Pamplona, 1952.
- JUARISTI, J.: *Literatura vasca*. Taurus, Madrid, 1987.
- LAFITTE, P.: *Le Basque et la littérature d'expression basque en Labourd, Basse-Navarre et Soule*. Aintzina, Bayona, 1941.
- MICHELENA, L.: *Historia de la literatura vasca*. Minotauro, Madrid, 1960. Erein, San Sebastián, 1988.
- MUJICA, L.M.: *Historia de la literatura euskérica*. Luis Haranburu. Editor. San Sebastián, 1979.
- SARASOLA, I.: *Historia social de la literatura vasca*. Akal, Madrid, 1976.
- TORREALDAY, J.M.: *Euskal idazleak gaur/Historia social de la lengua y literaturas vascas*. Jakin Oñati, 1977.
- URKIZU, P.: *Lengua y literaturas vascas*. Luis Haranburu, Donostia, 1961.
- URKIZU, P.: *Introducción a la Filología Vasca*. UNED. Madrid, 1991.
- VARIOS: *Congreso de Literatura. Hacia la Literatura Vasca*. Castalia, Madrid, 1989.
- VILLASANTE, L.: *Historia de la literatura vasca*. Sendo. Bilbao, 1961.

■ BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLAN, J.L.: *El Erasmismo español*. Espasa Calpe, Madrid, 1982.
- ACILLONA, M.: «Los fabulistas en la literatura española». *Euskal alegigintza*. Labayru, Bilbao, 1991, 49-85.
- AGUIRRE GAZTAMBIDE, J.: «Notas sobre Pedro de Axular, autor de *Guero*». *FLV* 12:2-3, 1980, 403-425.
- AKESOLO, L.: «Azkue aita semeak». *Karmel*, 1979:2, 26-37.
- AKESOLO, L.: «Azkue aitasemeak aurrez aur berriro». *Karmel*, 1988:4, 6-18.
- AKESOLO, L.: «De bibliografía mogueliana». *BRSVAPM*, 21, 1965, 90-1.
- AKESOLO, L.: «Euzkadia. Eusebio Maria Azkue zanaren poema». *Karmel*, 1979:3, 25-27.
- AKESOLO, Lino: «Joanes Leizarragaren garaia». *Euskera* 17, 1972, 132-143.
- ALLEGRA, G.: *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*. Universidad de Sevilla, 1980.
- ALTUNA, Patxi: *Etxepareren hiztegia*. Bilbo 1979.
- ALTUNA, Patxi: «Ioannes Etxeberri Ziburukoa» in ETXEBERRI, Joanes: *Manual Devotionezcoa*. Mensajero, Bilbao, 1981, 7-32.

- ALTUNA, Patxi: «Leizarragaren morfosintaxiaz puntu batzuk». *Mundaiz* 17-18, 1980, b, 93-95.
- ALTUNA, Patxi: «Leizarragaren zenbait aditz sintagma». *Euskera* 28:2, 1983, 463-470.
- ALTUNA, Patxi: *Linguae Vasconum Primitiae (edizio kritikoa)*. Bilbo. 1980.
- ALTUNA, Patxi: «Más sobre la métrica de Oihenart». *Mundaiz* 13, 1979, 1-13.
- ALTUNA, Patxi: «Oihenarten metrika». *FLV* 11:2, 1979, 269-284.
- ALTUNA, Patxi: «¿Son hexadecasílabos los versos de Dechepare?» in *Memorial L.*



- Mitxelena Mafistri Sarrum*, Diputación de Gipuzkoa, 1991, 93-105.
- ALTUNA, Patxi: *Versificación de Dechepare. Métrica y pronunciación*. Bilbo 1979.
- ALTUNA, P.: «Ziburuko Ioannes Etxeberriz». *Euskera*, 26:1, 1981, 605-616.
- ALTZIBAR, X.: «Bizenta Antonia Mogelen biziaz eta lanaz zenbait argibide». *Euskera*, 27:2, 1982, 451-497.
- ALTZIBAR, X.: «Euskaldunen nazio eta hizkuntza». *Euskera*, 31:1, 1986, 17-45.
- ALTZIBAR, X.: «Mogeldarren alegiak». *Euskal alegigintza*. Labayru, Bilbao, 1991, 87-99.
- ALTZIBAR, X.: «Peru Abarkaren kopiak eta lehen edizioa». *ASJU*, 1990:3, 871-887.
- ALZOLA, Nikolas: «Dechepareana». *BAP* 24:1, 1968, 95-96.
- ALZOLA, Nikolas (Hno. V.Berriochoa): «Escritores vascos. Bernat d'Echepare (s.XVI)». *BAP* 18:3, 1962, 311-322.

- ALVAR, M.: *Poesía española medieval*. Cupsa, Madrid, 1978.
- ANASAGASTI, P.: «El estilo de Bilintx, Las cuatro columnas». *Aranzazu*, 46, 1976, 97-99.
- ANASAGASTI, P.: «Ironía en la poesía de Bilintx». *Aranzazu*, 46, 1976, 192-195.
- ANASAGASTI, P.: «La poesía amorosa de Bilintx». *Aranzazu*, 46, 1976, 168-172.
- ARANA MARTIJA: «Iparragirre, cantor de Euskalerria». *Iparragirre*, Euskaltzaindia, Bilbao, 1987, 99-108.
- ARALAR, J.: *El Conde de Peñaflores y los Caballeros de Azkoffia*, Buenos Aires, 1942.
- ARETA ARMENTIA, L.M.: *Obra literaria de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*. Caja de Ahorros de Vitoria, Vitoria, 1976.
- ARETI, Gabriel: «Flexiones verbales empleadas por Leizarraga de Briscous, en sus traducciones vascas de 1571». *FLV* 4:1, 1972, 157-194.
- ARETI, Gabriel: «Flexiones verbales empleadas por Pedro de Axular en su obra *Guero*». *FLV* 3:2, 1971, 197-221.
- ARETI, Gabriel: «Léxico empleado por Leizarraga de Briscous». *FLV* 5:1, 1973, 61-128.
- ARETI, G.: «Pedro Ignacio de Barrutia». *Euskera*, IV, (1959), 139-145.
- ARETI, G.: «Peru Abarcaren alienazioa». *Anaitasuna*, 15-5-1973, 10.
- ARETI, G.: «Primera aportación para el conocimiento de la vida y obra de Pedro Ignacio de Barrutia, Basagoitia». *Euskera*, V, (1960), 273-291.
- ARETI, G.: *Teatro zaharra*. Auspoc, Tolosa, 1965.
- ARIES, PH.; DUBY, G.: *Historia de la vida privada. V. El proceso de cambio en la sociedad en los siglos XVI-XVIII*. Taurus, Madrid, 1991.
- ARZAMENDI, Jesus: *Las frases condicionales en Axular Argitaragabeko tesina* (1973).
- ASTIGARRAGA, A.: «Eusebio María Azkue: Lehenengo hurreratzeta». *XIX. mendeko olerki-bertsogintza*. Labayru, Bilbao, 1990, 127-145.
- AZKARATE, Miren: «-n/-z erlazio hizkiak denborazko aditz lagunetan Axular eta Etxeberri Sarakoarengan». *Euskera* 25:2, 1980, 401-416.
- BATLORI, M.: *Humanismo y renacimiento*. Ariel, Barcelona, 1987.
- BENICHO, P.: *El tiempo de los profetas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- BENICHO, P.: *La coronación del escritor*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- BEGUIN, A.: *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
- CARNERO, G.: *La cara oscura del siglo de las luces*. Cátedra, Madrid, 1983.

CARNERO, G.: *Orígenes del Romanticismo reaccionario español*. Universidad de Valencia, 1978.

CILVETI, A.: *Introducción a la mística española*. Cátedra, Madrid, 1974.

CHARRITTON, P.: «Iparraldeko bertsolari eta olerkariak XIX. mendean». *XIX. mendeko olerki-bertsogintza*. Labayru, Bilbao, 1990, 11-85.

COLLARD, A.: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Castalia, Madrid, 2., 1971.

DAÑOBEITIA, I.: «Metafora eta konparazioa Bilintxen maitasun poemetan». *Litterae Vasconicae. Euskeraren lker Atalak*, 4, 1985, 191-202.

DARANATZ, Jean-Baptiste: «Axular». *RIEV*, 18, 1927, 702-703.

DIEZ EZKERRA, M.: «Peru Abarca como acto comunicativo». *Euskera*, 27:1, 1982, 13-57.

DRONKE, P.: *La lírica en la Edad Media*. Seix Barral, Barcelona, 1978.

EGIDO, A.: *Fronteras de la poesía del Barroco*. Crítica, Barcelona, 1990.

EGUZKITZA, J.B.: «Eguzkitza'tar J.B. jaunak Karmelo Etxegarai'ri Euskaltzaindian sartu zenean irakurritako hitzaldia». *Euskera*, 7:1, 1926, 26-37.

ERKIAGA, E.: «Bizkaiko olerkari bat: Eusebio Maria Dolores Azkue Barrundia». *Olerti*, 1961:1, 67-79.

ERKIAGA, E.: «Eusebio M^{re} Azkue, gizon eta idazle». *Euskera*, 1974: 19, 325-349.

ETCHEPARE, Jean: *Axular*. Baiona 1956. Charritton, P.: *Jean Detchepare mirikuaren (1877-1935) idazlanak*, I, Donostia, 1984, 235-248.

ETCHART, Arnaud: «Les proverbes d'Oihenart». *Eusko Jakintza*, 4, 1950, 353-366; *Gure Herria* 22, 1950, 206-217; 242-246, 277-280; 23, 1951, 40-44.

ETXEBARRIA, I.: «Eusebio M Azkueren literatur lanak» in *XIX. mendeko olerki-bertsogintza*, Labayru, Bilbao, 1990, 147-168.

ETXEBARRIA, I.: «Hegoaldeko euskal alegiariak». *Euskal alegigintza*. Labayru, Bilbao, 1991, 127-152.

ETXEBERRIA, P.: «Axular'ekin ikasle» *Euskera* 18, 1973, 75-118.

ETXEGARAI, K.: «Karmelo Etxegarai jaunak, Euskaltzaindian sartu zan egunean irakurritako lana». *Euskera*, 7:1, 1926, 8-26.

FERNANDEZ DE ALBADALEJO, P.: «Manuel de Larramendi, la particular historia de Guipúzcoa». *Saioak*, 1, 1977, 148-156.

GARATE, J.: *La época de Pablo Astarloa y Juan Antonio Moguel*. Diputación de Vizcaya. Bilbao, 1936.

GARIN, E.: *Medioevo y Renacimiento*. Taurus, Madrid, 1986.

GIL FERNANDEZ, L.: *Panorama social del humanismo español. (1500-1800)*. Alhambra, Madrid, 1981.

GOIHENETXE, E.: «Arnaut Oihenarte, gizona, kondairagilea, eta abertzalea», in Oi-

henarte, *Atsotitzak eta neurtitzak*, Larresoren edizioa, Donostia 1971, 9-28.

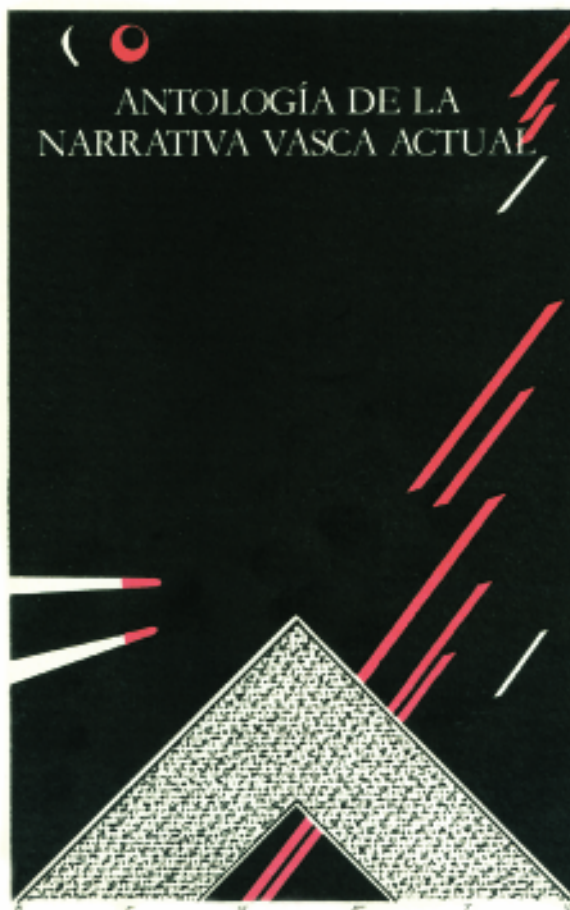
GOMEZ, R.: «El legado de Manuel Larramendi». *Insula*, 534, 1991, 29-30.

GOMEZ, R.: «Larramendiren gramatika eta gramatikagintzaren historia». *ASJU*, 1991:3, 783-795.

GOODE, H.D.: *La prosa retórica de Fray Luis de León*, Gredos, Madrid, 1969.

GUILLEN, J.: *Lenguaje y poesía*. Alianza, Madrid, 3., 1983.

HARISTOY, Pierre: «Arnaud d'Oihenart, avocat au parlement de Navarre et Jacques son frère, conseiller à la chance-



llerie de Navarre (XVIIe siècle)», in *Recherches historiques sur le Pays Basque*, Paris-Baiona 1884, reprint Marseille 1977, II, 150-152.

HARISTOY, Pierre: *Arnaud Doyhenart et son supplément des Proverbes basques*. Baiona 1892.

HARISTCHELHAR, J.: «Parémiologie et mnémotechnie: l'exemple basque». *Memoire L. Mitxelena Magistri Sacrum*, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1991, 185-200.

HATZFELD, H.: *Estudios literarios sobre Mística Española*. Gredos, Madrid, 1976, 3.

HESS, R.: *El drama religioso románico como comedia religiosa profana (siglo XV y XVI)*. Gredos, Madrid, 1976.

HUALDE, J.I.: «Manuel de Larramendi y el acento vasco». *ASJU*, 1991:3, 737-750.

HUARTE, José María: «Los primitivos del euskera. Dechepare y su tiempo». *Euskalerriaren alde* 16, 1926, 241-249.

IRIGARAY, A.: «Mogel eta literatur euskara» *Euskera*, 5, 1960, 110-123.

IRIGARAY, A.: «Oihenart, poeta». *RIEV* 19, 1928, 71-76.

IRIGARAY, A.: «Piarres de Axular» *Egan* 6:1-4, 1953, 1-13.

IRIGARAY, A.-AGIRRE, J.: «Un documento inédito sobre Axular» *FLV*, 10, 1978, 487-491.

JAURGAIN, Jean: «Arnaud d'Oihenart et sa famille». *Revue de Béarn, Navarre et Landes* 3, 1885; Paris 1885..

JAURGAIN, Jean: «Le Nouveau Testament de Liçarrague». *RIEV*, 1, 1907, 288.

JAURGAIN, Jean: «Liçarrague prêtre». *RIEV* 2, 1908, 601.

JUARISTI, J.: «De métrica vascorrománica». *ASJU*, 1990:2, 381-405.

JUARISTI, J.: «El borracho burlado: transiziozko komedia bat», *Euskera*, 31:1, 1986, 47-53.

JUARISTI, J.: «La gnosis renacentista del euskera». *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*. Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1991, 117-160.

JUARISTI, J.: «Introducción». *La tradición romántica*. Pamplona, 1986, 11-45. 1986, 11-45.

JUARISTI, J.: *Literatura vasca*. Taurus, Madrid, 1987.

KEREJETA, M. Jose: «Oihenart S. Pouvrauren hiztegiak». Joseba Lakarra (ed.) *Hiztegiak eta testuak*. Bilbo, 1988, 33-73.

KINTANA, Xabier: *Euskal protestantismoa zer zen*. Donostia, 1970.

KORTAZAR, J.: «Eusebio Azkueren poesigintza» in URIARTE, J.A.: *Poesía Bascongada. Dialecto vizcaíno*. Diputación de Bizkaia, Bilbao, 1987, 25-42.

KORTAZAR, J.: «¿Fábulas inéditas de J.A. Mogel?». *FLV*, 35-6, 1980, 253-277.

KORTAZAR, J.: «Mogel eta bere garaia», *ASJU*, 16, 1982, 43-53.

KORTAZAR, J.: «Mogelen alegiak» in URIARTE, J.A.: *Poesía Bascongada. Dialecto vizcaíno*. Diputación de Bizkaia, Bilbao, 1987, 13-23.

LABAYEN, A.: *Elisanburu*. San Sebastián, 1955.

LABAYEN, A.: «Quién fue el autor de *Solferrinoko itsua?*. Aclarando un viejo equívoco». *Homenaje a Don Julio de Urquijo*, 1949, II, 243-248.

LACOMBE, Georges: «Du nouveau sur Liçarrague et ses collaborateurs». *RIEV* 22, 1931, 363-366.

LACOMBE, Georges: «Les verbes forts dans les livres basques de Liçarrague». *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris* 18, 1913, 289-304.

LACOMBE, Georges: «Notes sur diverses traductions de quelques vers de Dechepare». *RIEV* 6, 1912, 142-146.

LACOMBE, Georges: «Varia sur Axular et son livre». *Gure Herria* 28, 1946, 364-370.

LAFITTE, Pierre: «Joanes Leizarraga-ren lanez» *Euskera*, 22:2, 1977, 751-753.

- LAFITTE, P.: *Euskal Literaturaz*. Etor, Donostia, 1990.
- LAFITTE, Pierre: «L'oeuvre des protestants dans la littérature basque, avant et après Liçarrague» in *Arnaud de Salette et son temps. Le Béarn sous Jeanne d'Albret*, Orthez 1984, 201-206.
- LAFITTE, Pierre: «Zer dakigu Leizarragaz?». *Euskera*, 17.1972, 143-148
- LAFON, René: «Bernard Dechepare Les Prémices de la langue des Basques. Traduction française». *BAP*, 7:4, 1951, 485-505, eta 8:1, 1952, 3-20.
- LAFON, René-REICHER, Gilberte: *Bernard Dechepare, sa vie et son oeuvre*. Paris 1948.
- LAFON, René: «Joanes Leizarraga itzularia eta idazlea». *Euskera* 17, 1972, 148-154.
- LAFON, René: «La langue de Bernard Dechepare» *BAP* 7:3, 1951, 309-338.
- LAFON, René: «Les formes du verbe être, avoir et de la conjugaison périphrastique employés par Dechepare». *BAP* 16:2, 1960, 123-133.
- LAFON, René: «Notes pour une édition critique et une traduction des Linguae Vasconum Primitiae» *BAP* 8:2, 1952, 139-180.
- LAFON, René: «Notes sur la langue des proverbes d'Oihenart». *Homenaje a Don Julio de Urquijo*, Donostia, 1949, I, 433-445.
- LAFON, René: «Notes pour une édition critique et une traduction française des poésies d'Oihenart». *BAP* 9:2. 1955, 135-173.
- LAFON, René: «Oihenart, poésies. Appendice IV». *BAP* 11: 3-4, 1955, 433.
- LAFON, René: «Sur la versification de Dechepare». *BAP* 13: 4, 1957, 387-393.
- LAFON, René: «Traduction française des poésies d'Oihenart: la jeunesse d'Oihenart en vers basques». *BAP*, 11:1, 1955, 3-39.
- LAKA, I.: «Parnasorako bidearen hizkuntzaz». *ASJU*, 19:1, 1985, 219-234.
- LAKARRA, J.: «Berriz Larramendiren segizio-ko zenbaitez». *ASJU*, 19:2, 1985, 439-452.
- LAKARRA, J.: «Larramendiren hiztegigintza-aren inguruan», *ASJU*, 19:1, 1985, 9-49.
- LAKARRA, J.: «Barrutiaren *Acto para la Nochebuena* eta Teatro erlijioso erromanikoa» in BARRUTIA, P.I.: *Gabonetako ikuskizuna. Acto para la Nochebuena*. Diputación Foral de Alava, 1983, 13-73.
- LEKUONA, J.M.: *Ahozko euskal literatura*, Erein, Donostia, 1982.
- LEKUONA, J.M.: «Iparragirre eta bertsolari-tza» *Iparragirre*, Euskaltzaindia, Bilbao, 1987, 109-133.
- LETAMENDIA, J.A.: «Erretorika klasikoaren eragina Axularren aipamenean itzulpenetan». *Euskera* 22:1, 1977, 157-167.
- LETAMENDIA, Jose Antonio: «Leizarragak partitiboz dakartzan partizipioak Duvoisin en ordainekin alderaturik». *Euskera*, 25:2, 1980, 455-482.
- LEWY, Ernst: «Zu Dechepare». *RIEV*, 25, 1934, 225-239.



- LOJENDIO, J.M.: «Euskeraren batasuna eta Moguel» *Euskera*, 5, 1960, 155-163.
- LOJENDIO, J.M.: «Mogel», *Egan*, 2-4, 1954, 16-24.
- LLORENS, V.: *El romanticismo español*. Castalia, Madrid, 1989.
- MARAGALL, J.A.: *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona, 5, 1990.
- MARTIN MUÑOZ, E.: «RSBAP-en ideiei estetikoki eta Mogelen alegiak» in *Euskeraren iker atalak*, 3, 1985, 207-215.
- MENDIGUREN, X.: «El borracho burladoko euskaren azterketa», 1987:1, 135-162.
- MITXELENA, I.: «Axularren titulua». *FLV*, 9, 1977, 57-68.
- MITXELENA, K.: «Arnault Oihenart». *BAP*, 9:3, 1953, 445-463.
- MITXELENA, K.: «De lexicografía vasca. A propósito de *Axular-en hiztegia* del P. Luis Villasante». *FLV*, 6, 1, 1974, 103-121.
- MITXELENA, K.: «Descubrimientos y redescubrimientos en textos vascos». *FLV*, 3:2, 1971, 149-169.
- MITXELENA, K.: «Gueroco guero» in *Kindlers Literatur Lexikon*, München, 1974.
- MITXELENA: *La obra del Padre Larramendi (1690-1766)*, Oviedo, 1959.
- MITXELENA, K.: «Los refranes del cuaderno de Oihenart», *ASJU*, 1, 1967, 11-14.
- MITXELENA, K.: «Pedro de Axular. Gero». *Egan*, 7: 3-4, 1954, 39-41.
- MITXELENA, K.: «Sobre los refranes de Oihenart». *BAP*, 9:4, 1955, 555-556.
- MOKOROA: *Genio y lengua*. Edición del autor. Tolosa, 1935.
- MUGICA, G.: «Elizanburu». *RIEV*, 6, 1912, 538-540.
- MUJICA, J.A.: «Zenbait konpletiboren azterketa J. Leizarragaren». *Euskera*, 25:2, 1980, 597-629.
- NAVAS RUIZ, R.: *El romanticismo español*. Cátedra, Madrid, 1982.
- ORPUSTAN, J.B.: «Réalisme et fantasie narrative chez A. Oihenart» *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991, 201-216.
- PAGOLA, I.: «Neologismos en los Juegos Florales», *ASJU*, 1984:1, 52-160.
- PAGOLA, I.: «*Piarres Adame*. Testua eta argitalpenak». 1985:2, 431-438.
- PEERS, A.: *Historia del movimiento romántico español*. Gredos, Madrid, 2, 1973.
- PETRALANDA, A.: «Felipe Arrese Beitia-aren estiloa» in *Euskeraren Iker Atalak*, 3, 1985, 187-206.
- REICHER, G.: «Bernard Detxepare». *Gure Herria*, 29, 1957, 33-49.
- RIQUER, M.: *Los trovadores*. 3 vol. Ariel, Barcelona, 1983.
- RITTER, R.: «Jeanne d'Albret et la Réforme chez les basques». *Eusko Jakintza*, 5, 1951, 183-215, 6, 1952, 36-59.
- RIVERS, E.: *La poesía de Garcilaso*. Ariel, Barcelona, 1981.
- RODRIGUEZ DEL CORO, F.: «La época de Iparragirre (1820-1881)» in *Iparragirre*, Euskaltzaindia, Bilbao, 1987, 13-84.

ROMANO, R.: *Los fundamentos del mundo moderno*, Siglo XXI, Madrid, 1989.

SAN MARTIN, J.: «Gabon sariak» *Euskera*, 31:1, 1986, 55-60.

SAN MARTIN, J.: «Iparragirre literaturan». *Iparragirre*, Euskaltzaindia, 1987, 143-160.

SAN MARTIN, J.: «Jose Manterola» in *Jose Manterola*. Donostiako Udal Euskara batzordeak. Donostia, 1985, 7-13.

SAN MARTIN, J.: *Juan Antonio Mogel eta Urkiza. Bere bizitza eta lanak*. Zarauz, 1959.

SAN MARTIN, J.: «Literatura landuaren sorrerako giroa, Axularren garaira arte», *Euskera*, 20, 1975, 195-208.

SARASOLA, I.: «Larramendiren eraginaraz eta» *ASJU*, 20:1, 1986, 203-216.

SARONHANDY, J.: «Oihenart contra Garibay y Morales». *RIEV*, 13, 1922, 448-455.

SARONHANDY, J.: «Doctrina gramatical de Oihenart». *Terceer Congreso de Estudios Vascos*, Donostia, 1923, 41-46.

SCHUCHARDT, H.: «Dechepareana». *RIEV*, 5, 1911, 445-450.

SCHUCHARDT, H.: «Leizarragana». *RIEV*, 5, 1911, 194-197, 466-471.

SCHUCHARDT, H.: «Introducción a las obras de Leizarraga», *ASJU*, 22:3, 1988, 921-1036.

SCHUCHARDT, H.: «*Primitiae Linguae Vasconum*». *RIEV*. Halle, 1923.

SCHUCHARDT, H.: «Zu den Sprichwörtern Oihenarts». *RIEV*, 5, 1911, 451-456.

SCHENK, H.G.: *El espíritu de los románicos europeos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

SEBOLD, R.P.: *Descubrimiento y frontera del neoclasicismo español*. Cátedra, 1985.

SEBOLD, R.P.: *Rapto de la mente: poética y poesía deciochesca*. Anthropos, Barcelona, 1989.

SEBOLD, R.P.: *Trayectoria del romanticismo español*. Crítica, Barcelona, 1983.

TELLETXEA IDIGORAS, J.I.: «El jesuita Manuel de Larramendi. Miscelánea con motivo de su centenario (1766-1966)», *BAP*, 22: 3-4, 1966, 307-360.

TOLEDO, A.M.: *Domingo Agirre: Euskal eleberraren sorrera*. Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbao, 1989.

TOVAR, A.: *Mitología e ideología sobre la lengua vasca*. Alianza, Madrid, 1980.

UNAMUNO, M.: «Iparraldeko alegigintza». *Euskal alegigintza*. Labayru, Bilbao, 1991, 101-126.

URGELL, B.: «Axular eta Larramendi». *ASJU*, 1991:3, 901-928.

URKIXO, J.: «Axular y su libro». *RIEV*, 5, 1911, 538; 6, 1912, 292, 547.

URKIXO, J.: «De paremiología vasca. Oihenart conoció los Refranes y Sentencias en vascuence, de 1596» *ASJU*, 1, 1967, 3-44.

URKIXO, J.: «El proceso de Dechepare». *RIEV*, 1, 1907, 369-381.

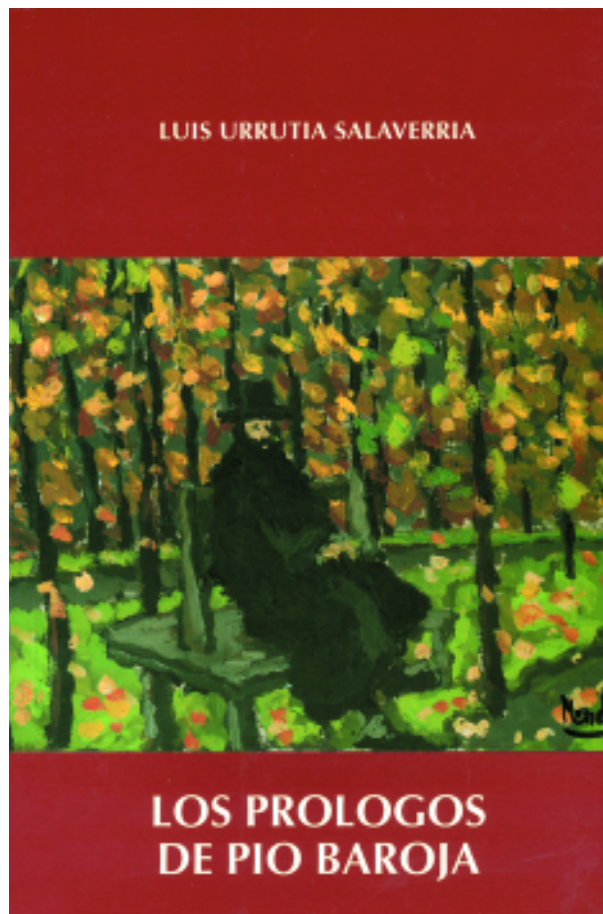
URKIXO, J.: «Introducción a nuestra edición de *Linguae Vasconum Primitiae*» *RIEV*, 24, 1933, 660-684.

URKIXO, J.: *Una fuente del Guero (Axular imitador de Fr. Luis de Granada)*. Donibane Lohitzun, 1912.

VARIOS: *Bilintx, Conferencias y concursos literarios*, Donostia, 1978.

VARIOS: *Congreso de Literatura. Hacia la Literatura Vasca*, Castalia, Madrid, 1989.

VILLASANTE, L.: «Axular eta Gero». *Egan*, 19: 1-6. 1967, 21-30.



VILLASANTE, L.: *Axular: mendea, gizona, liburua*. Oñati, 1972.

VILLASANTE, L.: «Bibliografía axulariana», *FLV*, 6:1, 1974, 135-152.

VILLASANTE, L.: «Las oraciones causales en Axular», *FLV*, 13:1, 1981, 9-18; 13:2, 1981, 9-22; 14:1, 1982, 9-20; 14:3, 1982, 359-386.

YNDURAIN, F.: *Relección de los clásicos*. Prensa Española, Madrid, 1969.

YRIZAR, J.: «Biblioteca del Conde de Peñaflores». *BRSVAP*, 12, 1956, 453-455.

YRIZAR, J.: «El Padre Cardaveraz y el Conde de Peñaflores» *BRSVAP*, 4, 1948, 113-115.

ZABALA, J.L.: «Eusebio Maria Azkue: Euskal Parnasorako Bidearen hastapenetan» in *Hacia la Literatura vasca. Congreso de literatura*. II. Congreso Mundial Vasco. Edición multicopiada.

ZAVALA, A.: *Bilintx. Indalencio Bizcarrondo. 1831-1876. Bizitza eta bertsoak*, Donostia, 1978.

ZELAIETA, A.: *Foruak eta euskal literatura*. Donostia, 1981.

ZELAIETA, A.: *Peru Abarcaren berrirakurketak*. San Sebastián, 1979.

ZELAIETA, A.: «Peru Abarkaren hiztegia» *ASJU*, 12-3, 1978-9, 87-199.

■ BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALFORD, V.: «Ensayo sobre los orígenes de las mascaradas de Zuberoa». *RIEV*, 22, 1931, 379-396.

AMURIZA, X.: «Bertsolarien barne prozesua». *Jakin*, 14-15, 1980, 134-138.

AMURIZA, X.: «Iparragirre bertsolari». *Jakin*, 19-20, 1981, 149-158.

AMURIZA, X.: *Hiztegi errimatua. Hitzaren Kirol nazionala*. AEK, 1981.

AMURIZA, X.: *Zu ere bertsolari*. Elkar, Donostia, 1982.

ARANA MARTIJA, J. A.: «Gabon Cantata de Guernica de 1757». *Euskera*, 21, 1976, 89-98.

ARIZTIMUÑO, J., AITZOL: «Eusko Olerti Kera berezia». *Yakintza*, 1934, 143-255.

AULESTIA, G.: *El bersolarismo*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1991.

AZKUE, R.: *Euskalerriaren Yakintza*. Euskaltzaindia. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

AZKUE, R.: *Cancionero Vasco*, Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1968.

BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Alianza, Madrid.

BASSOLS I PUIG, M.: *Anàlisi pragmàtica de les endevinalles catalanes*. Abadia de Montserrat, Barcelona, 1990.

BIGURI, K.: «El tema del cambio de sexo en la literatura vasca de tradición oral». *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991, 553-570.

BIGURI, K.: «Euskal ahozko literatura tradizionalari buruzko ikerketak, XX. mendean». *ASJU*, 1990:1, 63-92.

BILBAO TELLETXEA, G.: «Edipa pastoral: edizio arazo eta ebazpide batzuk» in *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991, 505-526.

BOLD, A.: *The Ballad*. Methuen, 1982.

BOLLEME, G.: *La Bibliothèque bleue*. Julliard, Paris, 1971.

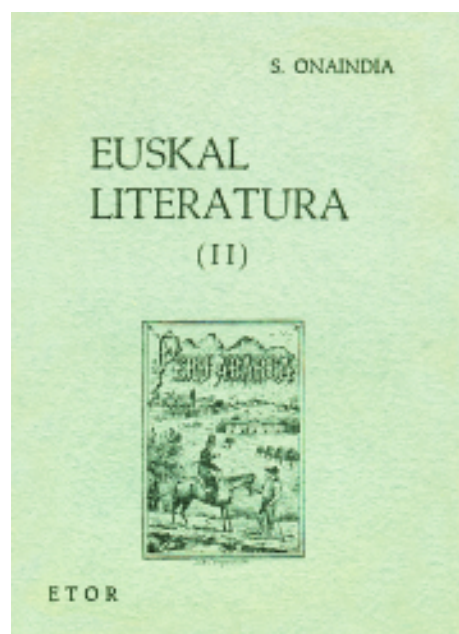
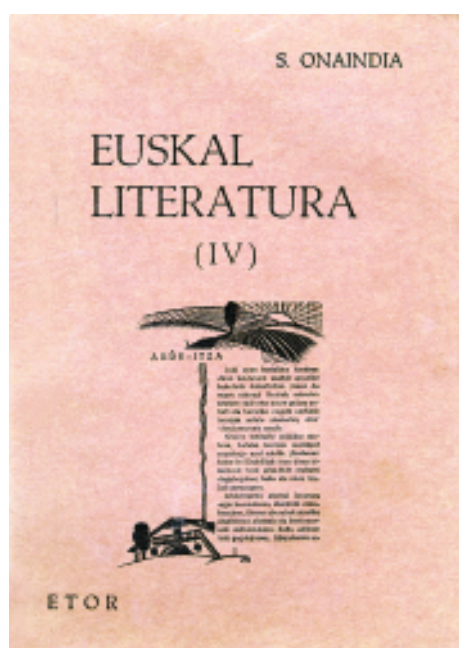
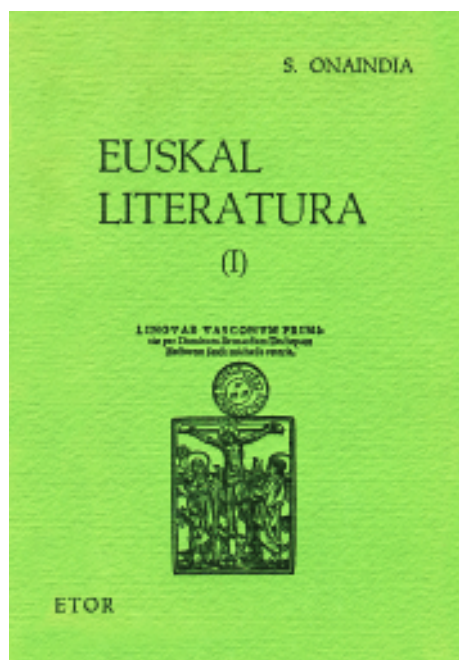
BURKE, P.: *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza, Madrid, 1991.

CARO BAROJA, J.: *El Carnaval. (Análisis histórico cultural)*. Taurus, Madrid, 1979, 2. ed.

CATALAN, D.: «Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo romancero». *El Romancero hoy: Poética*. Gredos, Madrid, 1979.

CATALAN, D.: «Los modos de producción y reproducción del texto literario y la

- noción de apertura». *Homenaje a Julio Caro Baroja*. CIS, Madrid, 1978. 45-70.
- CATALAN, D.: *Por campos del romance-ro*. Gredos, Madrid, 1970.
- CATALAN, D. ET ALII: *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico*. Teoría General. Gredos, Madrid, 1984.
- CID, J.A.: «El Romancero en Vizcaya. 1. Una encuesta en Guernica (1920-1921). Menéndez Pidal, el romancero, y los nacionalismos ibéricos». *Memoriae L. Mitxelena magistri sacrum*. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991, 527-552.
- CID, J.A.: «Peru Gurea (EKZ, 115), der Schwank vom alten Hildebrand, y sus paralelos románicos (Aa-Th, 1360C)». *ASJU*, 1985:2, 289-354.
- DONOSTIA, J.A.: «Apuntes de folklore vasco. Canciones de cuestación» *RIEV*, 9, 1918, 141-172.
- DONOSTIA, J.A.: «Apuntes de folklore vasco. Toberas» *RIEV*, 15, 1924, 1-18.
- DONOSTIA, J.A.: «Notas de folklore vasco». *Yakintza*, 4, 1936, 57-65.
- DUNDES, A.: *The Study of Folklore*. Prentice Hall. New Jersey, 1965.
- ETXEBARRIA, I.: «'Ana Juanita' baladaren ereduak eta azterketa» in *Litterae Vasconicae. Euskeraren Iker Atalak*, 4, 1988, 129-177.
- ETXEBARRIA, I.: «Errefrauen espresabideak». *Idatz & Mintz*, 1, s/d, 30-31.
- ETXEBARRIA, M.: *Ipuin harrigarriak*. Jakin, Oinati, 1977.
- ESNAL, P.: «Errima Uztapideren bertsogintzan». *Euskera*, 1991:2, 505-598.
- FINNEGAN, R.: *Oral poetry*. Cambridge University Press. London, 1977.
- FRAZER, J.: *La rama dorada*. Fondo de cultura económica. México 1974, 5. reimp.
- FRYE, N.: *La escritura profana*. Monte Avila, Caracas, 1980.
- GABILONDO, J.: «XVIII. mendeko lirika herrikoien sinbologiaz azterketa estrukturala». *Egan*, 43, 1984, 7-68.
- GARAMENDI, A.: *El teatro popular vasco. Semiótica de la representación*. ASJU, San Sebastián, 1990.
- GOODY, J.: *La domesticación del pensamiento salvaje*. Akal, Madrid, 1985.
- GUERRA, J.C.: *Los Cantares antiguos del euskera*. Donostia, 1924.
- HARITSCHELHAR, J.: «La Pastoral», *La Pastoral*. Lauburu, Bayona, 1987, 9-53.
- HARITSCHELHAR, J.: *Le poète sulletin Pierre Topet, Etxahun*. Musée Basque. Bayona, 1969.
- HARITSCHELHAR, J.: «Simbólica amorosa. Los nombres de la mujer amada en la canción popular vasca». *Estudios de Deusto*, 1972, 9-27.
- HERELLE, G.: *Etudes sur le théâtre basque. La Répresentation des pastorales basques à sujets tragiques*. Honoré Champion, París, 1923.
- HERELLE, G.: *Etudes sur le théâtre basque. Le théâtre comique*. Honoré Champion, París, 1925.



- HERELLE, G.: *Etudes sur le théâtre basque. Le répertoire du théâtre tragique*. Honoré Champion, París, 1928.
- HERELLE, G.: *Etudes sur le théâtre basque. Les pastorales de sujet tragique considérées littérairement*. Honoré Champion, París, 1926.
- HOBBSBAWN, E.J., RANGER, T.: *L'invent de la tradició*. Eumo, Vic, Barcelona, 1988.
- IZAGIRRE, K.: «Ahozko narragintzaren ezau-garri zenbait». *Oh Ezkadi*, 12, 1981, s/p.
- JUARISTI, J.: *Flor de baladas vascas*. Visor. Madrid, 1989.
- JUARISTI, J.: *La literatura folklórica*. Trabajo inédito. Departamento de Filología Vasca. Universidad del País Vasco.
- JUARISTI, J.: «El Cantar de Beotibar. ¿Un romance noticiero vasco?». *ASJU*, 1986:3, 845-856.
- JUARISTI, J.: «La balada vasca de la muchacha ciervo». *ASJU*, 1987:3, 917-926.
- JUARISTI, J.: *Literatura Vasca*. Taurus, Madrid, 1987.
- KALZAKORTA, X.: «Herri ipuinen hasiera eta amaierako formulak» in *Tradiziozko ipuingintza*. Labayru, Bilbao, 1989, 9-32.
- KORTAZAR, J.: *Altxorak eta bidaiak*. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1985.
- KORTAZAR, J.: «Euskal lirika gortesuari buruzko oharak». *Jakin*, 16, 1980, 76-90.
- KORTAZAR, J.: «Frantzie kortekoa» in *Euskararen Iker Atalak*, 1, 1982.
- KORTAZAR, J.: «XVIII. mendeko lirika herrikoia». *Jakin*, 24, 1982, 106-122.
- KORTAZAR, J.: *Zuhaitza eta fruitua. Pastoralaren estiloari hurbilketa*. Departamento de Filología Vasca. Universidad del País Vasco. Inédito.
- LAFITTE, P.: «Amodiozko kantak». *Bilintx*. A los 100 años de su nacimiento. CAM, Donostia.
- LAFITTE, P.: «Koblakari legeak». *Gure Almanaka*, Bayona, 1935, 51-56.
- LAKARRA, J. Et alii: *Euskal balada*, Hordago, San Sebastián, 1983.
- LARRINGAN, L.M.: «Ahozko ipuingintzaren egitura eta baliabideak» in *Tradiziozko ipuingintza*. Labayru, Bilbao, 1989, 33-71.
- LARZABAL, P.: «Gure pastoralak». *Egan*, 24, 1965, 3-13.
- LEIZAOLA, J.M.: *El refranero vasco antiguo y la poesía vasca*. Ekin, Buenos Aires, 1978.
- LEIZAOLA, J.M.: *Estudios sobre la poesía vasca*. Ekin, Buenos Aires, 1951.
- LEIZAOLA, J.M.: *La crónica en la poesía popular vasca*. Ekin, Buenos Aires, 1961.
- LEIZAOLA, J.A.: *Romances vascos y literatura prehistórica*. Ekin, Buenos Aires, 1969.
- LEIZAOLA, J.A.: *1808-1814 en la poesía popular vasca*. Ekin, Buenos Aires, 1965.
- LEKUONA, J.M.: *Ahozko Euskal literatura*. Erein, Donostia, 1982.
- LEKUONA, J.M.: «La lírica popular vasca en el siglo XVIII». *Congreso de Literatura. Hacia la literatura vasca*. Castalia, Madrid, 1989, 495-525.

LEKUONA, M.: *Literatura oral vasca*. Auñamendi, San Sebastián, 1964.

LEON, A.: «Las pastorales vascas. Cómo ser representadas. Cómo se visten los intérpretes». *Euskalerriaren alde*. 1911, 174 y ss, 207-213

LEON, A.: *Une Pastorale Basque: Hélène de Constantinople. Etude historique et critique*. París, 1909.

LEVI STRAUSS, C.: *Mitológicas. I. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.

LIDA DE MALKIEL, R.: *El cuento popular*. Losada, Buenos Aires, 1976.

LORD, A.B.: *The Singer of Tales*. Harvard University Press. Cambridge (Mass), 1960.

LURIA, A.R.: *Cognitive Development: its Cultural and Social Foundations*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) y Londres, 1976, 1-24.

MICHEL, F.: *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs*. Elkar, Bayona, 1981, 2. ed.

MITXELENA, K.: «Los Cantares de la quema de Mondragón». *RSVAP*, XV, 1959, 371-381.

MITXELENA, K.: *Textos arcaicos vascos*. Minotauro, Madrid, 1964.

MITXELENA, K.: «Tradición, una letra muerta». *Homenaje a Don José Miguel de Barandiarán*, Bilbao, 1967, II, 121-145.

MITXELENA, K.: «Descubrimiento y redescubrimiento en textos vascos». *FLV*, 3, 1971, 149-169.

MOZOS, I.: *Ihauteria euskal literaturan*. Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1986.

MUJICA, L.M.: *Euskal lirika tradizionala*. Haranburu, San Sebastián, 1985. IV Vol.

OIHARTZABAL, B.: *La Pastorale suletin. Edition critique de Charlemagne*. ASJU. San Sebastián, 1991.

OIHARTZABAL, B.: «Présentation d'une pastorale classique 'Roland'». *La Pastorale*. Lauburu, Bayona, 1987, 69-92.

OIHARTZABAL, B.: *Zuberoako herri teatroa*. Haranburu Editorea, Donostia, 1985. 45-93.

ONAINDIA, S.: *Gure bertsolariak*. Bilbao, 1964.

ONG, W.J.: *Oralidad y escritura*. Fondo de Cultura Económica. México, 1987.

PARRY, A.: *The Making of Homeric Verse*. Clarendon Press, Oxford, 1971.

PEILLEN, T.: «Amodiozko baratzetan» *Gure Herria*, 34, 1962, 74-96.

PEILLEN, T.: «Euskal antzerki zaharrenak». *Euskera*, 1981:2, 837-844.

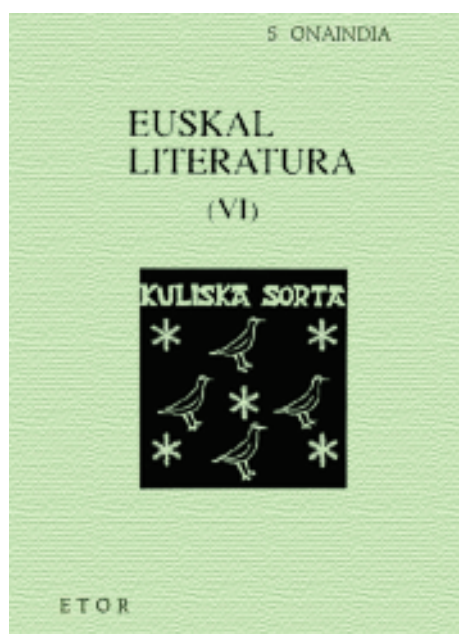
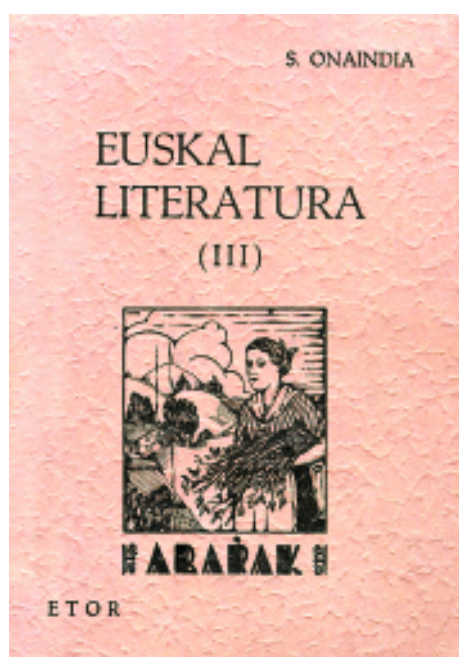
PROPP, V.: *Edipo a la luz del folklore*. Bruquera, Barcelona, 1983.

PROPP, V.: *Las raíces históricas del cuento*. Fundamentos. Madrid, 1979.

PROPP, V.: *Morfología del cuento*. Fundamentos, Madrid, 1977.

SALLABERRY, J.: *Chants populaires du Pays Basque*. París, 1930.

TELLETXEA, J.I., LEKUONA, M.: «Gabon kantak de Guernica (1764). Un documental



del euskera vizcaíno del siglo XVIII». *RSVAP*, 22, 1966, 157-171.

THOMPSON, E.P.: «Rough music: Le Charivari anglais», *Annales*, 27, mars-avril, 1972.

THOMPSON, S.: *El Cuento Folklórico*. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1972.

THOMPSON, S.: *Motif-Index of Folk-Literature*. Rosenkilde and Beggan, Copenhagen, 1957.

THOMPSON, S., AARNE, A.: *The Types of the Folktale*. FF Communications, Helsinki, 1961.

URAGA, B.: «Oposaketak Etxahunen olerki autobiografikoetan». *Estudios de Lengua y Literatura*. Universidad de Deusto, Bilbao, 1988, 309-322.

URKIZU: «Chiveroua eta Marceline» *ASJU*, 1973, 117-224.

URKIZU, P.: *Euskal Antzerkia*, Euskal Antzerki Zerbitzua, Donostia, 1984.

URKIZU, P.: *Euskal Teatroaren historia*, Krikelu, Donostia, 1975.

URKIZU, P.: *Zuberoako irri teatroa: Astolasterrak*. Gipuzkoako Kutxa, Donostia, 1990.

VAN GENNEP, A.: *La formación de las leyendas*. Alta Fulla, Barcelona, 1982.

VANSINA, J.: *La tradición oral*. Labor, Barcelona, 1967.

VARIOS: *Bertsolariak*. *Jakin*, 44, 1987.

VARIOS: *Bertsolaritza*. *Jakin*, 14-15, 1980.

VARIOS: *Hacia la literatura vasca. Congreso de Literatura*. Castalia, Madrid, 1989.

VARIOS: *La Tradition populaire au Pays Basque*. Bureaux de la Tradition Nationale, París, 1899. Elkar, Donostia, 1982, 2 ed.

VARIOS. *La pastorale*. Lauburu, Bayona, 1987.

VIERNE, S.: *Rite, Roman et Initiation*. Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

VINSON, J.: *Le folklore du Pays Basque. Les littératures des toutes les nations*. Maisonneuve, París, 1883, 15 Vol.

WEBSTER, W.: «Les pastorales basques» in *La Tradition au Pays Basque*. Elkar, Donostia, 1982, 2. ed.

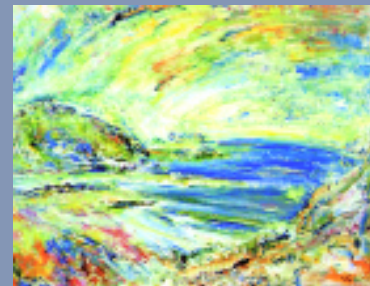
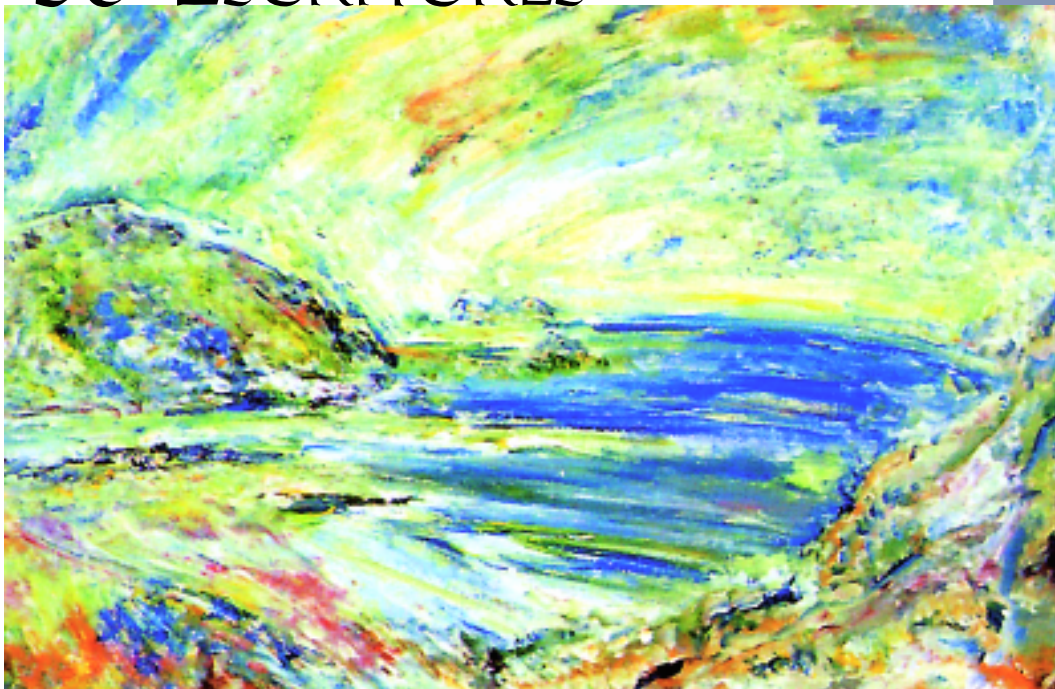
WEBSTER, W.: «El teatro popular de los vascos» *Euskalerriaren alde*, 1911:7-8, 194-198.

ZAVALA, A.: *Bosquejo de historia del bertsolarismo*. Auñamendi, 1964.

ZAVALA, A.: «Bertso paperak». *Jakin*, 14-15, 1980, 115-133.

ZUMTHOR, P.: *Introducción a la poesía oral*. Taurus, Madrid, 1991.

50 ESCRITORES

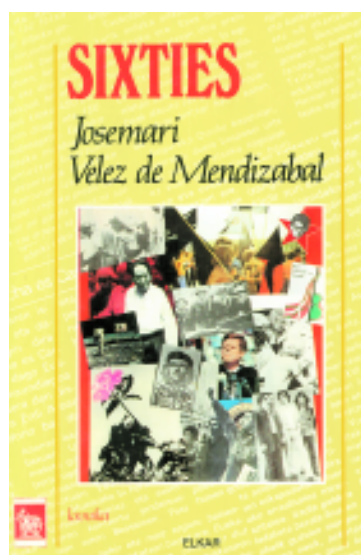
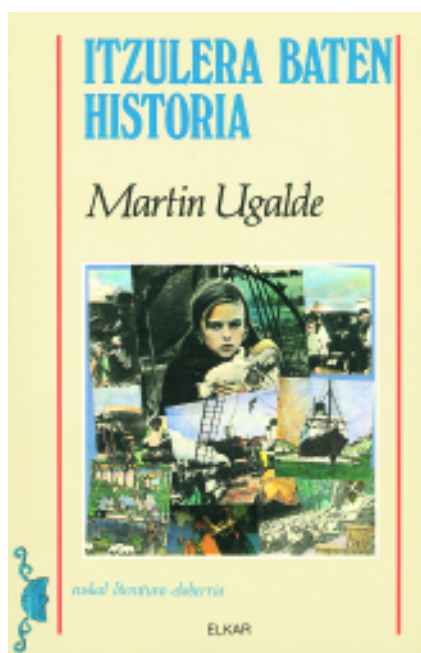


Paisaje de la ría de Orio. Carlos Añibarro.

por *Felix Ibargutxi*

AGIRRE ODRIOTZOLA, JOSÉ ANTONIO (Azpeitia, 1949). Periodista y director de la revista «Bertsolari». Ha publicado estos libros de narrativa: *Longa kapa beltza* (1984); *Lehen triptikoa* (1986); *Gizon bat biluzik pasiloan barrena* (1991); *Elgeta* (Edit. Kutxa, 1996); *Hitza hitz. Txillardegirekin solasean* (Edit. Elkarlanean, 1996); *Mozketaren maisua* (Edit. Bertsolari, 1999); y *Osaba Txirrita* (Edit. Bertsolari, 1999). *Elgeta*, ganadora del premio Ciudad de Irún de novela de 1995, tiene como protagonista principal a Jacinto Rivas *Elgeta*, un trikitilari bohemio que tras la guerra civil de 1936 a 1939 enseñó a mucha gente a tocar la acordeón diatónica. *Mozketaren maisua* es una biografía del bertsolari azpeitiarra Joxe Agirre *Oran-da*, escrita en colaboración con Jesús Murua. *Hitza hitz* es una entrevista con el escritor y político *Txillardegí*. En cambio, *Osaba Txirrita* es la biografía del bertsolari de ese sobrenombre, aunque escrita para los chavales, y con un niño sobrino del bertsolari en el papel de narrador.

ALBERDI ZINKUNEGI, PEDRO (Eibar, 1957). Primeramente publicó dos libros de literatura infantil-juvenil (*Handitzen naizenean*, Edit. Alberdania, 1995, y *Nire kalea*, Edit. Erein, 1998, Premio Lizardi), y en el año 2000 publicó el ensayo *Satorrak baino lurperago* (Edit. Alberdania), una «crónica sentimental», en palabras del autor, del ambiente cultural y político de las décadas de los 60 y 70, premiada previamente con la Beca Joseba Jaka de creación literaria. Una de las particularidades del libro es que, en la narración de los acontecimientos de la época se van intercalando las peripecias de varios protagonistas de la novela de Ramón Saizarbitto-



ria *Hamaika pauso*. Alberdi se centra principalmente en el activismo cultural de la izquierda abertzale de aquella época, y en la actividad de ETA.

ALONSO FOURCADE, JON (Pamplona, 1958). Autor de estos libros: *Idiaren eraman handia* (ensayo sobre la originalidad, el plagio y el proceso de creación en general, Premio Mikel Zarate de Euskaltzaindia-BBK, 1995); *Katebegi galdua* (novela, Edit. Susa, 1995); *Cammenbert helburu* (obra a caballo entre la novela y el ensayo sobre la figura del pintor Toulouse-Lautrec, ganadora de la Beca Joseba Jaka, Edit. Susa, 1998); *Euskal Karma* (Edit. Susa, 2001). *Katebegi galdua* es una novela del género negro. La historia, siempre en tono de intriga, arranca con la desaparición de un libro de una biblioteca, escrito por un hugonote en el siglo XVI, y que podría dar pie a una interpretación diferente de la historia del País Vasco. A partir de ahí comenzará una carrera entre políticos, periodistas y policías, todos con la intención de ser los primeros en encontrar la obra. *Euskal Karma*, por su parte, es un libro estructurado en base a pasajes de obras de otros muchos autores, por lo que el autor lo ha definido como «rapsodia». En el 2001 ganó la primera edición del premio Juan Zelaia de ensayo breve, por el trabajo *Agur Darwin eta beste arkeologia batzuk*.

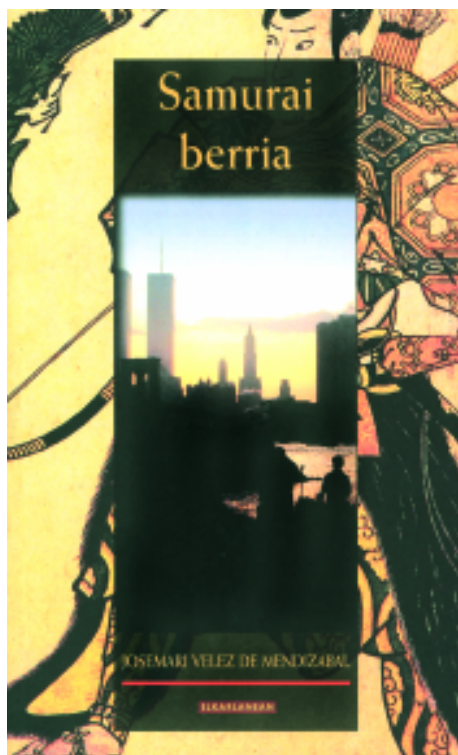
ALUSTIZA JAUREGI, JULIÁN «AZTIRI» (Gabiria, 1913). Además de escritor, afamado predicador franciscano. En 1981 publicó el libro *Lihoaren penak eta nekeak* (Edit. E.F.A.), que versaba sobre las labores en torno al lino en el País Vasco. En 1985 publicó un libro sobre temas relacionados con la agricultura, ganadería, el clima y sabiduría popular en general, fruto de sus visitas como fraile

franciscano a numerosos caseríos, y que se tituló *Euskal baserriaren inguruan* (Edit. Arantzazu Frantziskotar Argitaletxea).

APALATEGI IDIRIN, UR (París en 1972). En 1997 publicó la novela *Gauak eta hiriak* (Edit. Elkarlanean), que tuvo amplia repercusión. En esa obra se cuentan las relaciones, a veces gozosas y otras dolorosas, entre tres jóvenes: Felix, Antón y Muriel. La novela se publicó después en castellano con el título *Las relaciones imperfectas* (Edit. Hiria, 2001). Este escritor es profesor de la Universidad de Bayona y ha realizado estudios sobre la literatura de Bernardo Atxaga. En el 2001 publicó en forma de libro, algo remodelada, su tesis doctoral, también sobre Bernardo Atxaga: *La naissance de l'écrivain basque* (Edit. L'Harmattan, 2001).

ARANA LUZURIAGA, AITOR (Legazpi, 1963). Tras realizar estudios primarios, a los 17 años empezó a escribir literatura. Sin pasar por la universidad fue perfeccionando sus conocimientos de la lengua y la literatura hasta en 1987 ganar el Premio Bilintx de Narrativa. Posteriormente ha ganado estos galardones de narrativa: Baporea (1989), Resurrección María Azkue (1990) y Txomin Agirre (1999 y 2000). Ha escrito muchos libros de literatura infantil y juvenil, el primero de ellos *Azkonarren laguna* (Edit. Elkar, 1987). En lo referente a literatura para adultos, el año 1994 publicó varios cuentos con el título *Ipuin lizunak* (Edit. Kriselu), la primera recopilación de cuentos eróticos en euskera. En el 2000 publicó *Onan* en una colección de literatura erótica denominada *Literotura* (Edit. Txalaparta). La obra *Ipuin-entzulea*, ganadora del premio de novela de Euskaltzaindia en 1999, fue una de las elegidas por la editorial Ibaizabal para crear su nueva colección *Gailurrean*, en el año 2001. En esa narración el tema principal es la locura. En el 2001 el Gobierno de Navarra le publicó un diccionario de palabras del dialecto salacenco, elaborado tras entrevistarse con una de las últimas conocedoras de ese habla, Antonia García, natural del pueblo salacenco de Esparza.

ARBELBIDE MENDIBURU, XIPRI (Heleta, 1934). Entre 1964 y 1975 fue misionero y profesor de un seminario en Costa de Marfil. Posteriormente ha trabajado como sacerdote de varias parroquias del País Vasco. Su primer libro fue *Irri solas* (Premio Xalbador de 1981). Luego vinieron estos otros: *Afrikako salbaien zuhurtzia* (Premio Irun Hiria de 1982); *Garazi* (Premio Xalbador de 1984); *Piarres Lafitte* (1986); *Gerlako trenza bizidunak* (Premio Xalbador de 1986); *Piarra Topet Etxahun* (Premio Café Iruña de 1986); *Piarra Topet Etxahun, bertso bilduma* (recopilación de bertsos de Etxahun, Edit. Elkar, 1987); *Lipua eta pika* (1987); *Terexa Desqueyroux* (traducción de la novela de François Mauriac, 1989); *Iraultza Heletan* (1991).



ARRATIBEL ZURUTUZA, JOSÉ (Ataun, 1923). Fraile benedictino que resde en el convento alavés de Estibaliz. Primeramente escribió la recopilación de cuentos *Kontu zarrak* (Edit. La Gran Enciclopedia Vasca, 1980), que luego fue pasada al euskera unificado y publicada con el título *Kontu zaharrak* (Edit. Erein, 1995). Se trataba de cuentos escuchados en su infancia en la cocina de su hogar a su padre. Posteriormente, también mediante la editorial Erein, Arratibel ha publicado una serie de narraciones mucho más breves, también escuchadas en su infancia en Ataun, y que se tituló *Erramun eta Mirentxu*.

ATXUKARRO, INAZIO MARI (Errezil, 1912; Zegama, 1987). Sus intervencio-

nes radiofónicas en los años 60 y 70 en Radio Segura y Radio Popular de Loyola tuvieron una gran aceptación, dado que además de contar anécdotas de interés y graciosas poseía grandes dotes de narrador oral. Publicó un libro con los materiales ofrecidos en sus intervenciones radiofónicas, titulado *Irriparrrezko printzak* (Edit. Sendoa).

AZURMENDI OTAEGI, JOSÉ. (Zegama, 1941). Aunque ha destacado principalmente como pensador y ensayista, en su juventud también escribió poesía. En lo referente a este género solamente publicó un libro: *Hitz berdeak* (Edit. EFA, 1971). Posteriormente, en 1990, la revista «Susa» publicó, en forma de separata, su poema largo *Manifestu atzeratua*, que la censura había retirado del libro mencionado. Su ensayo *Espainolak eta euskaldunak*, que se publicó en castellano con el título *Los españoles y los euskaldunes* (Edit. Hiru, 1996), tuvo un número de ventas y lectores inusual en el género del ensayo.

BERNAOLA LEJARZA, INAKI (Bilbao, 1952). Ha publicado los libros *Zugarra-murdiko kontesa* (Edit. Elkar, 1989), *Bonga* (Edit. Elkar, 1990), *Hamabost urteko naufragoa* (Edit. Eusko Jaurilaritza, 1992) y *Lau idazluma ahizpak* (Edit. Ibaizabal, 1997). El primero de los libros narra las relaciones amorosas entre una condesa y un sirviente, mostrando además el declive de la aristocracia. El segundo, que en 1986 había ganado el Premio Manuel Iradier de novela de aventuras y viajes, tiene como tema el malestar del África colonizada por los europeos. Bernaola ha ganado Premio Café Baqué de novela corta, y en los años 1991 y 1992 resultó galardonado en el Premio Julene Azpeitia de cuentos en euskera.

CASENAVE-HARIGILE, JUNES (Santa-Grazi, Zuberoa, 1924). Se ha destacado principalmente como escritor de pastorales. La primera de ellas fue *Santa Grazi*, escenificada en 1976. Posteriormente, entre otras, ha escrito *Ibañeta* (1978), *Pette Basabürü* (1982), *Zumalakarregi* (1989), *Agota* (1992 y 1999), *Santa Kruz* (1992) y *San Mixel Garikoitz* (1994). En 1980 y 1982 ganó el premio Toribio Altzaga de teatro gracias a sendas pastorales.

DAVANT, JEAN LOUIS (Ürrüxtoi-Larabille, Zuberoa, 1935). Ha escrito, entre otras, las pastorales *Abadia Ürrüstoi* (sobre el científico y mecenas Antoine D'Abbadie, escenificada en 1990 en la capital de Zuberoa, Mauleon); *Euskaldunak iraultzan* (escenificada en Gotein-Libarrenx, Zuberoa, en 1993); *Agirre presidentia* (sobre el lehendakari José Antonio Aguirre, escenificada en 1995 en Arrokiaga, Zuberoa), y *Xiberoko makia*, (escenificada en Cheraute-Sohüta, Zuberoa, el 2001, y que narra la lucha de los guerrilleros de Zuberoa contra los nazis en 1944). Ha publicado también varios libros de poesía.

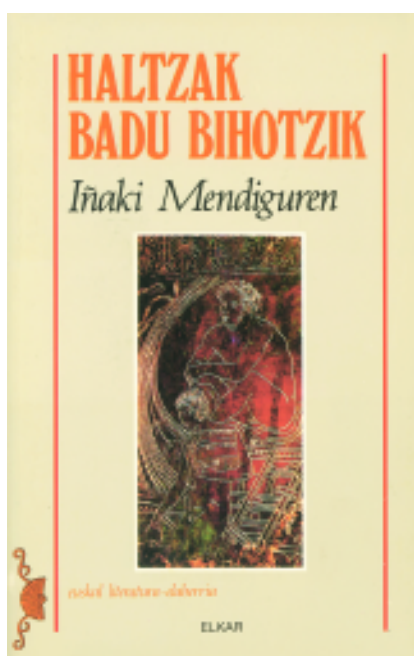
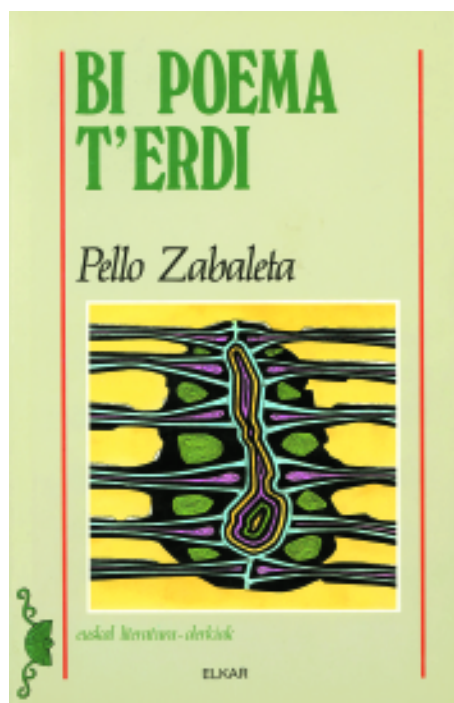
ELEXPURU ARREGI, JUAN MARTÍN (Bergara, 1950) Director de la colección de libros eróticos en euskera *Literotura*, creada por la editorial Txalaparta. En esta misma colección ha publicado su novela *Krabelina beltza* (1998); una antología de textos eróticos de diferentes épocas de la literatura en euskara, titulada *Euskal lizunkeriaren antologia* (1999); y una traducción de la obra del Marqués de Sade *Filosofia apaingelan* (2001). Ha publicado un par de libros de cuentos para adultos: *Txakur zaunkak atean* (1989) y *Hamaika ipuin* (Edit. Elkarlanean, 2000); y dos libros de viajes: *Alpeen itzalpean* (1993) y *Kuba triste dago* (1994). Es poseedor de los premios literarios de cuentos Irun Hiria (1987) y Tene Mujika (1987 y 1988).

ELORRIAGA LÓPEZ DE LETONA, UNAI (Algorta, 1973). En el año 2001 publicó su primer libro, la novela *SPrako tranbia* (Edit. Elkar), en la que contaba el proceso hacia la demencia que sufre un anciano empeñado en subir a una cima del Himalaya, con una prosa que recurre con frecuencia al humor.

ERZILLA URIZARBARREN, MANU (Bilbao, 1953). Miembro del grupo literario Pott, junto con Bernardo Atxaga, Joxemari Iturralde y otros. En 1989 publicó otro libro de poemas, *Ezpondetako pneuma* (Edit. Diputación Foral de Vizcaya), y en 1999 la novela *Ez* (Edit. Alberdania). Fue miembro de la asociación Jakintza Bai, creada por Federico Krutwig y que propugnaba un acercamiento a la cultura clásica griega. Esta filosofía tiene su reflejo en la novela, pues se trata de una prosa culta, con períodos largos y abundantes préstamos, en favor de la precisión, aunque sin distanciarse de las normas ortográficas del euskera unificado.

ETXANIZ ERLE, XABIER (Oñati, 1961). Su especialidad es el estudio de la literatura infantil y juvenil. En 1997 publicó *Euskal Haur eta Gazte Literaturaren Historia* (Edit. Pamiela), una historia de la literatura infantil y juvenil en euskera, la primera de similares características, muy detallada. Previamente había realizado una antología del folklore infantil, titulada *Haur folklorearen bilduma* (Edit. Pamiela, 1986). También tiene dos recopilaciones de adivinanzas: *Igarkizunak* (Edit. Elkar, 1986) y *Zer dela eta zer dela?* (Edit. Pamiela, 1993). Ha escrito también cuentos.

ETXEBERRIA GARRO, XABIER (Zarautz, 1974). En el año 2000 ganó el Premio Lizardi de literatura infantil de Zarautz gracias a la narración *Airean ere negu usaina nabari da* (Edit. Erein, 2000). Lo escribió junto con su hermano mellizo Martín. Al año siguiente publicó su primera narración larga en solitario, la novela *Egun denak ez dira berdin* (Edit. Elkar), donde un joven de 27 años, que se siente fracasado y aburrido y que está realizando el servicio social sustitutorio



de la mili en la Cruz Roja, se topa con un accidente de circulación que le hace sospechar y decide investigar.

GABIRIA LARA, JULEN (Galdakao, 1973). En 1997 y 1998 ganó el concurso de cuentos eróticos del Ayuntamiento de Basauri y en el año 2000 publicó el libro de narrativa *Connemara gure bihotzetan* (Edit. Elkarlanean), escrito tras ganar la beca literaria Igartz, del Ayuntamiento de Beasain. La novela muestra a un joven, Txema, que ha perdido a su novia, Eider. Txema se topa con un disquete con el diario de Eider escrito durante un viaje por Irlanda el año anterior, y queriendo encontrarse con el alma de su amada, decide emprender ese mismo periplo. La obra tuvo una favorable acogida y fue reeditada varias veces.

Goizuetako ezkongaiak, ha sido muy leída, y en el año 1997 había llegado a la décima edición. Por otra parte, Garate ha publicado también un libro de crónicas literarias de sus estancias en Nueva York, titulado *New York, New York* (Edit. Elkar, 1988), y otro de sus viajes por la India (*India harrigarria*, Edit. Elkarlanean, 2001). En este último se centró, entre otras cosas, en la marginación de la mujer y en las injusticias generadas por el sistema de castas.

GARCÍA-VIANA ARENALES, JOSÉ MARÍA. «KARTXI» (San Sebastián, 1963). Sobre todo ha escrito narraciones de aventura y misterio para jóvenes. Ha ganado en dos ocasiones, en 1998 y en el 2000, el Premio Antonio María Labaien de narrativa, instituido por el Ayuntamiento de Tolosa. Autor de los libros *Ihesi* (poesía, Edit. Susa, 1994), *Triangelu hautsia* (Alberdania, 1995), *Bi ipuin harrigarri* (Elkarlanean, 1999) y *Balatza, tximistaren alaba* (Alberdania, 2000). En el año 2001 publicó la novela *Sei lore* (Edit. Susa), de género negro y con el detective Markos Gorriti como protagonista principal.

GARZIA GARMENDIA, JOXERRA (Legazpi, 1953). Periodista y estudioso de la improvisación oral. En el ámbito de la literatura para chavales ha escrito *Malen laberinto madarikatuan* (ganadora del premio Bapore de 1985, Edit. S.M.); *Gau bat gauekoen artean* (Edit. Erein, 1988); y *Tunelaz bestaldean* (ganadora también del premio Bapore, y publicada en el año 2001, por Edit. S.M.). En lo referente a la poesía, tiene dos libros publicados: *Dena dela* (Edit. Primitiva Casa Baroja, 1988) y *Zotal egunak* (Edit. Kutxa, 1991). Esta última ganó el Premio Ciudad de Irun de poesía, y en el 1992 el Premio de la Crítica. En el año 2000 publicó el libro *Egonean doazen geziak* (Edit. Alberdania), una recopilación de aforismos atípicos, reflexiones breves y chistes. Y al año siguiente el año 2001 publicó, junto con los bertsolaris Jon Sarasua y Andoni Egaña, el libro *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca* (Edit. Bertsozale Elkarte). Se editó en cuatro idiomas.

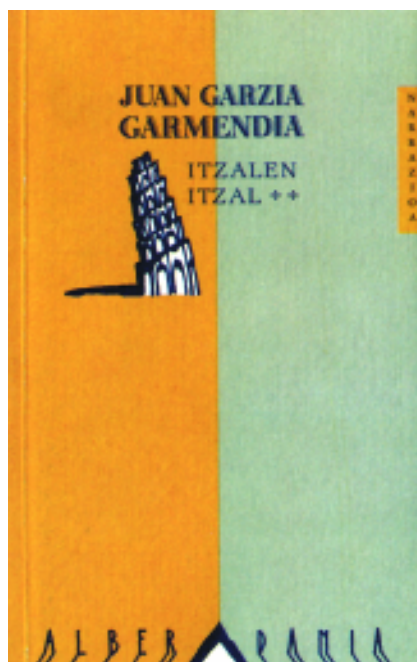
GARZIA GARMENDIA, JUAN (Legazpi, 1955). En 1987 ganó el premio Ignacio Aldecoa de cuentos por el trabajo *Pernixio*. Ese mismo año publicó su primer libro, la recopilación de cuentos *Akaso* (Edit. Erein), que incluía la narración citada. Luego, en 1991, ganó del Premio Ciudad de Irun de cuentos gracias a *Gabonak Gubbio-n*. Garzia ha publicado también la narración *Itzalen itzal* (Edit. Pamiela, 1993) y la novela *Fadoa Coimbran* (Edit. Pamiela, 1995). Tiene asimismo un cuento largo para chavales de mediana edad, titulado *Mundua sudur puntan* (Edit. Alberdania, 1994), que había ganado ese mismo año el Premio Antonio María Labayen del Ayuntamiento de Tolosa.

GIL BERA, EDUARDO (Tudela, 1957).

Autor principalmente de ensayos, novelas y traducciones. Pensador, estudioso de los clásicos y traductor especializado en las lenguas alemana y francesa. En 1987 ganó el Premio Xalbador de ensayo por una obra sobre el paso del tiempo, titulada *Atea bere erroetan bezala* (Edit. Pamiela). En 1988, el Premio Pedro Axular de ensayo por *O tempora! O mores! (Kontzientzia eta moralari buruzko gogoeta zenbait)*, y el Irun Hiria por el poemario *Hortus Botanicus*. En 1989 volvió a conseguir el Premio Xalbador de ensayo con *Fisikaz honatago*. También ha escrito en castellano obras como la novela *Os quiero a todos* (Edit. Pre-Textos, Valencia) y la biografía *Baroja o el miedo* (Edit. Península).

HERNÁNDEZ ABAITUA, MIKEL (Vitoria-Gasteiz, 1959). Su carrera literaria comenzó al ganar el Premio Ciudad de San Sebastián de cuentos en 1981. En el año 1983 publicó la recopilación de cuentos *Panpinen erreinua* (Edit. Hordago). En 1985, el libro también de cuentos *Ispiluak* (Edit. Hordago), que fue reeditado por la casa Elkar en 1993. Estos dos libros eran de literatura fantástica, con incursiones en las formas narrativas experimentalistas. Su primera novela, esta vez de corte realista, vio la luz en 1991, y se tituló *Etorriko haiz nirekin?* Era una historia de fondo político, sobre la organización ETA. Los protagonistas principales eran un profesor universitario que recibe por carta una amenaza de muerte, y un miembro de ETA, además poeta, que está en la cárcel. protagonista principal, un profesor universitario, acababa suicidándose. Después publicó otra recopilación de cuentos: *Bazko arrautzak* (Edit. Elkar, 1995) y un libro también de relatos breves titulado *Abotsak* (Edit. Erein, 1996), que hablaba también de la violencia política en el País Vasco y del papel del escritor ante este problema, incluyendo reflexiones sobre la primera novela del autor. En el año 2001 lanzó su segunda novela: *Ohe bat ozeanoaren erdian* (Edit. Erein), que seguía también por la senda del realismo y tocaba nuevamente el tema de ETA.

IRIGARAY, PANTZO (Baigorri, Baja Navarra, 1957). Es autor de estas piezas teatrales: *Osoa eta bildotsa* (para el grupo Kakotx, 1992); *Pontzio gauxori* (del género popular tobera, representada en Baigorri en 1997); *India Beltzak* (para Xirixiti-Mirixiti, 1995); *Otto Kristobal* (también del género tobera, escenificada en Baigorri en 1997); *Beherearta* (ganadora del Premio Donostia Hiria en 1998); *Ondarea oldarrean* para la fiesta de Ondarearen Egunak, en la localidad bajonavarra de Irisarri); y *Lamindegiko laminak* (ganadora del Premio Donostia Hiria en el 2000). En el año 2002 volvió a ganar el Premio Donostia Hiria, por la obra *Garatea*, que describía las tardes de bailes de los sábados que el autor conoció en su



GARATE GOIHARTZUN, GOTZON (Elgoibar, 1934). Jesuita y profesor de la Universidad de Deusto, en la que fundó en la década de los 70 la Facultad de Filología Vasca. Ha cultivado la novela negra, con obras como *Esku leuna* (Edit. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1978, ganadora del Premio Ciudad de Irun de novela el año anterior), *Goizuetako ezkonagaiak* (Edit. Leopoldo Zugaza, 1979), *Elizondoko eskutitzak* (Edit. Gero-Mensajero, ganadora del Premio Domingo Agirre en 1977), *Izurri berria* (Edit. Bizkaiko Aurrezki Kutxa, 1984, ganadora del Premio Resurrección María Azkue de 1981) y *Alaba* (Edit. Elkar). Este escritor ha creado el personaje del detective Jon Bidart, y la acción se suele desarrollar en el País Vasco. Una de sus obras policíacas,

juventud en el frontón Garatea de la capital de la Baja Navarra, Saint Jean Pied de Port.

IRIGARAY ÍMAZ, JOSÉ ANGEL (Pamplona, 1942). Ha publicado los libros de poesía *Kondairaren ihauterian* (Edit. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1978), *Bizi minaren olerkian* (Edit. Pamiela, 1986) y *Urdinkara* (Edit. Pamiela, 1995). Sus poemas han sido musicados en numerosas ocasiones por Benito Lertxundi; por ejemplo: *Urak dakarrena*, *Oi Zuberoa!*, *Orbaizetako arma olaren kantua* y *Bizkaia maite*. Asimismo ha escrito libros de reflexión sobre la normalización social del euskera, como *Euskera eta Nafarroa* (autoedición, 1973) y *Euskara bizitzaren kenkan*. *Orekaren mintzoa* (Edit. Pamiela, 1988); y también un libro de narraciones breves titulado *Gauerdiko ele galduak* (Edit. Elkar).

LANDART URRUTI, DANIEL (Donostiri, Baja Navarra, 1946). Ha destacado principalmente por sus obras teatrales y como director de grupos. En este aspecto ha sido discípulo de Pierre Larzabal. Entre sus piezas de teatro están *Noiz* (1970), *Noiz, Hil biziak* (1973), *Xuri gorriak eta...* (1982), *Bai ala ez* (1983), *Ama*, y *Nola jin hala joan* (1985). En cuanto a trabajos de narrativa, en 1978 publicó *Aihen abula*, donde contaba su niñez; en 1994, *Batita haundia*, ganadora del Premio Ciudad de Irún de novela en euskera, con un anciano campesino atormentado como protagonista; y en 1999, la novela *Anaiaren azken hitzak* (Edit. Elkarlanean).

LASA ALEGRIA, AMAIA (Getaria, 1948). Comenzó a escribir poemas cuando tenía 17-18 años. En 1971, junto a su hermano Mikel, publicó la recopilación de poesía *Poema bilduma* (Irakur saila). Su primer libro de poesía en solitario fue *Hitz nahastuak* (Edit. Zugaza, 1979). También ha publicado *Nere paradisuetan* (Ediciones Vascas, 1979) y *Malintxearen gerizpean* (Edit. Pamiela, 1988, combinación de ocho narraciones breves y un par de poemas, ambientados en todos en Nicaragua. En el año 2000 la UPV editó su obra poética completa, en euskera y castellano, titulada *Geroaren aurpegia-El rostro del futuro*.

LIZARRALDE LARRAZA, PELLO (Zumarraga, 1956). Es autor de los libros de narrativa *E pericoloso sporgersi* (Edit. Pamiela, 1984), *Hatza mapa gainean* (Edit. Pamiela, 1988), *Sargori* (Edit. Pamiela, 1994) y *Un ange passe (Isilaldietan)* (Edit. Erein, 1998, recopilación de narraciones breves). Autor que no se da ninguna prisa en publicar y un estilo calificado por los críticos como virtuoso.

LÓPEZ DE GEREÑO ARRARTE, XABIER «XABIER GEREÑO». Su primer libro fue la novela *Arantza artean* (Edit. Itxaropena, 1969) y desde entonces ha publicado decenas de narraciones y piezas teatrales, mayormente en un lenguaje fácil, con el

fin de que las pudieran leer también los estudiantes de euskera. Su especialidad es la narración policíaca o de misterio. También ha publicado biografías de personajes históricos, como Napoleón, Mahoma y el general Zumalakarregi. A partir de 1976 casi todos sus trabajos los ha publicado mediante autoedición. En el año 2000 publicó el tomo número 29 de su colección de libros de piezas teatrales.

LUKU, ANTON (San Francisco, Estados Unidos, 1959). En 1995 publicó la obra *Ezkonduko dirugu*. Al año siguiente la Kutxa editó su obra teatral *Tu quoque filii*, ganadora del concurso literario Donostia Hiria, en la que hace una fuerte crítica a la burguesía de Bayona. Un año más tarde se repitió el galardón con la obra *Antso Azkarra edo Miramamolinen esmeralda*, que fue publicada por la misma caja de ahorros guipuzcoana. En el año 2002 estrenó la pieza teatral *Lurra*, mediante el grupo Hiru Punttu. La obra narraba el encuentro de cinco amigos, hombres y mujeres, que se juntan para contarse cómo lo han pasado en las fiestas de Pamplona y la reunión acaba produciendo la ruptura de la amistad.

OLAIZOLA LAZKANO, JESÚS MARÍA, «TXILIKU» (Zarautz, 1951). Ha publicado más de una decena de libros de literatura infantil y juvenil. Se ha interesado por diferentes manifestaciones de literatura popular, como adivinanzas, canciones, trabalenguas, refranes y modismos antiguos, y en 1994 ganó el Premio Koldo Mitxelena por un trabajo sobre adivinanzas. En 1999 publicó un libro de cuatro cuentos para adultos titulado *Hontzaren orduak* (Edit. Elkarlanean), que tienen en común unos personajes atraídos por la naturaleza, lo telúrico, los animales, la caza. En el 2000 publicó (Edit. Elkarlanean) una recopilación muy ambiciosa de esas variantes de literatura popular destinada a los niños, trabajo que tituló *Axa mixa zilarra*. Ha ganado los premios de cuentos Lizardi de narrativa para chavales (1986, por *Zazpi gelako hodeietako etxea*) y Tene Mujika de cuentos para adultos (1995). En el 2000 publicó una recopilación de artículos informativos y narraciones breves sobre temas muy dispares, titulada *101 gau* (Edit. Elkarlanean), escritas en teoría en 101 noches, y que mostraba el saber enciclopédico de este escritor.

OSORO IGARTUA, JASONE (Elgoibar, 1971). En 1998 publicó en la editorial Elkarlanean el libro de relatos *Tentazioak*, con las relaciones hombre-mujer como eje central y con el sexo como uno de los temas recurrentes. Con esa obra ganó el Premio Zazpi Kale a la obra en euskera más vendida en el Día del Libro de Bilbao. En 1999 ganó un accésit en la Beca Igartza para nuevos autores, instituida por el Ayuntamiento de Beasain y la empresa CAF. El trabajo merecedor de la beca se publicó con el título *Korapiloak* (Edit.



Elkar, 2001), y que ofrece diecisiete narraciones breves y otros tantos poemas, cada uno de los cuales anuncia la narración que viene detrás. La obra ganó el Premio Euskadi de Plata (instituido por el gremio de librerías) el año de su publicación, por sus buenas ventas.

OTAMENDI ETXABE, JOSÉ LUIS (Azpeitia, 1959). Comenzó escribiendo poesía y hasta 1999 no publicó su primer libro en prosa, el libro de relatos *Euri kontuak* (Edit. Susa). En cuanto al género poético, tiene estos libros: *Egunsenti biluzia* (Edit. Ustela, 1980), *Azken undinaren kaira* (Edit. Ustela, 1983), *Zainetan murrailak* (Edit. Susa, 1987), *Poza eta gero* (1990), *Lur bat zure minari* (1995) y la antología *Bakarrrik bahago munduan*

(Edit. Pamiela, 1998). Sus poemas han sido musicados en numerosas ocasiones por el grupo Bide Ertzean.

PEILLEN KARRIKABURU TXOMIN (París, 1932). Amigo de Jean Mirande, fundó con aquél la revista heterodoxa en euskera «Igela». Su primer libro fue la novela *Gauaz ibiltzen dana* (Edit. Itxaropena, 1967), que había ganado el Premio Txomin Agirre tres años antes. Se trata de una novela policíaca de corte clásico. Otras novelas son: *Itzal gorria* (Edit. Itxaropena, 1972 y Edit. Hiria, 2000, ganadora del Premio Txomin Agirre de 1966); *Gatu beltza* (Edit. Gero, 1973); *Aintza txerriari* (Edit. Elkar, 1986); y *Kristina Bolsward* (Edit. BBK, 1991, ganadora del Premio Txomin Agirre de 1989). En el año 2001 publicó *Ale gorriak* (Edit. Hiria), una recopilación de cuentos escritos entre 1960 y 1998. Por otra parte, Peillen ha publicado varias decenas de cuentos para niños y jóvenes. También se ha destacado por sus trabajos en el campo de la etnología.

PERURENA LOYARTE, PATZIKU (Goizueeta, 1959). En 1985, la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa le publicó el poemario *Joanes d'Iraolaren olerki bilduma*, premiada en el Premio Irun Hiria, instituido por esta entidad. También es autor de poemarios *Emily* (Edit. Elkar) y *Apaiz gaztearen kantutegi zaharra* (Pamiela). Ha destacado también en el campo del ensayo, con obras como *Apo tipiaren burutazioak* (Erein), *Koloreak euskal usuarioan* (Erein), *Euskarak sorgindutako numeroak* (Kutxa) y *Marasmus femininus* (Elkar). Sus artículos en prensa han sido recopilados en varios libros, como *Zurian zirika* y *Leitzako errege erreginak*.

ROZAS ELIZALDE XIAR (Lasarte-Oria, 1972). En el año 2000 publicó la novela *Edo zu edo ni* (Edit. Erein), en la que la protagonista principal es Graziana, una mujer de 58 años. Ese mismo año ganó el Premio Ernestina de Champourcin de poesía, por el trabajo *Patio bat bi itsasoen artean*; y el Ciudad de San Sebastián de cuentos, gracias a un relato (titulado *Korronteak*) sobre el viaje que hace un muchacho africano de Cabo Verde en ferrocarril en busca de su padre, que reside en París. En el 2001 publicó *Sartu, korronteak dabil* (Edit. Erein), recopilación de once narraciones más bien breves relacionadas entre sí, de manera que el lector debe ir componiendo una especie de puzzle.

SAGASTIZABAL ERRAZU, JOXEAN (Eibar, 1956). En 1994 publicó la novela *Kutsidazu bidea, Ixabel* (Edit. Alberdania), que tuvo una gran acogida. Narraba en clave de humor las peripecias de un estudiante de euskera en un caserío, al que había ido un verano para perfeccionar sus conocimientos. La obra tuvo más de una docena de ediciones, batiendo récords de literatura en euskera. En el año 2001 llegó a la cifra de 40.000 ejemplares vendidos.

Otras obras del autor: *Jolasean* (Edit. Hordago, novela, 1983, Premio Café Iruña, reeditada por Elkar en 1987); *Zerura igotzeko* (Edit. Susa, 1986, cuentos); *Paixibo* (Edit. Elkar, 1987, novela); *Ingu-ratuta gatzexuden*, Edit. Baroja, 1989); *Zorotariko euskal hiztegia* (Edit. Alberdania, 1996, diccionario humorístico); *Gerturik daukagu odola* (Edit. Pamiela, 1999, novela de humor). Esta última cuenta en clave disparatada una historia en la que se relaciona el euskera, la sangre y los vampiros.

SAN MARTÍN ORTIZ DE ZARATE, JUAN (Eibar, 1922). Su primer libro fue la biografía *Juan Antonio Mogel. Bere bizitza ta lanak* (1959), con motivo de un homenaje organizado por él mismo en Eibar. Luego vinieron dos libros de anécdotas humorísticas de la zona de su pueblo natal: *Zirikadak* 1960) y *Eztenkadak* (1965). En los años 1969 y 1971 lanzó dos antologías de textos literarios en euskera, el primero de poetas jóvenes (*Uhin berri*) y el segundo de prosistas contemporáneos (*Hegatsez*). Posteriormente publicó estos libros, entre otros: *Gogoz* (1978, recopilación de artículos periodísticos); *Literaturaren inguruan* (1980); *Bidez* (1980, recopilación de artículos periodísticos); *Erromanikoa Euskal Herrian* (1980); *Landuz* (1983, recopilación de artículos periodísticos); *Jose Manterola* (1985, biografía); *Antzinako Eibar* (1993, sobre el Eibar antiguo); *Dichos y hechos-Esanak eta eginak* (1994). Su obra poética completa está recogida en la publicación *Giro gori-Tiempo ardiente* (Universidad del País Vasco, 1998).

UGALDE ORRADRE, MARTÍN (Andoain, 1921). Primeramente escribió cuentos en castellano, durante sus años en Venezuela, y ha sido el género en el que mejores frutos ha dado: *Un real de sueño sobre un andamio* (1955, premio de narrativa breve del diario «El Nacional») y *La semilla vieja* (1958), que muchos años más tarde se reeditaría con el título *Cuentos de inmigrantes* (Ediciones Vascas, 1979). Luego vinieron estos libros de cuentos: *Iltzallak* (1961, su primer libro en euskera, con cuentos ambientados en la guerra civil de 1936-39 y en la resistencia posterior), *Las manos grandes de la niebla* (1964), *Sorgiñaren urrea* (1966, literatura infantil), *Itsasoa ur bazter luzea da* (1973, cuentos traducidos por Dionisio Amundarain), *Tres relatos vascos* (1974), *Mantal urdina* (1984, ganador del premio Irun Hiria), *Hiltzaileak* (1985, versión en euskera unificado del libro de igual título) y *Bihotza golkoan* (1990, cuentos). También ha escrito varias novelas: *Las brujas de Sorjin* (1975), *Itzulera baten historia* (1990, Premio Jon Mirande del Gobierno Vasco), *Pedrotxo* (ganadora del Premio Txomin Agirre de Euskaltzaindia-BBK en 1993 y publicada por Edit. Elkarlanean en 1995), *Erretiradako tren*a (Edit. Erein, 1997) y *Mohamed eta pa-*



rroko gorria (Edit. Elkarlanean, 2000). Es además autor de, entre otros libros, el ensayo *Unamuno y el vascuence: contra-ensayo* (Edit. Vasca Ekin, 1963); el libro de reportajes *Cuando los peces mueren de sed* (1963); los de entrevistas *Hablando con los vascos* (Edit. Ariel, 1974) y *Hablando con Chillida* (Edit. Txertoa, 1975).

VELEZ DE MENDIZÁBAL AZKARRAGA, JOSEMARÍ (Aramaio, 1949). Ha publicado las biografías del literato y traductor euskérico Iokin Zaitegi y el lingüista Sebero Altube. Asimismo es autor de estos libros, entre otros: *Sixties* (crónicas personales de la década de 1960, Elkar, 1990); *Yehuda* (novela de espionaje, Elkar, 1992); *Moskuko gerezia* (novela de espionaje, Elkar, 1996); *Nire haurtzaroko Arrasate* (cróni-

ca del pueblo de su niñez, Ayuntamiento de Arrasate-Kutxa, 1996); *Gerardo López de Guereñu* (biografía, Eusko Ikaskuntza, 1996); *Gaizka Barandiaran* (biografía, Ayuntamiento de Arrasate, 1997); y *Samurai berria* (novela, Elkarlanean, 1998).

ZABALA BENGOTXEA, PELLO (Amezketta, 1943). Fraile franciscano de Arantzazu. En 1999 publicó *Naturaren mintzoa* (Edit. Alberdania), un compendio muy amplio de sabiduría popular y estudios científicos acerca del clima y la Naturaleza. El libro está estructurado en forma de gran diario, con un artículo para cada día. Zabala se ha servido en parte del calendario celta tradicional, muy ligado a la Naturaleza.

ZABALETA ZABALETA, PATXI (Leitza, 1947). Más conocido como abogado y político, en la década de los 70 publicó dos libros de poesía: *Zorion baten zainak* (1972) y *Ezten gorriak* (1975). Entonces usaba el seudónimo Gorka Trintxerpe. También de aquella época es su libro de cuentos *Euskomunia ala zoroastroren artalde!* (1977), que fue reeditado mucho después, en 1995, por la casa Txalaparta. Sus tres primeras novelas (*Ukoreka*, 1994; *Badena dena da*, 1995; *Arian ari*, 1996), todas publicadas por la casa Txalaparta, forman una trilogía que trata de reflejar la historia de las gentes sencillas de Navarra en la primera mitad del siglo XX.

ZALDUA GONZÁLEZ, IBAN (San Sebastián, 1966). En 1999 publicó la recopilación de cuentos para adultos *Ipuin euskaldunak* (Edit. Erein), en un tomo que contenía también narraciones de Gerardo Markuleta. Las narraciones contenían mucha ironía y humor. En el año 2000 publicó la colección de cuentos *Gezurrak, gezurrak, gezurrak* (Edit. Erein), en los que el elemento común es la mentira; y al año siguiente la también recopilación de cuentos *Traizioak* (Edit. Erein). También en el año 2001 lanzó la recopilación de cuentos en castellano *La isla de los antropólogos* (Edit. Lengua de Trapo).

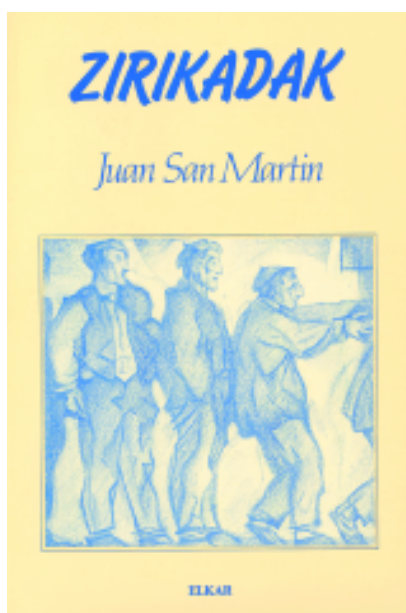
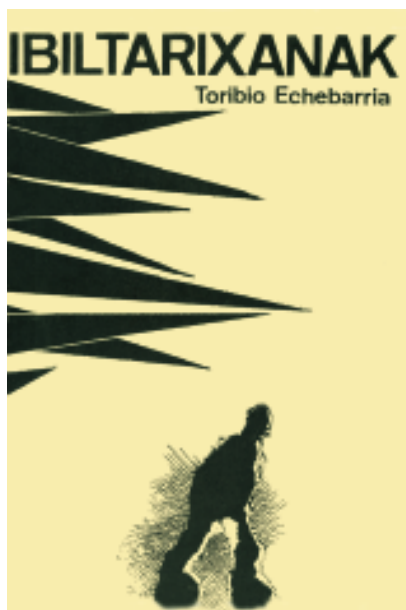
ZAPIRAIN EZEIZA, SALVADOR «ATAÑO» (Erretería, 1913; Pamplona, 2000). Fraile capuchino que publicó su primer libro en 1979, la novela *Txantxangorri kantaria*, que recreaba la vida de su padre, el bertsolari José ZapiRAIN. Luego, en 1981, apareció *Txori*, novela policíaca de ambiente rural. Sus últimas narraciones fueron *Nora goaz?* (sobre el futuro del caserío); *Lotsaren iges* (sobre la desgracia de una muchacha) y *Askatasun-billa* (de aventuras). Fue uno de los escritores euskéricos más prolíficos, y siempre fue editado por la colección Auspoa. Ataño también escribió bertsos, no en vano era hijo y sobrino de bertsolaris, los hermanos José y Juan Krutz ZapiRAIN. Primeramente escribió en bertsos la vida de San Francisco de Asís y luego la de Jesucristo, esta última en más de 2.000 bertsos. Este ingente trabajo fue publicado en la colección *Auspoa* en el 2001 con el título *Jesusen bizia*.

ZUBIKARAI BEDIALAUNETA, AGUSTIN (Ondarroa, 1914). Tiene publicados alrededor de 50 libros, pertenecientes a casi todos los géneros: historia, biografía, autobiografía, novela, teatro, sabiduría popular, etcétera. Sobre todo ha destacado como autor teatral. Con 21 años publicó su primera pieza, en el diario «Euzkadi», y la última en la revista «Egan», en el año 1992. Ha escrito obras para niños, jóvenes y adultos, en numerosas ocasiones con fuerte contenido humorístico y diálogos muy vivos. También ha escrito obras de temática religiosa, y alguna dramática. Durante la década de los 60 fue incluso director teatral. Consiguiendo agrupar en torno al grupo Kresala a alrededor de 70 personas del pueblo de Ondarroa. Algunas de sus obras teatrales: *Seaska inguruan* (1957), *Jaunaren bidetan* (1958), *Kresaletan* (escrita en honor al escritor Txomin Agirre), *Iru alaba* (1963), *Mariñelak* (1964), *Lurrunpean* (1967), *Mendi ta itxaso* (1983), *Eskola maixua* (1984), *Artea'ko itsua* (1987). A partir de 1965 ha publicado una decena de novelas, la última en 1991. He aquí algunos títulos: *Pinuetako madalenak* (1965), *Bale denporak* (1978), *Anton Guzurretxe* (1979), *Laiñoak Mundakan* (1980), *Bizitzako urratsak* (1981), *Garratz eta gordin* (1985) e *Itxastarrak* (1985).

■ AUTORES CLAVE EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL DE LOS ÚLTIMOS TIEMPOS

AÑORGA LÓPEZ, PELLO (Oiartzun, 1956). Por un lado es contador de cuentos, a veces junto con el dibujante Jokin Mitxelena, en una experiencia novedosa en el País Vasco. Es también uno de los creadores del Seminario de Literatura Infantil de la Escuela del Profesorado de Eskoriatza. Ha escrito principalmente cuentos para niños, pero también poesía, dirigida principalmente al público infantil. En 1999 publicó un curioso libro, mezcla de poesía y aforismos en clave disparatada, en estrecha colaboración con el dibujante también oiartzuarra Jokin Mitxelena. Fue publicado mediante autoedición. Otras publicaciones: *Hola hala behin* (Edit. Erein, 1983); *Tio Xentimo* (Edit. Erein, 1984); *Pottoko* (Edit. Elkar, 1984); *Pottokoren usainak* (Edit. Elkar, 1985); *O Babarruntxo elektrikoa* (Edit. Elkar, 1988); *Lientzo txuria* (Edit. Elkar, 1991); *Arrain gorria* (Edit. Pamiela, 1996); *Jiran-Biran* (Edit. Aizkorri, 1998); *Pottokoren otsoa* (Elkar, 2000).

ARISTI URTUZAGA, PAKO (Urrestilla, 1963). Tras probar con éxito la literatura para adultos, a mediados de los 80 comenzó a escribir para el público infantil. He aquí algunos de sus títulos: *Martine-llok ez du kukurik entzuten* (Edit. Erein, 1985), *Hamasei paisa eta parálitico bat* (Edit. Erein, 1988), *Azken lamiaren bila*



(Edit. Erein, 1991) y *Benetako laguen ater-bea* (Edit. Ibaizabal, 1998). En sus libros para chavales, Aristi generalmente coloca como principal protagonista a una cuadrilla de niños.

ATXAGA, BERNARDO (Asteasu, 1951). Su verdadero nombre es José Irazu Garmendia. Su *Chuck Aranberri dentista baten etxean*, de comienzos de los 80, es considerado por Xabier Etxaniz, autor de una historia de la literatura infantil en euskera, como el comienzo de la literatura moderna en este ámbito, galardón que comparte con *Tristeak kontsolatzeko makina* (Anjel Lertxundi, 1981) y *Txan fantasma* (Mariasun Landa, 1984). Ha sido galardonado con premios importantes, como el Lizardi (1983, por *Sugeak txoriari begiratzeko diñeak*); la Lista de Honor del IBBY en 1994 (por *Behi euskaldun baten memoriak*); y el Euskadi de 1996 (por *Xola eta basurdeak*). Otros títulos importantes de su producción para niños y jóvenes son *Txitoen istorioa* (Edit. Erein, 1984); *Asto bat hypodromoan* (Edit. Erein, 1984); y *Sara izeneko gizona* (Edit. Pamiela, 1996). En el año 1998 dio comienzo a una serie de libros que tenía al perro Bambulo como protagonista.

GENUA ESPINOSA, ENKARNI. (San Sebastián, 1942). Creadora del montaje de marionetas Txotxongillo, en San Sebastián en 1971, junto a su marido Manolo Gómez. También ha publicado libros para niños, como *Erreka Mari* (Edit. Erein, 1979), *Zezena plazan* (Edit. Erein, 1981), *Altxor bat patrikan* (Edit. Erein, 1987), *Itsasmines* (Edit. Erein, 1990) y *Galtzagorriak* (edit. Erein, 1995).

IGERABIDE SARASOLA, JUAN KRUIZ (Aduna, 1956). Es uno de los pioneros de la poesía en euskera para niños. En este apartado de poesía para los más pequeños, ha publicado *Begi niniaren poemak* (Erein, 1992, finalista para el Premio Nacional de España y traducido al castellano); *Egun osorako poemak* (Pamiela, 1993); *Haur korapiloak* (Pamiela, 1997); y *Botoi bat bezala-Como un botón* (Anaya-Haritz, 1999, libro con poemas en los dos idiomas, traducidos por el autor). Las piezas del libro *Botoi bat bezala*, por ejemplo, tienen la estructura del haiku japonés: tres líneas y diecisiete sílabas en total. Intentan atrapar un instante. También ha elaborado una antología de poesía euskérica (*Gure poesia*, Edit. Anaya-Haritz, 1997). Asimismo, ha publicado más de una docena de cuentos para niños, uno de los cuales (*Jonas eta hozkailu beldurtia*, Edit. Aizkorri, 1998), ganó el Premio Euskadi de Literatura Infantil en 1999. Y asimismo ha escrito narraciones para jóvenes, como *Abraham* (Erein, 1998), *Helena eta arrastiria* (Elkarlanean, 1999), *Hamabi galdera pianoari* (Alberdania, 1999) y *Begi argi horiek* (Aizkorri, 2000). También ha publicado un ensayo sobre literatura infantil (*Bularretik mintzora*, Edit. Erein, 1993).

ITURRALDE URÍA, JOXEMARI (Tolosa, 1951). Al margen de sus narraciones para adultos, autor de muchos libros para niños y jóvenes, siendo la destacable la presencia en bastantes de ellos de un personaje denominado Risky. Se ha solido basar en sus experiencias de infancia para escribir las historias destinadas a los más jóvenes. Los protagonistas de las historias son generalmente miembros de una cuadrilla de chavales. En el año 2001 decidió dar por finalizada la saga, con el libro *Risky, zaude geldirik* (Edit. Erein). Otros libros suyos son: *Zikoinen kabian sartuko naiz* (Edit. Pamiela, 1986); *Ijitoak dauzkat nire etxean* (Edit. Pamiela, 1988); *Lau bizikleta urrutira joateko* (Edit. Erein, 1994); y *Espaloiak biltzen* (Edit. Aizkorrri, 1998).

LANDA ETXEBESTE, MARIASUN (Errenteria, 1949). Una de las grandes renovadoras de este género literario. Es tras Bernardo Atxaga la escritora en euskera más traducida. En 1982 publicó sus primeros cuentos, ambos mediante la editorial Elkar: *Amets uhinak* y *Kaskarintxo*. Dos años más tarde llegó una de sus narraciones más famosas: *Txan fantasma*. También han sido muy traducidas sus obras *Errusika* (Elkar, 1988), *Iholdi* (Erein, 1988), *Kleta bizikleta* (Elkar, 1990) y *Maria eta aterkia* (Elkar, 1988). Asimismo ha publicado *Elixabete lehoi domatzailea* (Elkar, 1983), *Aitonaren txalupan* (Elkar, 1988), *Nire eskua zurean* (Erein, 1995) y *Amona, zure Iholdi* (Erein, 2000). Es de destacar que buena parte de estos libros han sido ilustrados por Asun Balzola, por deseo expreso de la escritora. Landa se ha esforzado en invertir los estereotipos tradicionales machistas. Sus obras pueden ser englobadas en la corriente denominada «realismo crítico», al igual que las de la Christine Nöstlinger. Ganadora de varios galardones, el año 2002 se hizo el premio de narrativa Antonio María Labaien, del Ayuntamiento de Tolosa, por la obra *Krokodiloa ohe azpian*.

LERTXUNDI ESNAL ANJEL (Orio, 1948). Su *Tristeak kontsolatzeko makina* (Edit. Erein, 1981) es juzgado como obra pionera en la modernización de la literatura infantil en euskera. Se trataba de un cuento catalogable como de realismo fantástico y que fue publicado luego en castellano con el título *La máquina de la felicidad* (Edit. Alborada, 1988). También son reseñables *Portzelanazko irudiak* (Erein, 1981, publicado con el sobrenombre de Iñaki Aldai); y los tres tomos de la serie *Maria Goikoarenak* y los cuatro de *Maria Goikoarenak eta bi* (Edit. Erein, entre 1981 y 1985), en los que ofrecía abundantes materiales de folclore infantil. Igualmente, se vale de la tradición literaria en su *Peru eta Marixe, mila eta bat komerixe* (Erein, 1993), donde ofrecía a los chavales una serie de cuentos y anécdotas provenientes de la literatura oral y pertenecientes a una tradición europea



más amplia, y siempre en clave de humor. Otro logro de Lertxundi fueron sus seis tomos de la colección *Madame Kontxesi-Urbe, Brigada&Detektibe*, de literatura policíaca y de humor para los chavales de mediana edad, publicados entre 1986 y 1990 mediante la editorial Erein. Y a finales de los 90 dio comienzo a otra serie de libros para chavales, bautizada con el nombre de *Maxe*, la niña principal protagonista de la misma.

MINABERRY, MARIE JEANNE, «ANDERENO» (Banka, Baja Navarra, 1926). Ha destacado sobre todo por sus poemas para niños, que luego se han convertido en canciones en numerosas ocasiones. En este aspecto ha sido una auténtica pionera. A comienzos de los años 60 comenzó a publicar poesías en la revista «Ikus, entzun, ikas», y en 1965 la asociación Ikas publicó un libro con poemas de esta autora, titulado *Xoria kantari*. Esta labor literaria de Mari Jeanne era casi completa-

mente desconocida en el País Vasco peninsular, hasta que a finales de los años 90 el grupo musical bilbaíno Oskorri publicó un disco con textos exclusivamente de esta autora, titulado *Marijane kanta zan*. También en los años 90 fue nombrada presidenta de honor de la asociación de escritores en euskera Euskal Idazleen Elkarte.

ORMAZABAL BERASATEGI, JOXANTONIO (Zegama, 1948). En 1981 publicó su primer libro en solitario, que tuvo una acogida de público muy buena: *Pernando Amezketa* (Edit. Elkar). Era una recopilación en euskera unificado de varias de las historias sobre este bertsolari que se conocían hasta la fecha. Ese mismo año publicó una colección de chistes y expresiones cómicas: *Esaera zaharrak eta txiste berriak* (Edit. Elkar). Estas son algunas de sus obras de creación literaria, todas dirigidas al público infantil: *Kaskarintxo* (Edit. Elkar, junto con Mariasun Landa, 1982, cuento); *Margolin* (Elkar, 1983, cuento); *Patxibusa* (Elkar, 1985, cuento); *Maripertxenta* (Elkar, 1986, cuento); *Kittano* (Elkar, 1988, cuento); *Saturna* (Elkar, 1992, cuento); *Hitzak jostailu* (Elkar, 1994, combinación de cuentos, poesías y adivinanzas); *Lazkao Txiki* (Edit. Elkar, 1995, recopilación de anécdotas de este bertsolari); *Miru eta Mara* (Edit. Elkar, 1995, junto con Iñaki Zubeldia, cuento); *Txoko txiki txukuna* (Edit. Elkar, 1998, recopilación de adivinanzas, poemas y narraciones breves); *Josebiñe* (Edit. Elkarlanean, 2000, cuento); *Amona bizikletan* (Edit. Elkarlanean, 2001, cuento); *Bihotza zubi* (Edit. Elkarlanean, 2001, combinación de cuentos y poesía).

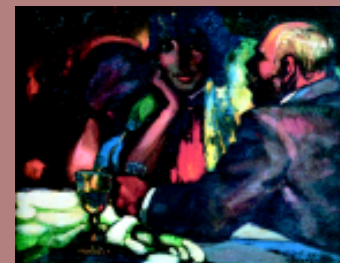
ZUBIZARRETA DORRONSORO, PATXI (Ordizia, 1964). En este ámbito ha conseguido galardones muy importantes, como el Lizardi (en 1991, por *Matias Ploff-en erabakiak*), el Baporea (en 1994, por *1948ko uda*), el Antonio María Labaien (en 1995, por *Eztia eta ospina*) y el Euskadi (en 1997, por *Gizon izandako mutila*). Es autor de, entre otras, estas obras: *Ametsetako mutila* (Elkar, 1991), *Gutun harrigarri bat* (Elkar, 1992), *Matias Ploff-en erabakiak* (Erein, 1992), *Emakume sugearen misterioa* (Alberdania, 1993), *Jentzi* (Erein, 1993), *1948ko uda* (S.M., 1994), *Eztia eta ospina* (Alberdania, 1995), *Gizon izandako mutila* (Pamiela, 1997), *Sekretuen liburua* (Alberdania, 1997) y *Atlas sentimentala* (Edit. Alberdania, 1998, obra ganadora de la Beca Joseba Jaka de creación literaria). En el año 2001 tradujo a euskera la obra *El Principito*, de Antoine Saint-Exupéry. El trabajo, titulado *Printze txikia*, fue publicado conjuntamente por las casas Elkarlanean y Salamandra.



LITERATURA EN CASTELLANO Y FRANCÉS



50 AUTORES RELEVANTES



Algunos de los más reconocidos

Cuadro de Gustavo de Maeztu

Estas notas no quieren otra cosa que airear la gambara de la literatura vasca escrita en castellano, exhibiendo los géneros al público que o los conoce poco o cree de buena fe que son escasos y casi siempre ajenos. Sin embargo, pocas comunidades peninsulares aportan al caudal de la literatura en castellano semejante repertorio de nombres y de obras.

por *José Fdez. de la Sota*

■ A MODO DE PRÓLOGO

Pocos tópicos tan sostenidos en el tiempo contra cualquier razón como el que nos presenta al vasco como enemigo acérrimo de la expresión escrita. La figura del noble bruto ágrafo ha gozado de singular fortuna y, todavía hoy, se considera al vasco, antes que nada, un hombre de palabra que administra con celo y hasta cicatería sus escasas, precisas y preciosas palabras. Para mayor escarnio, sucede que a los vascos, a menudo, tampoco nos molesta, sino bien al contrario, el papel asignado por el tópico en el Real de la Feria de la Literatura.

Somos gente de pocas palabras, nos decimos con gesto entre severo y tímido. Hemos escrito poco, ya se sabe, pero también se sabe lo que decía Tirso de Molina del hierro vizcaíno: *corto en palabras, pero en obras largo*. Buen consuelo.

Los pilares del tópico se hunden en la conciencia colectiva. La pereza mental hace el resto. Los lugares comunes son hoteles baratos y cómodos, ¿quién se anima a salir a la calle para encontrar más digno alojamiento o, simplemente, el que nos corresponde bajo el sol?

Estas notas no quieren otra cosa que airear la gambara de la literatura vasca escrita en castellano, exhibiendo los géneros al público que o los conoce poco o cree de buena fe que son escasos y casi siempre ajenos. Sin embargo, pocas comunidades peninsulares aportan al caudal de la literatura en castellano semejante repertorio de nombres y de obras. Así



Alonso de Ercilla y Zuñiga.



Lope de Ayala.

que ni tan cortos en palabras como afirmaba Tirso.

La honrada poesía vascongada a la que el picajoso Marcelino Menéndez y Pelayo hacía referencia cuando invocaba a Trueba, ese supuesto hilo de agua lustral y tosca ha dado, qué milagro, los versos memorables, a la altura de un Jorge Manrique, del **Canciller de Ayala**, los sonetos agónicos de **Miguel de Unamuno**, la poesía existencial de **Blas de Otero** o el protosurrealismo de **Juan Larrea**.

Los grandes movimientos literarios del siglo XX tienen un componente vasco capital. Sin Unamuno, Ramiro de Maeztu y Pío Baroja, ¿en qué queda la **Generación del 98**? La poesía española de posguerra, la que logra salir del marasmo del garcilasismo, sería irreconocible sin la voz y los versos de **Gabriel Celaya**, **Blas de Otero** y **Angela Figuera**. En la novela, la figura de **Ignacio Aldecoa** y la de **Luis Martín Santos** (donostiarra nacido en Larache) son dos hitos insoslayables. Extraña cortedad literaria la de un país que produce escritores como los que acabamos de citar.

Por no hablar (que tampoco hablemos, porque los parcos límites de estas anotaciones nos lo impiden) de los vascos de América. Don **Alonso de Ercilla** no pisó, eso es lo cierto, la torre de Bermeo que lo bautiza, pero vasco es su nombre y su linaje entero y verdadero. El gran poema épico de *La Araucana* es de todos y nadie, pertenece al acervo común de la literatura universal, lo mismo que los versos memorables de sor **Juana Inés de la Cruz**, deslumbradora cumbre del barroco que, aunque nacida en México, hunde también sus raíces (o al menos parte de ellas) en el país de los vascos.

¿Quién dijo que los vascos y la letra impresa son algo incompatible? El hie-ro vizcaíno alabado por Tirso de Molina se consumió hace tiempo. Los Altos Hornos hace años que cegaron sus altas chimeneas y clausuraron sus infiernos hondos, pero los versos de Blas de Otero y otros poetas nuestros continúan brillando, las palabras escritas por los vascos siguen sonando, y otros vascos prosiguen el diálogo sin fin, ese diálogo ininterrumpido que, según Jorge Luis Borges, es la literatura. Ni páramo ni arroyo: continuamos arrojando botellas al mar de las palabras desde este acantilado.

■ ESCRITORES VIZCAÍNOS

EL BANDERIZO LOPE GARCÍA DE SALAZAR

Don **Lope García de Salazar**, señor del castillo de Muñatones, en el valle de Somorrostro, nace en 1399 y es considerado por los especialistas como «el más antiguo cronista de Vizcaya». Pero este corajudo banderizo, inmerso en las sangrías entre oñacinos y gamboinos que durante años asolan al viejo Señorío, es de alguna manera el precursor de la literatura vizcaína. Porque además del pormenorizado relato histórico, García de Salazar es un notable contador de historias (como la del Caudillo Blanco) y una suerte de *nuevo periodista* medieval que nos relata, en primera persona, su peripecia humana. Nadie puede negarle, por tanto, el estatuto de escritor a este señor de la guerra que corrió, hasta morir a manos de su propio hijo en 1476, toda clase de andanzas defendiendo el blasón de los Velasco. Precisamente el título de su obra capital es el de *Bienandanzas e fortunas*, que según Justo Gárate deberían haberse titulado *Malandanzas y desgracias*.

EL ENCARTADO ANTONIO DE TRUEBA

Dice Fermín Herrán en un discurso pronunciado en la Sociedad El Sitio de Bilbao en 1891 que **Antonio de Trueba** «es el único escritor vasco de este siglo que ha impuesto su nombre en las páginas de la literatura española». Un año antes, Delmas había afirmado en un artículo que el autor encartado «ha sido el primero y más grande literato que ha producido Vizcaya hasta los presentes tiempos». Ninguna de las dos afirmaciones resulta exagerada en lo más mínimo dentro de su contexto.

Antonio de Trueba nace en 1819 en Montellano, muy cerca de Galdames, en el hondón de las Encartaciones vizcaínas, un paraje absolutamente idílico que marcará su infancia y su literatura. Trueba es el costumbrista de corazón sencillo y alma generosa. El paisaje, como para el poeta suizo Ramuz, es su auténtica patria. Con



Juana de Asbaje. Sor Juana Inés de la Cruz.



Antonio de Trueba.



Tomás Meabe.

quince años abandona se bucólico país y se planta en Madrid para trabajar en la ferretería de unos familiares. Allí comenzará a escribir en los periódicos y allí cosechará sus primeros éxitos como escritor. Los ingredientes de su literatura le allanan el camino. Trueba escribe para todos los públicos unos relatos llenos de buenas intenciones, con unos personajes arquetípicos más cerca de los cuentos de Andersen que de los narradores realistas de su época.

En 1852 publica *El libro de los cantares*, obra que le dará fama y sobrenombre, pues desde entonces será conocido como «Antón el de los Cantares». Entre 1853 y 1866 da a la imprenta sus *Cuentos populares*, *Cuentos de color de rosa*, *Cuentos campesinos* y *Cuentos de vivos y muertos*.

En 1862 la Diputación de Vizcaya le ofreció el cargo de archivero del Señorío. Pese a las recomendaciones de Hartzenbush, que pensaba que bandonar Madrid como arruinar su carrera literaria, Trueba aceptó la oferta. El paisaje de la infancia tiraba de él con fuerza. Su obra conoció múltiples reediciones y hasta los diccionarios franceses de literatura le citaban. Su obra influyó en autores como Rosalía de Castro, Ricardo Palma o Pereda. Cuentan que su paisano don Miguel de Unamuno no podía leerle sin derramar alguna lágrima. Trueba murió en el año 1889.

● LOS COSTUMBRISTAS BILBAÍNOS

«Casi sin excepciones», escribe Jon Juaristi en su ensayo *El chimbo expiatorio*, «la literatura que se escribió en Bilbao entre 1890 y la guerra civil nació ya lastrada por el compromiso político. La más abundante y pertinaz de sus tendencias, el costumbrismo, reflejó de modo distorsional y rabioso los conflictos de la época». Trueba influye sin duda en los escritores costumbristas, entre los que se incluye el *primer Unamuno*, pero los tiernos valles vizcaínos y las verdes praderas virgilianas de Antón el de los Cantares ceden protagonismo a otro paisaje físico y político, a una inquietante geografía humana representada por las primeras oleadas de inmigrantes. La edad de la inocencia ha tocado a su fin.

EMILIANO DE ARRIAGA es el representante más conspicuo de esta corriente. En 1896 publica su libro más famoso, el *Lexicón etimológico, naturalista y popular del bilbaino neto*. Sobrino del músico Juan Crisóstomo de Arriaga, Emiliano fue fundador y presidente de la Sociedad Filarmónica, teniente de alcalde por los canovistas y seguidor del incipiente nacionalismo vasco. Representa de un modo acabado la figura del burgués patriarcal, uno de aquellos bienaventurados caballeros que, según **Alfredo de Echave** (otro escritor costumbrista) «tuvieron el buen gusto de morirse sin conocer ese Ensan-

che horrible, obra de un desacertado tiralíneas». Los costumbristas como Arriaga, que emplean en sus libros el llamado «dialecto bilbaino», castellano castizo con adherencias del euskera vizcaíno que el *Lexicón* pretende sistematizar, ven en peligro su pequeño mundo. La amenaza exterior viene representada por la figura del *maketo*.

MANUEL ARANAZ. Aunque también nos encontramos con un costumbrismo liberal cuyo más notable representante es Manuel Aranaz Castellanos, autor de novelas como *Calabazatorre*, *Trenzas de oro* o *El sanatorio*. Aranaz, organizador de carreras ciclistas y otras actividades deportivas entre la nueva y numerosa clase obrera, fue director del periódico *El liberal* y presidente del Ateneo. El escritor, que además era agente de bolsa, se vio involucrado en la famosa quiebra del Crédito de la Unión Minera. El lunes de carnaval de 1925 se suicidó de un disparo en la sien.

EL SOCIALISTA TOMÁS MEABE

Socialista. Si la literatura costumbrista bilbaina aparece ligada —salvo excepciones como la de Manuel Aranaz Castellanos— al incipiente nacionalismo vasco, el socialismo también impregnará buena parte de la literatura desarrollada en la Villa y su entorno. La principal figura de esta corriente es, sin duda, Tomás Meabe, fundador de las Juventudes Socialistas y director del semanario *La lucha de clases*.

Escritor. Junto a su dimensión política, Meabe destaca como un nada desdeñable escritor, traductor literario (durante su exilio parisino realizó labores de traducción para la editorial Garnier) y autor de unas *Fábulas del errabundo* en las que se reflejan los conflictos que trae la industrialización y sus atroces injusticias sociales. Tomás Meabe falleció en 1915 en Madrid, víctima de la tuberculosis.

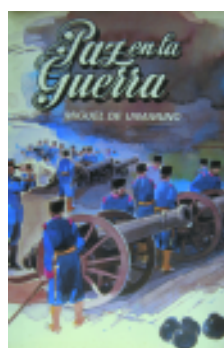
UNAMUNO, EL GRAN AGITADOR

Un reconocimiento foráneo. El novelista alemán Günter Grass afirmaba, poco después de recibir el premio Nobel de Literatura, que la Europa del siglo XXI pedía con urgencia pensadores de la talla y el temple de Miguel de Unamuno.

Bilbao, su cuna. El pensador, poeta, novelista (o mejor *nivolista*), dramaturgo, escritor de periódicos y agitador perpetuo de la vida cultural y política española nació en Bilbao el 29 de septiembre de 1864. En la capital vizcaína («mi verdadero mundo, la placenta de mi espíritu embrionario») residirá hasta los 27 años, edad con la que obtiene la cátedra de griego en la Universidad de Salamanca, la otra ciudad de su alma, y contrae matrimonio con Concha Lizárraga. Antes había estudiado la carrera de Filosofía y Letras en Madrid, pero la capital de reino nunca le



Miguel de Unamuno. Retrato de Echeverría.



satisfizo demasiado. El paisaje castellano, sin embargo, influirá de manera decisiva en su obra (como en la otros miembros de la generación del 98) y en su visión del mundo.

Un consecuente periplo intelectual.

En 1894 se afilió al Partido Socialista, pero sus relaciones pronto entrarían en crisis, dada la escasa predisposición del escritor a la disciplina de partido. Un año después publica *En torno al casticismo*, ensayo en el que acuña el concepto de intrahistoria. Allí también aboga por la europeización de España.

En 1897 sufre su segunda y más importante crisis religiosa, en la que se dirime una angustiosa lucha entre razón y fe. Ese mismo año aparece su novela *Paz en la guerra*, en la que rememora su experiencia infantil en el sitio carlista de Bilbao.

En 1900, con 36 años, Unamuno es nombrado rector de la Universidad de Salamanca. Con la entrada del siglo publica, entre otros títulos, *Amor y pedagogía* y *Tres ensayos*. Dice Ortega y Gasset que pocos escritores llegan al nuevo siglo con el bagaje de este bilbaíno «que hace universal el horizonte de la cultura española».

En 1905 publica *Vida de Don Quijote y Sancho*. En 1906 aparece el volumen *Poetas* y en 1912 la que, según no pocos críticos, es su obra capital: *Del sentimiento trágico de la vida*. Ya en el primer capítulo avisa don Miguel que se dirige «al hombre de carne y hueso, el sujeto y el supremo objeto, a la vez, de toda filosofía». Un hombre que desea desesperadamente la inmortalidad. «Yo necesito la inmortalidad de mi alma», escribe, «sin ella, sin la fe en ella, no puedo vivir». Unamuno no puede soportar no ser eterno.

Sus fricciones con el gobierno presidido por Dato y su campaña antigermanófila durante la primera guerra mundial desembocan en su cese como rector de la universidad salmantina en 1914. En ese tiempo publica la novela *Niebla* y compone el poema *El Cristo de Velázquez*. En 1921 aparece *La tía Tula* y regresa al claustro salmantino como vicerrector.

Pero con el advenimiento de la dictadura primorriverista, el ya sexagenario Unamuno emprenderá una nueva «cruzada» intelectual y ética que acabará llevándole al exilio. Su oposición al Directorio militar y sus durísimas críticas a Alfonso XIII («monstruo de doblez y perversidad») harán que sea suspendido de empleo y sueldo y desterrado a la isla de Fuerteventura. De allí huirá a París y, finalmente, se instalará en Hendaya.

En 1930, con la caída de la Dictadura, Unamuno regresa a España y ese mismo año publica su novela *San Manuel Bueno, mártir*, uno de sus mejores textos narrativos.

El 30 de abril de 1931 proclama la II República española desde el balcón de la Universidad de Salamanca. En 1934 se le nombra rector vitalicio, pero sus entusiasmos republicanos decaen mientras el nuevo régimen busca desesperadamente una estabilidad amenazada por unos y por otros. Azaña se convertirá en la nueva bestia negra de don Miguel.

Hasta su muerte, la noche de San Silvestre de 1936, cinco meses después de estallar la guerra civil, el pensador y poeta bilbaino no dejará de hacer oír su voz contra viento y marea. Su último enfrentamiento lo tendrá con el general Millán Astray, a quien, frente a su grito de «viva la muerte y muera la inteligencia», responderá el famoso «venceréis, pero no convenceréis». Su voz sigue sonando en todas y cada una de sus páginas.

RAMÓN DE BASTERRA Y LA REVISTA HERMES

En Bilbao, entre 1917 y 1922, se editó la revista *Hermes*, sin duda la más importante publicación cultural realizada jamás en el País Vasco. La revista, dirigida por *Jesús de Sarriá* y financiada por el nacionalista moderado *Ramón de la Sota*, se propone convertirse en «tribuna de convivencia respetuosa y cordial». Entre sus colaboradores, nombres como los de *Unamuno*, *Ortega*, *Ramiro de Maeztu*, *Sánchez Mazas* y *Ramón de Bastera*, que será algo así como su poeta oficial. Junto a ellos, las páginas de la revista acogen a figuras internacionales como *Ezra Pound*, *T. S. Eliot*, *Chesterton* o *Tagore*.

RAMÓN DE BASTERRA es, como decimos, algo así como el poeta oficial de la revista *Hermes*. Nacido en Bilbao en 1888, estudia Derecho y se integra en el cuerpo diplomático. A lo largo de 1917 publica en la revista bilbaína sus «Paseos romanos». Junto a *Rafael Sánchez Mazas*, es el inspirador de la línea clasicista que, poco a poco, irá impregnando *Hermes* hasta conformar la llamada *Escuela Romana del Pirineo*, precursora del fascismo español según algunos críticos de la cultura. Bastera publica ensayos y poemas al hilo de sus distintos destinos diplomáticos en Roma, Rumanía y Venezuela. Tributario inicial de su paisano Miguel de Unamuno, posteriormente sucumbirá al influjo de Eugenio D'Ors. Antes de fallecer en 1928 a causa de una grave enfermedad mental que marcó toda su vida y obra, Bastera se interesó por la literatura futurista italiana. Recientemente la Fundación Banco Central Hispano ha publicado su obra poética completa en edición de José Carlos Mainer.

- JUAN LARREA,
PADRE DESCONOCIDO DEL
SURREALISMO

El crítico italiano Vitorio Bodoni calificó al bilbaíno *Juan Larrea* como «pa-



Juan Larrea.



Blas de Otero.

Juan Antonio Zunzunegui.



dre desconocido del surrealismo español». De hecho, durante mucho tiempo se pensó que Larrea era, realmente, un heterónimo de Gerardo Diego. Nada más lejos de la realidad. Larrea nació en 1895 en la capital vizcaína, estudio Filosofía y Letras en la Universidad de Deusto, trabajó posteriormente en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y en 1923 se trasladó a París, donde entabló contacto con los dadaístas y, junto al peruano César Vallejo, fundó la revista *Favorables-París-Poema*. Su obra poética, escrita en gran parte en francés, se publicó por primera vez en Turín en 1969, bajo el título de *Versión celeste*. Falleció en Córdoba (Argentina) el 9 de julio de 1980.

- BLAS DE OTERO,
POETA FIERAMENTE HUMANO

Raíz existencial. Blas de Otero (Bilbao, 1916) es ya un clásico de la poesía escrita en castellano. Partiendo de una poesía de honda preocupación religiosa, evolucionó hacia una poética del desarraigo (como señaló Dámaso Alonso en un artículo publicado en los años cincuenta) de neta raíz existencial.

Inicia sus publicaciones con *Cántico espiritual* (1942). En 1950 publica *Ángel fieramente humano* y un año más tarde *Redoble de conciencia*. En 1955 aparece *Pido la paz y la palabra* y en 1958 ve la luz *Ancia*, fusión de *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. Abandonada la fe religiosa se vinculó al Partido Comunista. Viajó a la URSS, a la República Popular China y a Cuba, país en el que residió unos años, en pleno desarrollo de la revolución castrista.

Poeta social. En 1964 la editorial parisina Ruedo Ibérico editó *Que trata de España*. El poeta se convierte en un símbolo de la llamada poesía social (que él prefiere denominar «histórica», comprometida ante todo con el hombre).

Sin embargo, al margen de corrientes y tendencias (existencial, histórica o vanguardista en sus últimos años) la escritura poética de Otero (y la soberbia prosa de sus *Historias fingidas y verdaderas*) destaca por una extraordinaria calidad, un perfecto dominio de la técnica y una asimilación profunda de la tradición clásica.

En 1970 apareció su último libro, *Mientras*. Murió en Madrid el 29 de junio de 1979.

- UNA POETA Y
TRES NARRADORES

ANGELA FIGUERA AYMERICH. Nacida en Bilbao en 1902, pertenece cronológicamente a la generación del 27, pero su obra poética se desarrollará a lo largo de la posguerra civil española. A los 46 años publicó su primer poemario, *Mujer de barro*, pero será a lo largo de los años 50 cuando escriba lo más sobresaliente de su

obra. En 1952 obtuvo el Premio Ifach con su libro *El grito inútil* y en 1958 dio a la imprenta los versos de *Belleza cruel*, que despertaron la admiración de León Felipe. Falleció en Madrid en 1984.

* * *

Los tres grandes novelistas bilbaínos de posguerra (aunque uno de ellos inicia su carrera mucho antes) son Juan Antonio de Zunzunegui, Luis de Castresana y Ramiro Pinilla. Aunque los tres coinciden escribiendo durante algunos años, cada uno representa un corte diferente en la larga posguerra o, si se quiere, tres etapas distintas del régimen franquista.

JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI. Nacido en 1901 en Portugalete y fallecido en Madrid en 1982, es el novelista vasco por antonomasia de los años 40 y 50. Es la suya una obra copiosa y realista que él compara a una flota, con sus barcos de diferente tonelaje y calado. *El barco de la muerte* (1945), *La úlcera* (1948) o *Las ratas del barco* (1950) representan de manera cabal su narrativa.

LUIS DE CASTRESANA. Nacido en las Encartaciones vizcaínas en 1925, es el autor de uno de los mayores éxitos literarios de los años 60. Su novela *El otro árbol de Guernica* obtiene en 1967 el Premio Nacional de Literatura y confirma a su autor como uno de los narradores más apreciables de su tiempo.

Castresana murió en su ciudad natal en 1986, sin haber conseguido reeditar el éxito de su famosa novela. Éxito que quizás tuvo a la larga un efecto perverso.

RAMIRO PINILLA (Bilbao, 1923) consigue en 1960 el Premio Nadal con su novela *Las ciegas hormigas*. Pero será ante todo en la segunda mitad de los 60 y en los años 70 cuando Pinilla desarrolle su potencial narrativo (un potencial que, afortunadamente, sigue desarrollando en su retiro getxotarra).

En 1971 apareció su novela *Seno*, finalista del Premio Planeta, y en 1986 apareció *Verdes valles, colinas rojas*. Novelista de estirpe faulkneriana, Pinilla reconoce que lo que pretende es «contar cosas y hacerlo con el mínimo de palabras».

● ÚLTIMAS PROMOCIONES LITERARIAS

No pocos estudiosos y críticos aseguran que la literatura vizcaína pasa por uno de sus mejores momentos. De una parte, autores como Jon Juaristi o Pablo González de Langarika (pertenecientes a la que podría denominarse «segunda generación de posguerra») se encuentran en plena madurez creativa, y de otra, escritores nacidos en los años sesenta como Pedro Ugarte, María Maizkurrena o Amalia Iglesias van progresivamente conformando unas obras literarias de notable interés.



Ramiro Pinilla.



Ángela Figuera.



JON JUARISTI (Bilbao, 1951), además de ensayista polémico e intelectual de fuste, galardonado en 1998 con el Premio Nacional de Ensayo por su libro *El bucle melancólico*, es también (y quizás ante todo) un excelente poeta cuya influencia en la última poesía escrita en castellano, dentro y fuera del país, es apreciable. Libros como *Diario del poeta recién cansado* o *Arte de marear* son buena muestra de su vertiente lírica.

PABLO GONZÁLEZ DE LANGARIKA (Bilbao, 1948) es director desde hace más de veinte años de la revista de poesía *Zurgai*, decana de las publicaciones literarias vascas. La de Glez. de Langarika es una apasionada, generosa y oscura labor en pro de la poesía contra viento y marea en una sociedad que no siempre reconoce el valor de un género reñido con el mercantilismo y el relumbré mediático.

Langarika, entretanto, ha ido formando una obra poética (tributaria en un primer momento del existencialismo cristiano de Blas de Otero) con títulos como *Los ojos de la iguana y otros poemas* o *Cállices de octubre*, en los que se destaca como un excelente sonetista.

En los años sesenta nacieron Amalia Iglesias (Premio Adonais de poesía) y María Maizkurrena (Premio Antonio Machado en Baeza), dos de las voces poéticas más interesantes del panorama lírico peninsular.

En esa misma década nace el también poeta y, sobre todo, narrador Pedro Ugarte, finalista del premio Herralde con su novela *Los cuerpos de las nadadoras* y un auténtico orfebre del relato breve.

La joven Espido Freire, con poco más de veinte años, conseguía ganar el codiciado Premio Planeta y convertirse en un fenómeno de ventas.

Ramón Bastera Zabala.



■ ESCRITORES ALAVES

EL CANCELLER DE AYALA

LA VOZ EUROPEA DEL SIGLO XIV. No es fácil resumir la figura y la obra de don Pedro López de Ayala, nacido en Vitoria en 1332 y muerto en Calahorra en 1407. El canciller, una de las figuras emblemáticas de la literatura castellana y, como ha escrito Antonio Ortiz de Urbina, «la voz europea del siglo XIV», es uno de esos raros casos en donde se dan cita el escritor y el hombre de acción, el humanista y el político, el avezado historiador y el poeta elegíaco y escéptico.

Fue Enrique III, de cuyo Consejo de regencia fue miembro el autor alavés, quien le nombró canciller de Castilla en 1398. Don Pedro, entre la dialéctica y la espada, nos da cuenta y razón de su experiencia y sus saberes múltiples a través de una obra de la más alta calidad literaria.

Las diversiones y ocios cotidianos de los señores de su época se reflejan magistralmente su *Libro de cetrería o de las aves de caza*.

Pero sus largas *Crónicas* de los reinados de Pedro I, Enrique II y Enrique III son sin duda su obra capital escrita en prosa. Como en el caso del vizcaíno García de Salazar, don Pedro nos relata unas crónicas en las que ha tenido, en más de una ocasión, arte y parte. Su modo de narrar es impecable, realista y no pocas veces crudo. Una obra, a juicio de numerosos críticos, en la estela de Tito Livio y de Boccaccio.

Todavía le queda al canciller, después de tanta agitación política y guerrera, después de tanta crónica de lo vivido como protagonista o testigo de excepción, el aliento y la fuerza para escribir los versos memorables de su *Rimado de Palacio*, una auténtica joya del llamado «mester de clerecía». Quien se acerque a sus versos no saldrá defraudado. Don Pedro los compone al final de su vida, desde la última vuelta del camino, como diría Baroja, y en ellos nos ofrece un testamento y una confesión tan sobrecogedora como emocionante. El canciller coloca sus cartas boca arriba:

«Maté e enfamé e dexé al fanbriento peresçer».
«Enbidioso e malo e de mal coraçon
fui yo siempre, Señor, en toda sazón:
busqué mal a mi hermano sin ninguna razón
plógome de su daño e de su perdición».

Pero si el poeta es implacable consigo mismo, se convierte de la misma en manera en el más acerado moralista de los vicios y lacras de su tiempo. Don Pedro, como todos los grandes escritores, no puede refrenar su escepticismo ante la condición humana que él conoció tan bien.

FRANCISCO DE VITORIA

La obligada reducción de estas notas ha mantenido al margen —que no margi-



Francisco de Vitoria.



Ortiz de Zarate.

Ricardo Becerro y de Bengoa.



nado— a aquellos autores que no ejercieron la escritura como una actividad esencialmente artística, es decir, literaria. Ni los historiadores más o menos canónicos, ni los juristas ni los especialistas en botánica han tenido cabida en estas páginas. Pero hablar de Francisco de Vitoria, que no fue un escritor en puridad, resulta inevitable.

Nacido en Vitoria en 1486 y muerto en Salamanca en 1546, este dominico alavés va a protagonizar una de las más importantes aventuras del Renacimiento: nada menos que la fundación del Derecho internacional. Estamos, por un lado, ante un hombre de fe, pero también y por el mismo precio ante un hombre de ciencia y, ante todo, ante fenómeno ético y moral. Autor de las *Relectiones theologiae*, publicó sin embargo muy poco.

Admira su actitud ante temas como el de la libertad de conciencia y los derechos de los pueblos indígenas. La ejecución de Atahualpa, nos dice, fue un burdo asesinato al que no amparan razones ni derechos. Olvidar al teólogo Vitoria sería obviar una de las aportaciones más notables de los vascos a eso que tanto necesitamos hoy: la justa y civilizada convivencia entre gentes y pueblos.

ALGUNOS ESCRITORES
DE PERIÓDICOS

Que buena parte de la mejor literatura se ha hecho en los periódicos es un hecho que hoy nadie pone en duda. El siglo XIX, sobre todo su segunda mitad, es un bullir casi ininterrumpido de diarios y publicaciones alavesas. La pequeña y levítica Vitoria se convierte en los que algunos inveterados optimistas han llamado la «Atenas del Norte» (título que se disputa con Bilbao).

El porvenir alavés es una de las empresas periodísticas más ambiciosas. Se define como periódico «político-fuerista, científico y literario». Su director es Fermín Herrán, un perpetuo agitador cultural y alma y motor de la llamada *tertulia del 73*.

También Ricardo Becerro de Bengoa escribe en los periódicos; es lo que se llamaba entonces un publicista, pero sus pujos románticos le animan de igual modo a dibujar ruinas que a agavillar las leyendas locales o componer un incompleto *Romancero alavés*.

El patricio Mateo de Moraza fue también, al igual que Ramón Ortiz de Zárate, un notable columnista.

EL NOVENTAYOCHISTA
RAMIRO DE MAEZTU

La condena del silencio. Contaba Eugenio Montes que, cuando en los años treinta, publicó un elogioso comentario sobre Ramiro de Maeztu, éste le suplicó que no hablase bien de él: «Es usted muy

joven y no tiene derecho a que le cerque el silencio como a mí. Yo soy un leproso». No exageraba un ápice el autor alavés. A raíz de su apoyo a la dictadura de Primo de Rivera, olvidar a Maeztu fue una consigna tácita, y los años no han hecho sino revalidarla una generación tras otra. Nadie quiere acordarse de Maeztu, ni dentro ni fuera del país de los vascos. Y sin embargo él funda, junto a Baroja y Azorín, el llamado «Grupo de los Tres», germen de la generación del 98. Tampoco a nadie le parece digno de recordar que Ramiro de Maeztu se convirtiese en uno de los pilares intelectuales, junto con Penty y Hume, del gremialismo inglés inspirado en los *gilde* o hermandades medievales. A. R. Orage, líder del socialismo guildista, se consideraba su discípulo.

Ramiro de Maeztu y Whitney nació en Vitoria en 1874. La ruina familiar le obligó a marchar a Cuba, en donde su familia había tenido un ingenio de azúcar, con sólo 17 años. Tras el fallecimiento de su padre, Ramiro regresa a Vitoria sin haber conseguido rehacer la economía familiar. Se trasladan entonces a Bilbao y allí inicia el mayor de los Maeztu sus colaboraciones periodísticas, actividad que no abandonará hasta su muerte.

Periplo intelectual. En 1897 se traslada a Madrid y allí se relaciona con Baroja, Azorín y otros escritores influídos por el regeneracionismo de Joaquín Costa. Para Maeztu, otra influencia decisiva será de Friedrich Nietzsche.

A principios de 1905 marcha a Londres, donde residirá durante 15 años y se convertirá en un adalid del corporativismo anglosajón, relacionándose además con personajes de la talla de Pound, Eliot o Shaw. Allí publicará, en 1916, su ensayo *Authority, Liberty and Function*, vertido al castellano posteriormente con el título de *La crisis del humanismo*.

En 1919 regresa a España para vincularse a la redacción del periódico El Sol. En 1926, revisita los mitos españoles en su ensayo *Don Quijote, don Juan y la Celestina*. Maeztu será uno de los pocos pensadores hispánicos (por no decir el único) que reflexione sobre un asunto casi siempre tabú: el dinero. *El sentido reverencial del dinero*, según algunos críticos, denota el ramalazo anglosajón de Maeztu.

Luego vendrán su mencionado apoyo a la dictadura primorriverista, su empleo de embajador en Buenos Aires y su *Defensa de la hispanidad*, en donde el primitivo socialista se convierte en el gran panegirista de la monarquía católica y, según algunos, en una suerte de fascista angloespañol.

Epitafio. Trece días después del estallido de la guerra civil española, Ramiro de Maeztu fue detenido en Madrid y fusilado sin juicio previo. Al saber la noticia, el novelista francés Geroges Berna-



Monumento a Samaniego. Laguardia (A).



Félix María de Samaniego.



Ramiro de Maeztu.
Retrato de Gustavo de Maeztu.



nos escribió en Le Figaro: «La muerte de Maeztu honra a todos los hombres que piensan, es decir, a los que tienen su pensamiento por mil veces más precioso que su vida».

UNA POETA DEL 27

ERNESTINA DE CHAMPOURCIN. Para muchos lectores fue un grato descubrimiento tardío: la marea del largo exilio republicano en América nos devolvió la voz y la figura de una poeta vitoriana, Ernestina de Champourcin, esposa del también poeta J. J. Domenchina y único componente femenino de la generación del 27.

Amiga de Juan Ramón Jiménez, cuya figura rememora en su ensayo *La ardilla y la rosa*, publicó sus primeros poemarios en los años veinte.

En 1984 apareció su libro de memorias *La pared transparente*, y en 1991 fue publicada una amplia muestra de su obra lírica en *Poesía a través del tiempo*.

ALDECOA Y EL ARTE DE CONTAR

Su vigencia. El olvido —lo acabamos de ver en el caso de Ramiro de Maeztu y, de otro modo, en el de la poeta Ernestina de Champourcin, es el destino de muchos escritores. El de Ignacio Aldecoa es, sin duda, un feliz caso de vigencia literaria. Su obra se engrandece con el tiempo y su influencia en cada promoción de narradores no deja de apreciarse.

El magisterio narrativo del escritor nacido en Vitoria en 1925 y muerto en Madrid en 1969 es evidente. Como cuentista, su excelencia le sitúa junto a los más grandes cultivadores de este género en lengua castellana. Para Francisco Umbral, Aldecoa es «entre los barroquismos de Cela y la sencillez de Delibes, el escritor justo, sabio, europeo, exacto».

Manifestaba en 1969 el escritor, «La verdad es que en mi adolescencia, no ha habido muchos estímulos para intentar la aventura de las letras. Vivía en mi ciudad, en el norte de España; llovía demasiado, el colegio era siniestro, las películas de algún interés sufrían la censura; quedaban los libros —no muchos—, y yo tenía ciertas dosis de rebeldía. Así que, distraído de los estudios, me puse a escribir cuentos, poemas, fragmentos de novelas».

Su obra. El futuro narrador se estrena editorialmente, en 1947, con un libro de poemas titulado *Todavía la vida*. Sin embargo, pronto descubrirá que su camino está en los territorios de la prosa. En 1954 aparece su novela *El fulgor y la sangre*, *Con el viento solano* se publica en 1956 y *Gran sol*, en donde se describe con implacable objetividad el trabajo en el mar, es editada en 1957 y distinguida con el Premio de la Crítica un año después.

Entre los libros de relatos de Aldecoa cabe destacar *Visperas del silencio* (1955),

El corazón y otros frutos amargos (1959) o *Los pájaros de Baden-Baden* (1965).

El talante literario. Aldecoa, nunca lo negó en vida, fue un escritor realista. Claro que su realismo (que a menudo deviene objetivista) nada tiene que ver ni con la narrativa decimonónica ni con el social-realismo de la llamada (no siempre con justicia) «novela de la berza». Quizás quien mejor ha definido la obra de Aldecoa ha sido Jesús Fernández Santos refiriéndose al talante humano del escritor: «Se reía de los necios, los avisados y pedantes que estorban los cauces de la tradicional sociedad española, de la España grotesca y anodina, de las sombrías derrotas y las glorias efímeras».

ESCRITORES DE HOY

Elaborar la nómina de escritores que ejercen hoy su oficio en Alava, además de prolijo, sería impracticable. Afortunadamente, entre los alaveses no han dejado de surgir escritores. Una de las figuras que ha propiciado el caldo de cultivo necesario para que ésto suceda es Ángel Martínez Salazar, indismayable creador de revistas más o menos efímeras, encuentros, homenajes, conferencias, programas radiofónicos y empresas editoriales como *Papeles de Zabalanda*.

La editorial Ikusager, por su parte, ha cumplido una labor, dentro del comic y la literatura, de una gran importancia.

Actualmente, la editorial *Bassarai*, dirigida desde Vitoria por el poeta **Kepa Murua**, se ha convertido en una referencia inexcusable a la hora de hablar de la literatura vasca escrita en castellano. Su catálogo es uno de los más interesantes, independientes y rigurosamente literarios del actual panorama editorial español.

Nombres como los de **Paloma Díaz Mas**, que obtuvo el Premio Herralde de novela, **Antonio Altarriba**, finalista del Premio La Sonrisa vertical, **Arturo Hernández Pérez de Landazabal** o **Carlos Pérez Uralde**, narrador y excelente columnista, garantizan junto a otros narradores, poetas y dramaturgos la salud de la literatura escrita desde Alava.



ICUSAGER. Al. 2010. Agosto 1991
Oficina de Juan Carlos Latorre

Ignacio Aldecoa,
contraportada de una de sus novelas.



Ignacio Aldecoa.

Ernestina de Champourcin.



■ ESCRITORES GUIPUZCOANOS

EL ILUSTRADO XAVIER DE MUNIBE

El siglo de las luces entra en el País Vasco de la mano de **Xavier de Munibe e Idiáquez**, conde de Peñaflores, nacido en Azkoitia en 1723 y muerto en Vergara en 1785.

Junto a Narros y Altuna, funda la *Sociedad Vascongada de Amigos del País* y desde su *Seminario de Vergara* sienta las bases de una nueva educación técnica y científica que, pasando el tiempo, será el mejor abono del desarrollo industrial.

Los caballeritos. Los «caballeritos» de Azkoitia representan de modo fervoroso los ideales de la Ilustración, aquella corriente universal con acento francés que, como escribía Sánchez-Mazas, «volvía experimental toda ciencia, científica toda la economía, económica toda la política y política toda la religión».

En una sociedad como la guipuzcoana del siglo XVIII, la creación de una escuela no regida por hábitos talarés es lo más parecido a un milagro. De algún modo, nuestros «caballeritos» constituyen un fenómeno casi milagroso.

La modernidad. Ellos dieron el tono, en lo político, social y económico, a la España de Carlos III. Una España desfasada social y culturalmente de la Europa ilustrada, la misma que Jovellanos (veintiún años más joven que el conde de Peñaflores) recorre con alarma y describe en su *Diario* con espíritu crítico.

Xavier Munibe expuso sus ideas científicas y racionalistas, tributarias de Comte y Murrás, en *Los aldeanos críticos* (1758). **Literato jocundo.** Pero también es un jocundo autor de comedias de tintes costumbristas que tendrán su influencia en los autores que cien años después cultivarán el género. Pero el siglo XIX no será, por desgracia, el siglo tolerante e ilustrado que soñaban Munibe y sus amigos del país.

BAROJA EN EL PAÍS DEL BIDASOA

Escritor puro. Pío Baroja es, me parece, el escritor más vivo de su generación, el que mantiene entre quienes ejercen el azaroso oficio de contar historias una estima más alta y sostenida. Un escritor sin fecha de caducidad, lo cual tal vez se deba a que don Pío fue precisamente eso, un escritor sin otros adjetivos, el escritor casi en estado puro, a pesar de que su profesión (durante poco tiempo) fue la de médico, más tarde la de panadero (o, si se quiere, la de empresario de panadería) y entretanto o después la de especulador (sin éxito) de Bolsa y dudoso aspirante a diputado. Pero pronto Baroja decidió que su vida y la literatura iban a ser un largo matrimonio inseparable.

Pío Baroja y Nessi nació en San Sebastián en 1872, vivió en Madrid, Valencia, Pamplona... Fue médico a desgana en Cestona, donde, según confesión propia, reencontró sus raíces vascas. Unas raíces que arraigarían en Bera de Bidasoa, en donde la esperaba la casona de Itzea, meca del culto barojiano (culto, probablemente, de muchos descreídos).

Lo barojiano. Itzea y el país del Bidasoa son, en efecto, un símbolo del escritor y de su mundo. Porque Baroja no es sólo un novelista. No es simplemente el creador de una copiosa obra narrativa y unas espléndidas memorias. Pío Baroja es también —y quizás ante todo— el creador de lo barojiano. Es decir, de un talante, un estilo, una ética y una estética muy características. Se la ama o se le odia. Siempre fue así.

Sólo se puede matar lo que está vivo. La última biografía del escritor, la de Eduardo Gil Bera, considera que el hombre de Itzea construyó un personaje a la medida de sus deseos y sus frustraciones. Lo barojiano sería, para él, una impostura de éxito. Hay opiniones para todos los gustos. Y eso quiere decir —como apuntamos— que el autor guipuzcoano sigue vivo.

El país de la memoria. Don Pío se sintió siempre más guipuzcoano que donostiarra. El país del Bidasoa se refleja en gran parte de su obra. Su pequeño país, dice Miguel Sánchez-Ostiz en el ensayo *Derrotero de Pío Baroja*, «estaba allí donde estaban sus cuartillas, casi más que en un lugar de una geografía precisa, estaba en su memoria». En todo caso, sus personajes menos sombríos son los que extrae del país del Bidasoa, mientras que lo grotesco y lo mezquino se refleja de modo feroz en sus novelas madrileñas. El hecho está probado. Como probada está su obsesión por la raza, su misoginia cierta y la excelencia de su prosa precisa, sencilla, antirretórica. El supuesto descuido de la prosa barojiana es un lugar común, corriente en un país donde el barroco más sobredorado y ampuloso marca el canon.

LA CRÍTICA. En opinión de *Baltasar Porcel*, Baroja «es el novelista más importante y original de la España contemporánea».

Mucho antes, *Azorín* había pronosticado que la prosa del escritor vasco conservaría su lozanía y atractivo para futuras generaciones.

Para *Josep Pla*, don Pío «se equivocó de género escribiendo novelas, ya que podría haber sido el mayor memorialista de la literatura castellana de todos los tiempos». El escritor ampurdanés incurre, como el propio Baroja, a quien le unen manías, prejuicios y esa cazurrería inteligente que los dos practicaron, en cierta ligereza a la hora de juzgar sumariamente una obra literaria ajena. Las *Memorias de un hombre de acción* y *Desde la última vuelta del camino* bastarían para



Francisco Grandmontagne.



José María Salaverría.



Mourlane Michelena.

situar a su autor entre lo más granado del memorialismo europeo, grupo en el que, desde luego, figuraría también el autor del *Quadern gris*.

LA OBRA. Entre 1900 y 1952 Baroja publica casi un centenar de libros. Una bibliografía que arranca con los cuentos de *Vidas sombrías* (1900) y sigue con novelas como *Silvestre Paradox* (1901), *El mayorazgo de Labraz* (1903) o la trilogía de *La lucha por la vida* (1904), según muchos lectores y más de un crítico una de sus mejores obras.

En 1911 aparece *El árbol de la ciencia*, su novela quizás más acabada y honda, incluida en la trilogía de *La raza*.

A su segunda época pertenecen las novelas históricas agrupadas bajo el título de *Memorias de un hombre de acción* (1913-1935), basadas en la vida de Eugenio de Aviraneta, su pariente lejano.

Pero don Pío no paró de escribir y contar. *La estrella del capitán Chimista* (1930), *Locuras de carnaval* (1937) y *El puente de las ánimas* (1945) son otras obras suyas.

Diagnóstico de lo humano. Los juicios de Baroja fueron acres, y su opinión sobre el género humano fue siempre pesimista. «Por instinto y por experiencia», escribe en sus memorias, «creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, perverso, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmos y de vanidades».

El siniestro episodio de la guerra civil española, en la que el novelista pudo ser fusilado por ambos bandos, contribuyó sin duda a refirmar sus juicios hobesianos sobre la especie humana.

Su muerte. El 30 de octubre de 1956 murió en su casa madrileña. Hemingway acudió unos días antes a su lecho de enfermo, acompañado de un fotógrafo y protagonizando un suceso para algunos sincero y para otros turbio. Fue enterrado en el cementerio civil de Madrid. Julio Caro Baroja, su sobrino, arrojó sobre el féretro un puñado de tierra del país del Bidasoa.

GRANDMONTAGNE, MOURLANE, SALAVERRÍA

Raros olvidados. Francisco Grandmontagne, José María Salaverría y Pedro Mourlane Michelena se han convertido, con el paso del tiempo y pese a que en su día gozaron del favor de no pocos lectores, en tres perfectos raros. El busto que en los jardines de Alderdi-Eder tiene Salaverría es todo lo que queda de este escritor de raza que firmó centenares de artículos. Los otros dos resultan tan extraños hoy en día como sus apellidos de inequívoca procedencia francesa.

FRANCISCO GRANDMONTAGNE, vasco-bearnés nacido en Burgos en 1866, criado en Fuenterrabía y emigrado a Argentina, escribió gran parte de su obra en los periódicos. Sus artículos aparecen en

diarios argentinos como *La Nación* o en el madrileño *El Sol*. Su tío materno era *Claudio de Otaegui*, pedagogo, músico y poeta en lengua vasca.

El idioma vernáculo y los usos y costumbres del país ocupan muchas páginas de su abundante y olvidada producción literaria. Murió en San Sebastián en 1936.

PEDRO MOURLANE MICHELENA, a diferencia de Grandmontagne, apenas publicó obra literaria fuera de los periódicos. Con *El discurso de las armas y las letras* funda el llamado «ensayo divagatorio», de evidente influencia orsiana.

Nacido en Irún en 1888 y fallecido en 1955, Mourlane se forjó en Bilbao como periodista, llegando a dirigir *El liberal* antes de que lo adquiriese Indalecio Prieto, quien afirmaba con humor que el guipuzcoano «era capaz de desorganizar la casa Ford en ocho días». También participó activamente en los orígenes de la Falange, cuyo himno le debe algunos versos. Con todo, la prosa de Mourlane es excelente. Según Juan Manuel Bonet, el rastro de su estilo cabe seguirlo en dos de las mejores prosas del último medio siglo, la de Cunqueiro y la de Perucho.

JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA fue, como Mourlane y Grandmontagne, ante todo escritor de periódicos, a pesar de su copiosa y desigual producción novelística.

De familia guipuzcoana, nació en Vinaroz en 1873 y murió en Madrid en 1940. Residió en Argentina durante largos años y colaboró, después de desempeñar los más diversos oficios, en los más importantes diarios iberoamericanos. Sus posiciones ideológicas evolucionaron desde un regeneracionismo inicial al conservadurismo de sus últimos años.

GABRIEL CELAYA, POESÍA Y VIDA

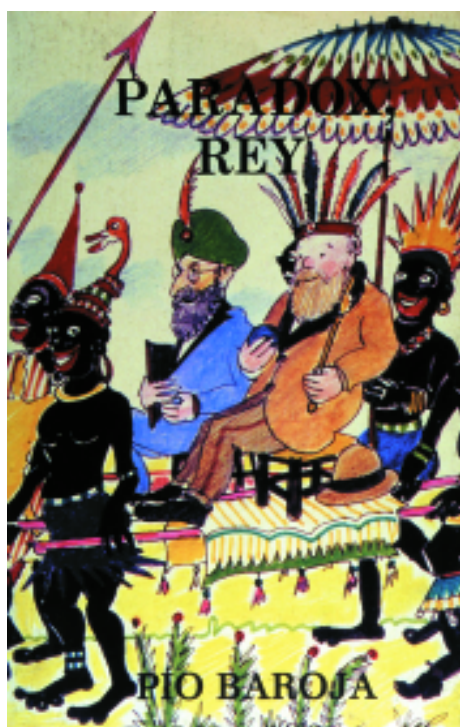
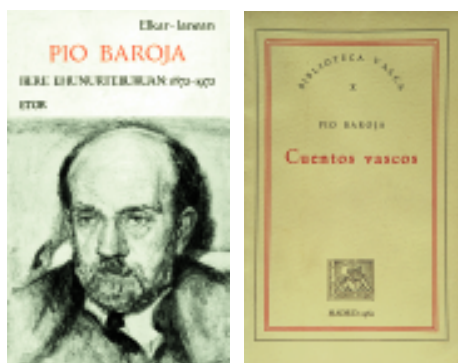
Junto al bilbaino Blas de Otero, *Rafael Múgica* (que también puede ser *Juan de Leceta*) es el representante más solvente de la llamada poesía social (que ellos gustaban de llamar histórica), aquella que a partir fundamentalmente de los años cincuenta se compromete de manera directa en la lucha contra la dictadura franquista.

Vida y literatura. Gabriel Celaya (segundo nombre y segundo apellido del poeta y su nombre literario de guerra o, si se quiere, de guerras y de paces literarias) nació en Hernani en 1911 y falleció en Madrid en 1991. Ingeniero de carrera, renunció a una sólida y respetable posición social para entregarse a su acuciante vocación poética.

En los años cuarenta, junto a Amparo Gastón, su mujer, crea la colección *Cuadernos de Poesía Norte*, en la que desarrolla una encomiable labor editorial. En el año 1935 y en la editorial zarauzitarra Itxaropena se estrena como poeta con la publicación de *Marea de silencio*.



Pío Baroja.



El talante. Todavía es el joven Rafael Múgica, el mismo que un año después, concretamente el 8 de marzo de 1936, conocerá en San Sebastián a Federico García Lorca. Como Lorca, Celaya es y será un poeta popular, uno de los más leídos (y cantados) de su generación. Sin embargo, el mismo que maldice la poesía «concebida como un lujo cultural por los neutrales», el mismo que dispara sus poemas cargados de futuro y tono arengatorio, ese mismo poeta es capaz de convertirse en otro que no deja de ser Gabriel Celaya. Porque en Celaya habitan el poeta directo y coloquial, militante y realista, y el investigador hondo e iluminado de la poesía, el vanguardista y el poeta órfico de sus últimos tiempos.

El estilo. En Celaya es difícil, por no decir imposible, desbrozar la poesía de la vida. Los distintos poetas que asume y verbaliza no son sólo teoría literaria (que lo son, y de gran calidad) sino además y sobre todo parte (y arte) de su vida, de su agitada biografía civil y poética. Sus versos pueden ser desiguales, pero nunca inauténticos o vanos.

Su obra. En 1949 aparece *Las cosas como son*, en 1951 *Las cartas boca arriba* y en 1955 *Cantos iberos*, tres poemarios en los que el compromiso es prioritario. En 1957 logra el Premio de la Crítica con el libro *De claro en claro*.

Poesía urgente aparece en 1960 y en 1971 el experimental *Campos semánticos*. La *Trilogía vasca* se publica en 1984.

Es en los años ochenta cuando llegan los grandes galardones, en 1986 el Premio de las Letras españolas y en 1987 el Premio Nacional de Literatura. Su último libro publicado es *Orígenes/Hastape-nak* (1990, Universidad del País Vasco, Poesía vasca, hoy).

El testamento. «Cuanto más va uno envejeciendo», escribe el poeta, «más advierte que en lugar de caminar por el ingenuo camino del progresismo racionalista, más se va sumergiendo en el tiempo sin tiempo de los orígenes y de los mitos a que me refiero en la *Cantata de Mnemosine* que ofrezco en el origen de este libro, que a fin de cuentas sólo trata de resucitar la vivencia de que todos los días son el primer día del mundo, y precisamente por eso, todos y cada uno de ellos es el último».

LA AVENTURA DE LUIS MARTÍN-SANTOS

Una plural aventura. La de Luis Martín-Santos, donostiarra nacido en Larache y fallecido en accidente de tráfico en Vitoria en 1964, es una de las grandes aventuras intelectuales del grisáceo medio siglo español. Una aventura —la emprendida por este inquieto médico y psiquiatra— intelectual, literaria y política.

Muy pocos escritores han gozado de unos conocimientos de carácter científico y humanístico (rara combinación entre nosotros) como Luis Martín-Santos, director del Sanatorio psiquiátrico de San Sebastián desde 1951, autor de la tesis doctoral *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental* (una aventura clínica y humana) y destacado militante del P.S.O.E. (aventurada militancia frente a la sólida reputación del P.C.E. entre los escritores comprometidos de esos años).

Martín-Santos es un aventurero, pero un aventurero realista, pertrechado con unas herramientas ideológicas, técnicas y lingüísticas de la más alevada calidad. Junto a Carlos Castilla del Pino, es uno de los jóvenes psiquiatras más prometedores del país.

Por otra parte, en sus años universitarios madrileños se había relacionado con intelectuales y escritores como Miguel Sánchez Mazas, Juan Benet, Rafael Sánchez Ferlosio o su paisano Ignacio Aldecoa, iniciado por cierto en la literatura, como él mismo, con un libro de versos.

La novela. Pero la gran aportación de Martín-Santos a la literatura es sin ninguna duda su novela (única publicada en vida) *Tiempo de silencio*. Su aparición en 1961 supuso todo un acontecimiento en el panorama literario español. Entre los tremendismos cada vez más hueros de Cela y los despojos del realismo social, la novela del autor donostiarra abre una nueva vía cuyo precedente habría que buscarlo fuera de las fronteras nacionales, en el *Ulysses* de Joyce. Pero Martín-Santos es también un barroco castellano (incluso en su vertiente más paródica). La corriente de la conciencia deviene torrencial en *Tiempo de silencio*, relato pormenorizado del descenso a los infiernos sociales y morales de un joven médico a raíz de un estúpido accidente.

La crítica. Una novela «del subdesarrollo desde los supuestos literarios del desarrollo», según Fernando Morán. Para el crítico y ensayista José-Carlos Mainer, el objetivo de la novela «se cifra en la destrucción de los mitos inmovilizantes—edipismos, complejos de culpa, tradiciones—y la reconstrucción de una convivencia que sus personajes—tan locuaces como mutuamente incommunicados—tienen imposibilitada».

En una entrevista concedida en 1962 a la hispanista Janet Winecoff, Martín-Santos afirmaba que «en España hay una escuela realista, un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido y complejidad si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés». Su novela logró sobradamente ese objetivo, proyectado de manera póstuma en la inacabada *Tiempo de destrucción* (1975).



Luis Martín Santos.



Gabriel Celaya.



OTROS AUTORES EN LOS AÑOS 60 Y EL LIBRO CAPITAL DE UN ESCULTOR

En la década de los sesenta otros autores guipuzcoanos publicaban sus obras y obtenían importantes galardones.

MARTÍN DE UGALDE. En 1962 Martín de Ugalde, nacido en Andoain en 1921, conseguía el prestigioso Premio Sésamo. Además de un apreciable narrador y ensayista, Martín de Ugalde (que vivió la experiencia del exilio en Francia y Venezuela) es autor de una *Historia de Euskadi* en seis volúmenes.

SANTIAGO AIZARNA (Oirtzun, 1928) en 1966 publicó los poemas de *Humano animal*, aunque había editado su primera novela, *Los pecados de la calle*, en 1956. Promotor de muchas de las empresas culturales surgidas en Guipúzcoa, la de Aizarna es una firma indispensable en el periodismo literario vasco (en euskara y castellano) desde hace varias décadas.

MIGUEL PELAY OROZKO, nacido en 1913, es autor de novelas como *Jai Alai en América*, de un libro sobre Jorge Oteiza y de ensayos como *Gran país, difícil país*, *Diálogos del camino* o *La ruta de Barroja*.

JORGE OTEIZA. En los años sesenta (1963) aparece un texto decisivo en la historia cultural del país. Jorge Oteiza publica *Quousque tandem...!*, «uno de los documentos más incisivos y polémicos sobre Arte y Estética entre los que se han publicado en nuestro país durante los últimos cuarenta años», afirmaba Francisco Calvo Serraller en 1985.

Sin embargo, el escultor de Orío (1908) no era la primera vez que se expresaba teórica y literariamente mediante la palabra escrita. En 1954 había publicado los poemas de *Androcanto y sigo*. Desde hace varias décadas el combativo, genial y atrabiliario artista vasco no ha dejado de escribir (y pensar) poesía. Una poesía escrita, como seguramente no podía ser menos, con sintaxis y códigos propios, a veces luminosa y otras sencillamente inescrutable. El lenguaje de Oteiza—en el verso, el hierro y la cerámica—es radicalmente intransferible y propio. Igual que su paisano don Miguel de Unamuno, podría afirmar:

«Soy solo».

Así ha dicho sentirse muchas veces en el país de los vascos.

GIPUZKOA, HOY

Ahora mismo conviven en Gipuzkoa varias generaciones de escritores felizmente en activo.

RAÚL GUERRA GARRIDO (1953), Premio Nadal, finalista del Premio Planeta y autor de una excelente y abundante producción novelística, en la que cabe destacar *La carta*, *Lectura insólita de El Capital*, *Cacereño* o *El otoño siempre hiere*.



Raúl Guerra Garrido.



Jorge Oteiza.



Miguel Pelay Orozco.



Santiago Aizarna.

Fernando Aramburu (San Sebastián, 1960), miembro del surrealista grupo Cloc a finales de los años setenta, poeta y autor de dos novelas de enorme calidad, *Fuegos con limón* y *Los ojos vacíos*.

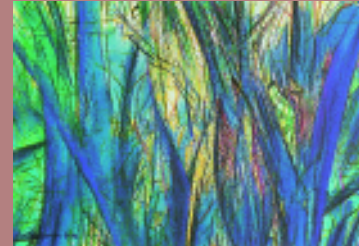
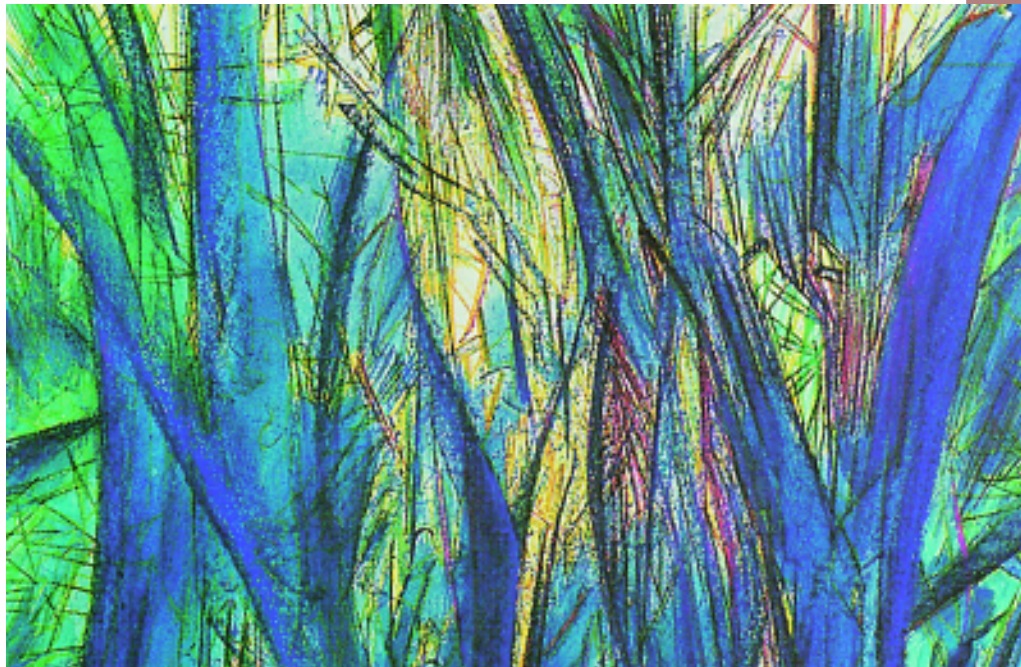
Otro miembro de Cloc, el también donostiarra **Álvaro Bermejo**, ha publicado varias novelas y obtenido premios como el Ateneo de Sevilla con *La piedra*

imán. **Julia Otxoa** es autora de una intensa y selecta obra poética entre la que destacan títulos como *Centauro* o *La nieve en los manzanos*, además de una notable narradora breve.

Otra escritora de San Sebastián, **Luisa Etxenike**, publica desde hace años una apreciable y apreciada serie de novelas como *El mal más grave* o *Vino*.

Entretanto, Gipúzkoa sigue dando gentes comprometidas con el desarrollo cultural del país, como el infatigable **Félix Marañá** (ensayista, editor y promotor de múltiples actividades literarias) o el autor en euskara y editor **Jorge Jiménez**, cuyo sello *Alberdania* (Irún) se propone que euskera y castellano convivan sanamente en su catálogo.

UNA PLÉYADE DE ESCRITORES



Reconocimiento a otros autores

Cuadro de J.A. Sistiaga

En la historia de la literatura hecha en Euskal Herria encontramos narradores, poetas, dramaturgos, prosistas... de valía reconocida pero cuya obra ha quedado de algún modo eclipsada por los grandes nombres de su generación. Son los que hemos bautizado como otros autores, en relación a aquellos "unos" que copan los manuales escolares y merecen la consideración de "clásicos".

por Juan Aguirre Sorondo

■ OTROS AUTORES, NUEVOS AUTORES

En la historia de la literatura hecha en Euskal Herria encontramos narradores, poetas, dramaturgos, prosistas... de valía reconocida pero cuya obra ha quedado de algún modo eclipsada por los grandes nombres de su generación. Son los que hemos bautizado como *otros autores*, en relación a aquellos «unos» que copan los manuales escolares y merecen la consideración de «clásicos».

En las páginas que siguen se recogen las semblanzas de cerca de cuarenta escritores vascos que han conquistado un lugar entre los lectores de su tiempo. Tiempo pretérito pero también tiempo presente, habida cuenta de la importante nómina de *nuevos autores* que, por encima de pasajeras modas, se han afirmado entre lo más granado de las literaturas hispana y francesa en estos albores del siglo XXI.

■ LETRAS PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA

La Guerra civil y sus consecuencias marcó a varias generaciones y dio un sesgo particular a la literatura de los años cuarenta a sesenta. La obra de Gabriel Celaya, Blas de Otero, Luis de Castresana o Ignacio Aldecoa es heredera —las más de las veces airada o existencialista— de aquellas terribles circunstancias. Otro tanto ocurre con los autores que aquí evocamos, quienes se distinguieron por sus distintas maneras de retratar literariamente y de enfocar vitalmente el momento histórico que les tocó vivir.



José de Arteche.



Jacinto Miquelarena (Bilbao, 1891. París, 1962). El apellido Miquelarena se asocia a la expresión «¡Qué país, Miquelarena!» que, según maliciosa anécdota, Don José María Pemán profirió al encontrarse con su colega de letras en una casa de citas. Esta y otra archicitada frase, «Sólo hay un amor hasta la muerte: el último», de ubicua presencia en todos los florilegios del ingenio, son los únicos pecios literarios que nos quedan de este bilbaíno humorístico y deportivo perteneciente a «la otra Generación del 27».

Jacinto Miquelarena aprendió el oficio en la redacción de El Pueblo Vasco y llegó a dirigir el periódico nacionalista Excelsior de 1924 a 1930. Viajó por el mundo y de ello sacó materia prima (y satírica) para sus primeros libros: *El gusto de Holanda* y ... *Pero ellos no tienen bananas*. Instalado en Madrid, se especializó en la información deportiva para el ABC y al frente del semanario Campeón. Su libro *Stadium* (1934) recoge crónicas y relatos futbolísticos de quien fuera el primer gran maestro del periodismo deportivo español.

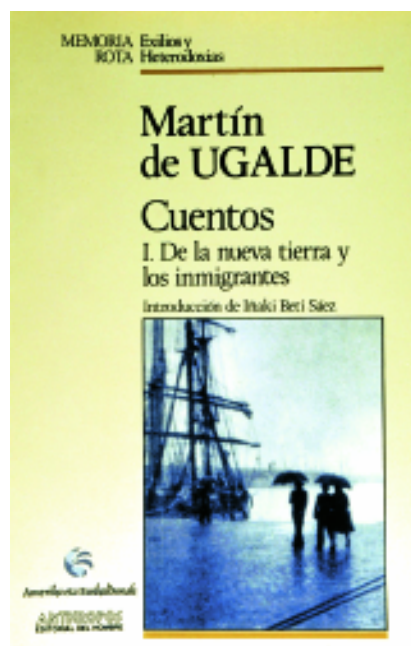
Con su paisano el músico guipuzcoano Juan Tellería compuso una zarzuela renovadora, *El joven piloto*, y también el himno falangista *Cara al Sol*, aunque el propio Jacinto sólo reclamaba la paternidad de dos líneas del mismo: «Volverá a reír la primavera» y «que en España empieza a amanecer». Su experiencia en Madrid durante la Guerra civil la plasmó en textos feroces: *Cómo fui ejecutado en Madrid* y *Unificación* (1937). Fue fundador y primer director de Radio Nacional. Al acabar la contienda recuperó el gusto por la greguería y la impertinencia y publicó el primer libro humorístico de la

postguerra española (*Cuentos de humor*). A causa de sus diferencias con Serrano Suñer abandonó el país y viajó por Europa como corresponsal de prensa. Acabó sus días en París, arrojándose al metro en agosto de 1962.

José de Arteche (Azpeitia, 1906-San Sebastián, 1973). Tengo oído decir al periodista y escritor Santiago Aizarna que su maestro José de Arteche sostenía que «el arte de escribir consiste en saber tachar». Y es que Arteche fue un orfebre de la palabra y un artesano de la letra impresa. Escribió toda clase de libros, si bien sus obras más leídas fueron las biografías literarias de los grandes personajes de la historia guipuzcoana: Ignacio de Loyola, Elcano, Legazpi, Urdaneta y Lope de Aguirre. Una constante en la trayectoria de Arteche es el desgarró causado por la guerra, que con conmovedora prosa se desahoga en *El abrazo de los muertos* (1970). De forma póstuma (1977) se publicó su diario *Un vasco en la postguerra* (1936-1966). La labor periodística de Arteche y sus relatos breves conforman, junto con lo apuntado, el bagaje de una vida dedicada, con honestidad y entrega, al oficio de escritor. Ello lo habilita como punto de referencia de las letras vascas de la postguerra.

José M^a de Areilza Bilbao, 1909-Madrid, 1998). Diplomático, político y hombre de letras. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1941. En la fecunda obra escrita del Conde de Motrico, el País Vasco cobra un particular relieve tanto a través de los personajes históricos como en las descripciones —siempre cristalinas, clásicas, casi azorinianas— de nuestros pueblos y valles, de las estaciones del año y de las tradiciones vascas, publicadas en Prensa y luego recogidas en dos antologías: *Prosas escogidas* (1986) y *Paisajes y semblanzas* (1988). También dejó muestra de sus cualidades literarias en las recopilaciones narrativas *Siete relatos* (1987) y *La regata y otras historias* (1992).

Jesús M^a de Arozamena (San Sebastián, 1918-1973). Prolífico autor y gran estilista literario destacable por la calidad de sus trabajos en los diversos géneros. Cultivó la biografía histórica con semblanzas sobre *Zuloaga, el pintor, el hombre* (1963), *Jesús Guridi* (1967), y *José María Usandizaga y la bella época donostiarra* (1969). La ciudad de San Sebastián, de la que fue cronista oficial, le inspiró libros particularmente emotivos: *San Sebastián, biografía sentimental de una ciudad* (1963); *Donostia, capital de San Sebastián* (1964); *San Sebastián, excursión escolar por el ayer y el anteayer de nuestro pueblo* (1967), en colaboración de José Berrueto, y *Viejas canciones donostiarras* (1971). También puso la pluma al servicio de las artes audiovisuales con guiones para cine y piezas teatrales. Fue consejero delegado y director general de la Sociedad General de Autores de España (SGAE).



Karmele Saint Martin (Pamplona, 1895-Donostia, 1989). Su nombre de civil era María del Carmen Navaz Sanz, pero para su poderosa personalidad literaria se otorgó un seudónimo acorde a su elegante afrancesamiento. Aunque por edad pertenece a la generación de preguerra, sus comienzos en las letras fueron tardíos, allá por los años cincuenta, en una San Sebastián donde hasta el final de sus días, ya nonagenaria, gozó de la admiración y el cariño de mucha gente. Karmele Saint Martin se movía en la narración breve con maestría y recursos de gran fabuladora («Son narraciones donde campea la imaginación sin perendengues ni florituras. Los considero un ejemplo, en estos tiempos de decadencia imaginativa del relato», escribió de ella Luis Rosales),

valiéndole premios tan prestigiosos como el Doncel por *Después de los milagros* (1967) y el Premio Leopoldo Alas por *Con suave horror* (1968). A estos seguirían otros títulos hasta un total de quince libros: *Señoras de piso* (1968), *El servicio* (1969), *El perro Milord* (1971)... En 1975 conquistó un público nuevo gracias a una excelente recopilación de cuentos sobre el universo de las sorciñas: *Nosotros las brujas vascas*, prologado por Julio Caro Baroja. En esta y en otras obras como *Las señoras vascas* (1976) aborda la condición femenina en la sociedad tradicional vasca con visión abierta y a contrapelo de tópicos. Su firma se estampaba con periodicidad en revistas (Blanco y Negro, La Estafeta Literaria, Triunfo) y periódicos (Ya, La Voz de España).

Alvaro de Laiglesia (San Sebastián, 1922-Manchester, 1981). La biografía de Alvaro de Laiglesia está indisolublemente unida a la revista que dirigió durante treinta y tres años: La Codorniz. En la España autocrática y abatida de postguerra, La Codorniz, con su surrealismo jubiloso fue una válvula de escape donde cuajó un nuevo sentido del humor, sutilmente inconformista, rabiosamente divertido.

De Laiglesia ha sido, sin duda, uno de los humoristas más leídos del siglo XX. Hizo sus primeros pinitos siendo todavía chaval en San Sebastián como redactor de la revista La Ametralladora, una singular publicación de combate y humor que dirigió Miguel Mihura en los años de la Guerra civil. En 1942 partió a la Unión Soviética con la División Azul como corresponsal de guerra, y de regreso Mihura le cede la dirección de La Codorniz. Al decir de los colaboradores de la revista, con Alvaro llegó la renovación y un cierto posibilismo: «Lo que nos enseñó realmente Alvaro fue a trivializar lo serio y lo dogmático. Modificó el espíritu del humorismo codornicesco para, sin abandonarlo, acercarlo más a lo cotidiano y a lo periodístico, con un ánimo crítico desconocido en esas fechas, unas veces directo y punzante, otras para seguir envolviéndolo en el celofán del surrealismo». Entre las celeberrimas portadas que redactara De Laiglesia, se recuerda con especial alborozo aquella que rezaba: «Almohadín es a almohadón lo que cojín a X. Nos importa tres X que nos cierren la edición». Además de su labor periodística, publicó más de cuarenta libros y estrenó varias comedias cómicas (la más representada *El caso de la mujer asesinada*, coescrita con Miguel Mihura en 1946).

■ LA RENOVACIÓN LITERARIA

Reunimos aquí a seis escritores de muy diverso estilo, intención e incluso generación pero que tienen en común el haber apuntado con sus obras rumbos nuevos para las letras desde los sesenta y setenta. Años en los que el periodismo, el

ensayo y la filosofía confluyen en un concepto más ancho y rico del quehacer literario.

José Luis Olaizola (San Sebastián, 1927). Abogado de formación, novelista, productor y guionista cinematográfico de profesión. Su obra literaria es extensísima, abarca prácticamente todos los géneros y acumula un sinnúmero de premios: *La guerra del general Escobar* (Premio Planeta 1983), *Cucho* (Premio de Literatura Infantil Barco de Vapor y Gran Prix de l'Académie des Lecteurs, París), *El cazador urbano* (Prix Littéraire de Bourran, Burdeos). En *Planicio* (Premio Ateneo de Sevilla 1976), Olaizola hizo memoria a su infancia donostiarra. Ha sido traducido al euskera (*Boni Martinen istorioa*). Porción sensible de su producción está destinada a los públicos infantil y juvenil, y también abundantes son las novelas de corte histórico-biográfico: Francisco Pizarro, Juana la Loca, El Cid, Bartolomé de las Casas, Santa Teresa... Del ensayo *La puerta de la esperanza*, escrito en colaboración con el doctor Vallejo-Nájera, se han venido medio millón de ejemplares.

José María Mendiola (San Sebastián, 1929). Tras darse a conocer en 1958 ganando el Premio Café Gijón por *Jonás y la gruta*, en 1962 se hizo un lugar en las letras hispanas con el Premio Nadal otorgado a su novela *Muerte por fusilamiento*. Más adelante vendrían los premios Ciudad de Irún por *Las dimensiones del cuerpo humano* (1970), y Puente Colgante por *Con un ratón en la mano* (1973). Después de algunos años de reposo se ha volcado en la literatura juvenil, que reconoce como su «verdadera vocación»: *El temblor de los monstruos* (1997), *El cementerio de los ingleses* (1998)... Mendiola ha compaginado la actividad literaria con una brillante carrera profesional en la empresa privada. Su experiencia en este campo se puso al servicio de las páginas económicas de El Diario Vasco, donde asimismo publicaba crítica de libros.

Raúl Guerra Garrido (Madrid, 1935). Escritor comprometido con su tiempo, hombre de sensibilidad y de conciencia ética, Guerra Garrido lleva treinta años intentando con su obra explicar(se) las contradicciones de la sociedad vasca. Ya en su primera novela, *Cacereño* (1969), abordó la difícil integración de los inmigrantes en plena industrialización de los años sesenta. *Ay!* (1972) e *Hipótesis* (1974) son jalones de un proceso de maduración de la herramienta literaria que en 1976 se confirmaba al obtener el Premio Nadal por *Lectura insólita de «El capital»*, historia de un secuestro estructurada en diversos niveles narrativos donde emerge ya Eibain, la localidad imaginaria de varias de sus ficciones. A la misma indagación sociopolítica pertenecen *La costumbre de morir* (1980), *La mar es mala mujer* (1987) y sobre todo *La carta* (1990), es-



Julia Otxoa.



pléndida novela reeditada pero nunca suficientemente leída. Guerra Garrido fue finalista del Premio Planeta en 1984 con *El año del wolfram*. Últimamente ha publicado *Castilla en canal* (1999), *El otoño siempre hiere* (2000) y *Miento* (2001), severa requisitoria contra el fanatismo político a la par que desafío lúdico al lector.

Fernando Savater (San Sebastián, 1947). Filósofo y escritor, profesor de las universidades de Madrid y del País Vasco, responsable de una obra monumental que abarca la práctica totalidad de los géneros literarios. Como novelista se inició en 1981, *Caronte aguarda*, y tuvo su continuación con *Diario de Job* (1983), *El dialecto de la vida* (1985) y *El jardín de las dudas*, epistolario apócrifo de Voltaire que fue finalista del Premio Planeta en 1993. También ha cultivado el teatro con

piezas casi siempre de ambiente clásico y resabios mitológicos: *Juliano de Eleusis* (1981), *Vente a Sinapia* (1983), *El último desembarco* (1987), *Guerreo en casa* (1992). Su ensayo *La tarea del héroe* mereció el Premio Nacional de Literatura en 1981, mientras que *Ética para Amador* (1990), editado y reeditado en diversas lenguas, puede considerarse el manual de ética en castellano de mayor éxito mundial.

Juan José Benítez (Pamplona, 1946). Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad de Navarra, en 1972 ingresó en la redacción de La Gaceta del Norte donde brotaría su interés por los temas ocultos y los arcanos de la vida cotidiana. Aunque está considerado el autor europeo con mayor número de obras dedicadas a la ufología, a lo que deben sumarse obras narrativas de éxito tan espectacular como la serie *Caballo de Troya*, sin embargo a Juanjo Benítez no le gusta que le llamen «escritor». Él sigue considerándose un periodista y un investigador sobre los «misterios que pesan sobre el hombre».

Manuel Leguineche (Arrazua, Gerrika, 1941). Uno de los grandes del periodismo español, indiscutible maestro en su especialidad, aventurero a la vez que diplomático, poseedor de un estilo personal y de gran poder seductor. Estudió derecho en Deusto y culminó su formación en Francia. Participó en la fundación de las agencias de noticias Colpisa y Fax Press. Entre viaje y viaje, se ve obligado a bruñir todos los premios del periodismo español: Premio Nacional, Pluma de Oro, Cirilo Rodríguez, Godó, Julio Camba, Ortega y Gasset... Probablemente ni él mismo sepa cuántos libros (¡y ya no digamos artículos!) ha publicado en sus cuarenta años de dedicación profesional. Pero, si hacemos casos a sus editores, los títulos de mayor éxito han sido: *Adiós, Hong Kong, Annual, 1921, El viaje prodigioso, La felicidad de la tierra, Yo pondré la guerra y Los topes*. Hasta ha escrito dos libros (divertidísimos y rigurosísimos) sobre el mus: *La ley del mus* y *Mus visto*. En fin, un periodista de órdago.

■ UN VASCO DE ESTADOS UNIDOS

Robert Laxalt (Alturas, California, 1923). Pese a tratarse de un autor de lengua inglesa, Robert Laxalt ocupa un lugar de honor en la literatura de los vascos. Y ello porque este hijo de un pastor de Iparralde emigrado a los Estados Unidos a principios del siglo XX, ha introducido a los vascos como grupos social en la literatura norteamericana. Su libro más conocido es *Sweet Promised Land* (*Dulce tierra prometida*, 1957), un gran fresco sobre la lucha de su familia para labrarse un lugar en el Nuevo Mundo, mientras que *In a Hundred Graves* (*En un centenar de tumbas*, 1972) y *Child of the*

Holy Ghost (*Hija del Espíritu Santo*, 1992) surgen de la experiencia personal de Laxalt en diferentes pueblos vascos en los años sesenta.

Por el profesor David Río sabemos que la labor literaria de Laxalt no fue ajena a la celebración del Primer Festival Vasco del Oeste en Reno, Nevada, en 1959, ni al impulso académico de la cultura vasca en el continente que cuajaría en la creación del Programa de Estudios Vascos de la Universidad de Nevada en 1967. Méritos, entre otros, que hicieron acreedor a Laxalt del Tambor de Oro de San Sebastián en 1986.

Aunque su producción literaria, de una quincena de obras de alto nivel estilístico, es conocida y reconocida sobre todo en el oeste norteamericano —*A Cup of Tea in Pamplona* (*Una taza de té en Pamplona*, 1985) y *The Basque Hotel* (*El Hotel Vasco*, 1989) fueron finalistas al Premio Pulitzer—, sólo dos de sus libros están traducidos entre nosotros: *A Cup of Tea in Pamplona*, vertido como *Kafea hartzea Iruñean* (1986), y *Sweet Promised Land* que se publicó en euskera con el título *Dominique* (1988), y en castellano como *Dulce tierra prometida* (2000).

No concluyamos sin certificar, con gran satisfacción, que tras la estela de Laxalt ha surgido una nueva generación de escritores de origen vasco que, aun plenamente integrados en el modo de vida americano, atestiguan en sus obras una firme voluntad por conservar las raíces culturales que les unen a Euskal Herria. Es el caso de autores como Frank Bergon o Monique Laxalt Urza, hija de Robert.

■ OTROS ÁMBITOS POÉTICOS

La poesía es un arma cargada de presente: con perdón de la paráfrasis, no se nos ocurre más contundente ni abreviado modo para asentar que en Euskal Herria, hoy por hoy, un poderoso orfeón de voces de poetas resuenan, en castellano como en euskera, en asonante o en consonante, llenando de matices estéticos, líricos, éticos, dramáticos, la realidad asiduamente plana de nuestra existencia. La presente selección aspira a completar la nómina de grandes versificadores glosados en capítulos precedentes.

Jorge Oteiza (Orío, 1909). En su dilatada trayectoria vital, Jorge Oteiza, conocido mundialmente como un renovador de la escultura, ha profundizado en disciplinas tan variadas como la filología, la antropología, la filosofía, la pedagogía, el cine, la música o el bertsolarismo. Todos estos saberes los ha integrado en una cosmovisión y en un esquema de interpretación propio y singular. Por igual, ha hecho de la poesía una vía de expresión artística esencial: «¿Para qué sirve mi poesía? Para incomunicarme —un espacio sagrado, sin tiempo— un combate con Dios (Teomaquias)».



Juan José Benítez.



Influido por la poesía surrealista de Juan Larrea, por el ultraísmo de Vicente Huidobro con el que trató en América en los años treinta, y por César Vallejo, la poesía de Jorge Oteiza apunta, por desocupación del lenguaje, hacia la «curación espiritual» del hombre, como una prolongación de sus creaciones cuatridimensionales («noté que de mis últimas esculturas salían palabras / sentí que era el final / así pasé de mi lenguaje de escultura lento y caro / a esta economía del lenguaje»).

Un libro en todos los sentidos excepcional, *Existe Dios al Noroeste* (1990), recoge su antología poética desde *Androcanto y sigo* (1954) hasta *Teomaquias* (1986). Más tarde publicaría *Itziar elegía y otros poemas* (1992), en homenaje a su mujer Itziar Carreño.

Jorge G. Aranguren (Donostia, 1938). Recibió en 1976 el Premio Adonais por *De fuegos, tigres, ríos*, y el mismo año se llevó el Villa de Bilbao de novela por *El cielo para Bwana*. Fue el año de gracia para un escritor muy completo que transita con el mismo impulso creativo por la prosa que por el verso. Antes, en 1968, había destacado con *La selva, las lágrimas y cuatro poemas levemente desesperados*, poemario que le valió el Premio Guipúzcoa, y tres años después se llevó el Ciudad de Irún en la misma modalidad por *Largo regreso a Itaca y otros poemas*. Sin pretensiones de exhaustividad, no dejaremos de mencionar que Jorge G. Aranguren fue finalista del Nadal en 1981 con la novela *En otros parques donde estar ardiendo*. Su poesía completa hasta 1989 la publicó ese año la UPV en versión bilingüe con el título *Fuego lento / Gar mantsoa*.

Carlos Aurtenetxe (Donostia, 1942). El primer libro de poemas de Carlos Aurtenetxe (*Caja de silencio*) se lo puso en molde, precisamente, Jorge G. Aranguren en 1979 en la colección Ancia que éste dirigía. Tras publicar poemas y relatos en la revista Kantil, a comienzos de los ochenta se hizo acreedor de los tres principales premios de poesía del País Vasco: el Ciudad de Irún por *Pieza del templo*, el Blas de Otero por *Figuras en el friso*, ambos en 1982, y el Alonso Ercilla de 1983 por *Las edades de la noche*. El donostiarra Carlos Aurtenetxe, que se ha dedicado a la literatura, según reconoce, por «este inmoderado dolor que el mundo me produce», tiene una densa obra poética en castellano y en francés, la mayor parte recogida en la antología *Palabra perdida / Galdutako hitza* (1990). Más adelante ha publicado los poemarios *La casa del olvido* y *Jorge Oteiza, la piedra acontecida*.

Miguel Sánchez Ostiz (Pamplona, 1950). «Podría decir que el ejercicio de la poesía ha sido para mí un ejercicio de conocimiento», confiesa Miguel Sánchez Ostiz en el prólogo autocrítico a *La marca del cuadrante*, antología de su quehacer poético de 1979 a 1999. Autor de ocho novelas y de una docena larga de volúmenes de prosa y de memorias, sus albores poéticos fueron en 1968, «de una manera tan compulsiva como desordenada», como «una forma de escapar de un medio que me resultaba, entonces, abrumador». Aquellas primeras tentativas confluyeron en *Pórtico de la fuga* (1979), «verdadero inventario de un estado de ánimo profundamente creativo» en diagnóstico de Félix Marañón. Por inspiración de la obra del pintor José M^a Ucelay nació *Crónica fabulosa del capitán Don José Miguel de Amasa* (1981); le seguirían los breves *Travesía de la noche* y *El viaje de los comediantes*. Composiciones para paisaje interior abrumado y de altísima calidad literaria son *De un paseante solitario* (1985) y *Reinos imaginarios* (1986). La ciudad y sus noches nutren de sustancia literaria

El otro sueño del caballero (1988) y el monólogo de prosa poética *Invencción de la ciudad* (1993).

Pese a que Sánchez Ostiz antepone en sus preferencias de autor la novela y el género memorialista, ha seguido cultivando la poesía (*Carta de vagabundos*, 1994, *Aquí se detiene*, 1999), como «una forma privilegiada de creación de un lenguaje de verdad propio en el que no caben las imposturas».

Julia Otxoa (Donostia, 1953). Una de las voces femeninas más intensas de la poesía vasca en castellano. Escritora de vuelo lírico que nunca rompe anclas con la realidad de su tiempo y de su espacio, su obra manifiesta un hondo compromiso con la condición humana, entendido lo humano como un absoluto vital. «Una voz escueta, tensa y densa, concentrada y cauta, que sólo reconoce un templo, el de la Naturaleza», la define Mercedes Roffe, poeta y editora argentina.

Descubrimos a Julia a finales de los setenta, cuando nos dio a leer la plaquette *Composición entre la luz y la sombra* (1978). En la década siguiente vinieron *Luz del aire* en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte (1982), *Cuaderno de Bitácora* (1985) y su primera *Antología poética* (1988). El poemario *Cartas a Mr. Gardener* se ha publicado en Brasil en edición bilingüe portugués-español (2002); otras de sus obras cuentan con traducciones al italiano. En los últimos años Julia Otxoa ha cultivado la narrativa infantil (*El bosque de las zanahorias*, 1997; *La canción de Mister Popoff*, 1998; *Cuentos de la abuela luna*, 1999; *El sueño de Hakam*, 2000). A destacar asimismo la calidad de las prosas breves recogidas en *Antología de microficciones* (2000), *Galería de hiperbreves* (2002) y *Sea breve por favor* (2002).

Hontanar donde la expresión artística fluye con generosa naturalidad, Julia transita por la vida como creadora de una obra múltiple y diversa que incide en la expresión poética y en el ensayo, en la narrativa y en el cuento infantil, en la crítica, en la crónica y en las artes plásticas. Gestos que participan de un mismo sentir «consistente fundamentalmente en una disponibilidad filosófica común y una sensibilidad poética similar en la traducción de la existencia», en definición de Santiago Aizarna. Este mismo escritor, periodista y crítico destaca en Julia Otxoa «ese refinamiento moral que hace que todo cuanto sale de sus manos se revista de una aureola especial, de esa lección humana incomparable al mismo tiempo que hila y borda con sus metáforas, metonimias etc. un prodigioso cañamazo de realidad nimbada».

Iñaki Ezquerro (Bilbao, 1957). Poeta, periodista, ensayista y narrador. Ha recogido tres Premios Euskadi de Literatura: en 1983 por su novela *El zumbido*, en 1984 por el poemario *La ciudad de memoria*, y en 1991 por un tratado poético



Serafín Senosiain.



sobre la falsificación, *Museo de reproducciones*, que reivindica la modesta autenticidad de la réplica. *Casi anónima sonríes* es el título de la colección de poemas publicada en 1996, mientras que *Otra ribera* es de 1999. El crítico Joaquín Marco ha escrito sobre la poesía de Iñaki Ezquerro: «Sabe convertir la mirada diaria —con nostalgia y no sin dramatismo— en fuente de inspiración (...), mostrar, a través de un lenguaje poético que se detiene en la narración de un antiparaiso artificial, el desarraigo. (...) Tras las luces y sombras de sus versos descubrirán, lectores, a un poeta: algo poco frecuente». Añadamos, por fin, que Ezquerro es autor de un muy original libro de relatos (*La caída del caserío Usher*), y que desempeña labores de crítico y coordinador de la sección literaria en *El Correo*.

Marifeli Maizkurrena (Londres, 1962). Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Deusto, ha trabajado como periodista, guionista de radio y diseñadora gráfica. Obtuvo un accésit del Premio Alonso Ercilla del Gobierno Vasco en 1986 por *Los otros reinos* y en 1989 se llevó el mismo premio en su máximo galardón por *Una temporada en el invierno*. En el ínterin, publicó *Los cantos del dios oscuro y otros poemas* (1989). Poetisa reconocida, leída y laureada, acumula además los premios Antonio Machado de Baeza por el poemario *Tiempo* (1992-1999), el Hispano de Plata del Banco Central-Hispano (1991) y el Premio de Literatura Planeta DeAgostini por su novela *Adiós a doña Laura* (2000).

Kepa Murua (Zarautz, 1962). Poeta de enorme personalidad, escurridizo a cualquier encasillamiento. Afirma que «La vida, como la poesía, no es más que salvaje inocencia». Con *Siempre conté diez y nunca apareciste* (1999) Kepa Murua se reveló como un joven valor dueño de un aliento poético de raras honduras. En él repararía inmediatamente la crítica especializada. *Abstemio de honores*, *Un lugar para nosotros* (2000), *Cavando la tierra con tus sueños*, *Cardiolemas* (2002) son sus posteriores, y siempre interesantes, creaciones. En su haber está también la fundación de la revista virtual *Luke* y la editorial *Bassarai*. De formación musicólogo, su poesía establece un importante sustrato de relaciones musicales sobre las que ha llamado la atención el crítico Rafael Coloma.

Eli Tolaretxi (Donostia, 1962). Licenciada en Filología Inglesa, lleva más de una década publicando poemas en plaquettes y publicaciones dentro y fuera del país. Como traductora tiene en su haber obras de Sylvia Plath, Elisabeth Bishop, Adrienne Rich o Ramón Saizarbitoria. En 1999 editó su primer libro de poesía: *Amor muerto, Naturaleza muerta*.

■ ...Y SEIS MÁS

Esta selección de poetas —cuyo responsable reconoce que es sumaria, casi telegráfica, amén de incompleta—, no puede pasar por alto otros nombres de la poesía vasca actual que, por razones de espacio, dejamos en su mera enunciación: el vizcaíno **José Fernández de la Sota**, periodista cultural y poeta cuyo repertorio se publicó en 2001 con el título *Lugar de paso*; **Javier Aguirre Gandarias** (Bilbao, 1941), autor de una decena de títulos y una recopilación, *Soles / Eguzkiak* (1992), prologada por Francisco Javier Irazoki, **Zoki**, poeta navarro residente en París; **Pedro Ugarte** (Bilbao, 1963), de quien se habla como narrador y novelista más adelante; **Amalia Iglesias** (Bilbao 1962), ganadora del Adonais en 1984 y responsable en Madrid de la revista *De Libros*;

o **Menchu Gutiérrez**, madrileña afincada en Donostia.

■ DRAMATURGOS Y COMEDIÓGRAFOS

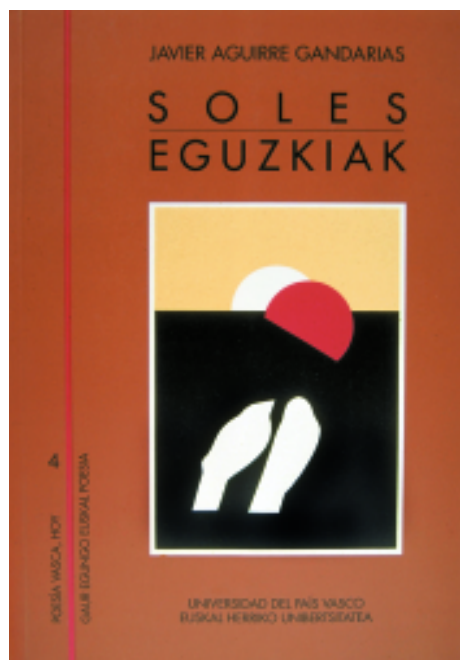
A diferencia de los géneros «impresos», la escritura para el teatro sólo se verifica plenamente en la representación escénica. Por ello, el autor teatral está enormemente condicionado por el contexto social, político y económico de su tiempo. Los cuarenta años de censura y la inexistencia de una estructura teatral profesional en Euskal Herria (al menos hasta muy recientemente), no han propiciado la aparición entre nosotros de dramaturgos y comediógrafos, y los pocos talentos que florecen tardan poco en marchar a Madrid.

José María Bellido (San Sebastián, 1922-1992). Se inició como escritor en el género narrativo breve (*El acuerdo de Zubieta*, Premio Espelunca 1963), si bien fue en el teatro donde destacó como autor de alegorías críticas influenciadas por la épica didáctica de Brecht, con sabia combinación de humor y de tragedia. *Cuando termine la guerra* (1945), *El hombre que se fue* (1949), *El baile* (1951), *El pan y el arroz, o geometría en amarillo*, *Escorpión* (1962), *Fútbol* (1963), *El día sencillo*, *Tren a F* (1964), *Los relojes de cera* (1967), *Tres individuales* (1969), *Ecce caos* (1969) y *Solféo para mariposas* (1969). En los setenta Bellido desarrolló un estilo más comercial —*Rubio Cordero* (1970)—, alcanzando gran éxito con la comedia de enredo *Milagro en Londres* (1972). Menos inspiradas fueron sus siguientes piezas: *Esquina a Velázquez* (1975) y *Patatús* (1986). Publicó asimismo una novela: *Disparos en el Bidasoa* (1978).

Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947). Autor de una decena larga de obras estrenadas por compañías profesionales, Ignacio Amestoy pertenece a la Generación de la Transición o Generación de los Ochenta —en adscripción debida al historiador Manuel Gómez García—, que fueron los primeros autores en estrenar sus obras sin la mordaza de la censura. Largo tiempo responsable del aula de cine y teatro de la Facultad de Económicas de Bilbao, se licenció en Ciencias de la Información por la Universidad de Navarra. Desde 1990 da clases de Literatura Dramática en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). Entre sus muchos premios destacan los Lope de Vega de 1982 por *Ederra*, y 2001 por *Chocolate para desayunar*, homenaje humorístico a Jardiel Poncela en su centenario. Destacado como creador de obras históricas, *Violetas para un Borbón* es la primera pieza de una tetralogía con los reyes de España como protagonistas. En 2001 se presentó en Madrid su comedia *La zorra ilustrada*, sobre las andanzas del alavés Félix Ma de Samaniego en la corte de Carlos III.



Rafael Aguirre Franco.



Una parte de la dramaturgia de Amestoy se sitúa en su tierra natal. De su colaboración con los grupos Geroa y Gasteiz salieron obras como *Doña Elvira, imágnate Euskadi*, *Durango, un sueño, 1493*, *Betizu*. *El toro rojo*, *Gernika, un grito, 1937*, y *Pasionaria. ¡No pasarán!*. Ha ejercido el periodismo en Prensa y televisión, y ostentado responsabilidades en la gestión cultural en instituciones de la Comunidad de Madrid.

Borja Ortiz de Gondra (Bilbao, 1965). Licenciado en Derecho por la Universidad de Deusto y en Dirección Escénica por la RESAD de Madrid. Autor bilingüe (español y francés), ha recibido los premios Marqués de Bradomín 1992 y 1995, y el Premio Calderón de la Barca en 1997. Tiene estrenadas y publicadas media docena de obras, y otras tan-

tas aún inéditas. En 1998 estrenó *A distance* en Nîmes (Francia), y al año siguiente el Centro Dramático Nacional presentó *Dedos (Vodevil negro)*, obra que ha sido igualmente representada en Buenos Aires, México y Grenoble. También ha realizado traducciones de autores europeos (Vaclav Havel, Lars Kleber, Carlo Goldoni, Sarah Kane, Joe Orton, etc.). Como ayudante de dirección ha trabajado en la Comédie Française, Théâtre de l'Odéon y Théâtre de la Colline de París, Centro Dramático Nacional, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Teatro de La Zarzuela de Madrid, entre otros.

Rafael Mendizábal (San Sebastián, 1940). Admirador de Arniches y de Alfonso Paso, Mendizábal dirigió un grupo de teatro cómico en su juventud en San Sebastián. En los ochenta se inicia como comediógrafo dando a estrenar una obra para la compañía de Rafaela Aparicio: *Mi tía y sus cosas*. Desde entonces su actividad es infatigable: *Mañana será jueves*, *La noticia*, *Uña y carne*, *La abuela echa humo*, *Feliz cumpleaños, señor ministro*, *¿Le gusta Schubert?*, *Contigo aprendí*, *Gente guapa, gente importante...*. Por dos veces Rafael Mendizábal ha ganado el Premio Ciudad de San Sebastián en su especialidad. El éxito de sus comedias estriba en abordar conflictos cotidianos con alusiones a la actualidad, con carteles donde se combinan los actores de experiencia con jóvenes talentos. Mendizábal es productor de sus propios montajes, la mayoría de los cuales se han estrenado en su ciudad natal.

■ LITERATURA EN FEMENINO

La literatura hecha por mujeres es un fenómeno nuevo, sorprendente, profundamente innovador. Una pléyade de escritoras talentosas, sensibles, cultas, nos deslumbran con obras de calidad que acaparan premios y merecen la atención de los asiduos a las librerías. De Euskal Herria han salido o en Euskal Herria escriben autoras del prestigio de Marie Darrieussecq, Lucía Etxebarria, Espido Freire o Paloma Díaz Mas.

Paloma Díaz Mas (Madrid, 1954). Llegó a Vitoria-Gasteiz con 28 años para impartir clases de Literatura en la UPV, y aquí ha conocido su consagración como autora de poderosa capacidad literaria. Dio los primeros pasos con una obra extraña y fascinante, *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas según antiguos documentos*, escribió un par de novelas que no llegó a publicar, y en 1983 alcanza la final del I Premio Herralde de la editorial Anagrama con *El rapto del Santo Grial*. A continuación espigó una selección de cuentos, *Nuestro Milenio*, que le hizo finalista del Premio Nacional de Narrativa en 1987, y un libro de viajes: *Una ciudad llamada Eugenio* (1992). Por fin, en 1992 ganaba el Premio Herralde con la novela *El sueño de Venecia*, historia de un barrio madrileño entre los siglos XVII y XX que

deslumbra por la polifonía de lenguajes y convenciones literarias de las diferentes épocas. Tras siete años de trabajo, *La tierra fértil* (1999) es su última –y monumental– construcción literaria, una obra coral en el escenario de la Cataluña del siglo XII. Experta en cultura hispanojudía, Paloma Díaz Mas ha dedicado al tema un importante ensayo: *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*.

Lucía Etxebarria (Bermeo, 1966). La figura literaria de Lucía Etxebarria es producto de una personalidad provocadora, desafiante, presta a transgredir las convenciones y que exhibe una radical soberanía sobre su cuerpo de mujer. Lucía es un ser complejo, contradictorio, inclasificable, como su misma obra que hechiza y desconcierta. Irrumpió en la literatura en 1997 con la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y al año siguiente gana el Premio Nadal con *Beatriz y los cuerpos celestes*, novela sobre la juventud de los años noventa, que aun sin escapar temáticamente a un terreno muy trillado por los de su generación, sin embargo en su prosa adquiere texturas y tonos singulares. Sus continuos rifirrafes con la Prensa nacional, a la que acusa de maltratarle por machismo, contrasta con la impresionante acogida que se le ha dispensado en Francia. *De todo lo visible y lo invisible* (Una novela sobre el amor y otras mentiras) recibió el Premio Primavera de Novela 2001 de Espasa Calpe. Poco después publicó un poemario, *Estación de infierno*, inicialmente celebrado por la crítica, pero que le obligó a defenderse contra la acusación de plagio.

Marie Darrieussecq (Wiiurtennsee, Holanda, 1969). Según cuenta en su síntesis autobiográfica para la editorial francesa P.O.L., Marie nació en Holanda donde sus padres regentaban una fábrica de queso. Contaba dos años de edad cuando la empresa familiar quebró y se trasladaron a Lapurdi, tierra natal de su madre. Bayona es, pues, su «ciudad de adopción», y el lugar donde dio a conocer sus precoces cualidades literarias en 1982 al adjudicarse el Premio de Narraciones Ville de Bayonne. En 1996 aparece *Truismes* (*Marranadas*), novela que relata la transformación de una muchacha en cerda, versión revisada y actualizada de Kafka con la ironía punzante de un Nabokov. Con sólo 27 años, Marie –a quien un crítico calificó de «pequeño monstruo encantador»– se erige en todo un fenómeno literario de escala planetaria: la suya es la novela primeriza más importante de las letras francesas desde hace casi medio siglo, ha vendido 300.000 ejemplares en Francia, otros tantos en lengua española, y ha sido traducida a más de 30 idiomas. Argumentos para consolar a una autora que confiesa haber escrito este libro encolerizada: «No me gusta la sociedad en la que vivo. Todo me indigna». Con mucho aplomo y sobrada de recursos, Marie Darrieussecq está construyendo una obra



Manu Leguineche.



potentísima en títulos como *Naissance des fantômes* (*Nacimiento de los fantasmas*, 1998), *Le Mal de mer* (*Respirando bajo el agua*, 1999), *Précisions sur les vagues* (1999), *Brefséjour chez les vivants* (2001) y *Le Bébé* (2002).

Espido Freire (Bilbao, 1974). Estudió Filología inglesa en la Universidad de Deusto, destacando como animadora de actividades literarias. Su primera novela, *Irlanda* (1998), fue saludada por la crítica como la primicia de una autora más que prometedora. Repitió éxito con *Donde siempre es octubre* (1999). Su tercera novela, *Melocotones helados*, mereció el Premio Planeta de Novela en 1999, lo que hace de Espido el Planeta más joven en la larga historia del galardón creado por José Manuel Lara. Posteriormente dio a la estampa *Primer amor* (2000) y *Diabolus in musica* (2001), obra que deja ver la íntima relación de la novelista con el mundo musical, especialmente con la música antigua. Un libro de poesía, *Aland la blanca* (poesía 2001), y un crudo testimonio sobre su lucha contra la bulimia, *Cuando comer es un infierno* (2002), acreditan a Espido como una escritora poliedrica.

Los críticos han subrayado el hecho de que las historias de Espido suceden en lugares imaginarios, quedando la realidad constreñida a los personajes con sus sentimientos y emociones. Y es que lo psicológico, el universo anímico de los personajes, es la sustancia que nutre la obra de la bilbaína, «sobre un fondo cargado de melancolía e incluso de pesimismo, que en ocasiones se abre a una reflexión, implícita más que explícita, sobre la realidad y el sentido de la existencia, más allá del mero nivel anecdótico de la trama novelesca» (Jesús M^a Lasagabaster).

Luisa Etxenike (Donostia, 1957). Licenciada en Derecho, pero mujer entregada de lleno a la literatura, que en su definición es «la gran libertad de decir». Ha publicado dos colecciones de relatos –*La historia de amor de Margarita Maura* (1986) y *Ejercicios de duelo* (2001)– y cinco novelas donde las mujeres son protagonistas en un medio de pasiones, infidelidades y reflexiones. Literatura tersa y tensa: «Escribo novelas como si escribiera cuentos, atenta a la intensidad, a la tensión». Después de *Silverio Girón* (1986) y *Querida Teresa* (1988), con *Efectos secundarios* (1996) obtuvo cierto reconocimiento. Historia de amor lésbico y destrucciones triangulares enhebrada con exquisita escritura, Etxenike nos abrió luego una ventana a la reflexión sobre el tema de los abusos sexuales y la pedofilia en *El mal más grave* (1997). Su mejor novela hasta hoy, *Vino* (2000), ambientada en la Rioja alavesa, toma el vino como metáfora de la memoria. Aguardamos en breve su próxima novela, *Los peces negros*, y una obra de teatro. Luisa Etxenike colabora en la Prensa vasca, anima talleres literario y coordina los encuentros de es-

critoras que anualmente se organizan en Donostia.

Toti Martínez de Lezea (Vitoria-Gasteiz, 1949). Traductora, guionista, actriz y mujer apasionada por la historia y la cultura vasca. En 1992 publica *Euskal Leyendak*, obra en la que asoman ya sus dotes para el relato mágico y la reconstrucción de ambientes. La confirmación le llega con su primera novela: *La calle de la judería* (1998), que cuando se escriben estas líneas va por la décima edición. En 1999 aparece *Las torres de Sancho*, su particular homenaje al viejo reino navarro, y en abril de 2000 una tercera novela, *La herbolera*, recibe el Euskadi de Plata; ambientada en Durango, a la falda del mítico monte Anboto, *La herbolera* describe las tribulaciones de una joven curandera acusada de brujería. Las guerras de banderizos de los siglos XIV y XV no podían menos que tentar la imaginación de Toti Martínez de Lezea, que en 2001 puso en vitrinas *Señor de la Guerra*, un gran fresco sobre el odio entre gamboínos y oñacinos con la apoteosis de la quema de Mondragón.

Mila Beldarrain (Donostia, 1951). La aparición en 1994 de *Oría, la sultana vasca*, biografía novelada sobre la mujer que fue amante de Almanzor, regente a la muerte de al-Hakam II y madre del último califa cordobés, nos descubrió a una autora preñada de provechosas lecturas y de vigoroso estilo. Alrededor del personaje de Petriquilla y la España del siglo XVIII compuso sus siguientes novelas: *Petriquilla, Graciosa y el Verdugo negro* (De San Sebastián a Madrid en diligencia) (1995) y *El examen* (Petriquilla en Madrid) (1997). El ambiente donostiarra en sus años dorados es el marco de *Kursaal, la ruleta misteriosa* (2000).

■ LA QUINTA DE CLOC

«Necesitamos surrealistas para organizar renovación artística». Así rezaba un anuncio aparecido en la prensa guipuzcoana en abril de 1978. Y no iba de broma. O, por decirlo mejor, era una broma pero que muy seria. Tres estudiantes del barrio del Antiguo, decididos a encender una Revolución contra los Versalles culturales donostiarras y sus pelucones, eran responsables de aquel llamado que fue germen del grupo Cloc, una curiosa experiencia literario-cultural en los años de la Transición en Gipuzkoa, con ramificaciones por Navarra y Madrid. En aquella transgresora aventura coinciden las biografías juveniles de dos de los novelistas más apreciados por la crítica literaria del momento: Fernando Aramburu y Alvaro Bermejo.

Fernando Aramburu (Donostia, 1959). Su primera etapa creativa la absorbió la poesía: *El librillo* (1981), *Ave sombra* (1981). Pero ya en el 93 la Universidad del País Vasco editó bajo el título



Fernando Savater.



lo *Bruma y conciencia* una antología de su obra literaria entre 1977 y 1990, que incluía una colección de prosas: *El artista y su cadáver* (reeditada separadamente en 2002). Instalado en Alemania como profesor de español desde comienzos de los ochenta, Aramburu fue construyendo durante un lustro su primera novela con la que se destapó, de la noche a la mañana, como uno de los escritores con más futuro de las letras hispanas: *Fuegos con limón* (1996), Premio Ramón Gómez de la Serna. En su particular búsqueda del tiempo perdido, Aramburu toma los materiales de su memoria personal y sobre ese cimiento despliega unas extraordinarias dotes para la fabulación. En *Fuegos con limón* Cloc se convierte en La Placa, reinención del pasado y recreación novelesca trufada de un humor irónico, ácido y cruel.

En 1999 publica la colección de cuentos *No ser no duele* y, al año siguiente su segunda novela, *Los ojos vacíos* (2000), le vale el Premio Euskadi. Novela de maduración inscrita en la tradición picaresca española, sobre ella ha escrito el reputado crítico Santos Sanz Villanueva: «*Los ojos vacíos* pertenece a esa clase de novelas que le sumergen a uno en el hechizante océano de la fábula y le devuelven a la superficie enriquecido por una experiencia que da un sentido nuevo y más hondo a la vida. Por el placer de la anécdota, por la intensidad de su mensaje y por la fortuna de su construcción, éste es un libro muy importante, de los que merecen la pena leerse».

Alvaro Bermejo (Donostia, 1959). El itinerario creativo de Alvaro Bermejo es radicalmente distinto al de su antiguo amigo Fernando Aramburu; como lo es asimismo su concepción de la literatura. Desde muy joven, Bermejo viene acumulando obra y premios, al punto de poder considerarlo como uno de los escritores más laureados ya no del País Vasco sino de todo el Estado: Premio de Novela Ciudad de Irún, Premio de Cuentos Ciudad de San Sebastián, cuatro veces Premio Pío Baroja de Novela del Gobierno Vasco, Premio Euskadi, Premio Francisco Avelleda de Teatro, Premio de Novela Ciudad de Salamanca, Premio de Novela Felipe Trigo y, en 2001, el Ateneo de Sevilla por *La piedra imán*.

Con 43 años, Alvaro Bermejo tiene en su haber un libro de relatos (*La torre de Casandra*) y ocho novelas, además de una ingente producción periodística. De un gran poder sugestivo, complejas y hermosas, con densidad ética, sus novelas se mueven casi siempre en un contexto histórico bien descrito y definido (se aprecia su formación de historiador), donde el tiempo de lo leído funciona, de forma más o menos clara, como metáfora o reflejo del tiempo del lector.

No podemos dejar de subrayar en esta sucinta presentación la calidad del lengua-

je de Bermejo, quien lleva años volcado en el esfuerzo cotidiano de perfeccionar su herramienta de trabajo para dotarla de fuerza expresiva y poder de evocación. Su compromiso de estilo es tal que podría hacer suya la confesión de Balzac: «La historia de mi vida es la historia de mis novelas».

Con *La piedra imán*, narración sobre el ocaso de una saga familiar en la Cuba del siglo XIX, Alvaro Bermejo ha alcanzado plena madurez. También aquí es histórico el marco sobre el que se proyecta la novela premiada con el Ateneo de Sevilla, aunque «no se trata de una novela histórica convencional, ya que en mi obra juega un papel fundamental la magia. La vida es magia y es lo que trato de expresar en mi obra», ha declarado el donostiarra.

■ LOS ÚLTIMOS

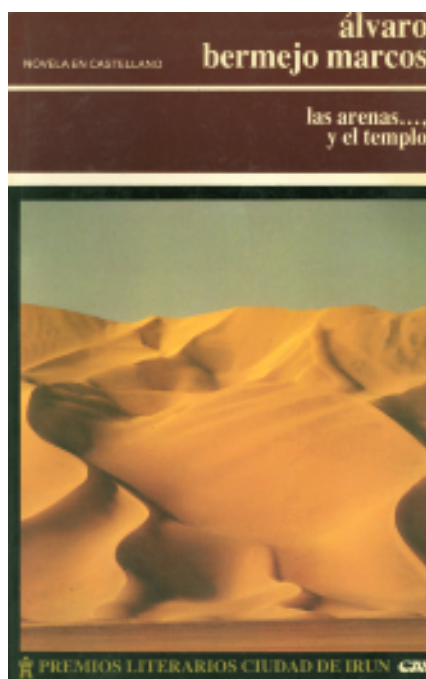
Aunque hasta los años noventa no emergieron a los suplementos literarios, son gente que lleva su vida cuarentona emborronando folios y, a menudo, acumulando premios literarios desde la mocedad. Hijos de la civilización audiovisual, sus renglones se leen como se ven y están poblados de referencias a los mitos de la imagen.

Fernando Marías (Bilbao, 1958). Al terminar el bachillerato marchó a estudiar cine en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid y allí reside. Como guionista tiene su haber varias series de televisión, vídeos profesionales y cine publicitario. Ganó el Premio Barbastro de novela en 1991 con *La luz prodigiosa*, le siguió *Esta noche moriré* y se consagró como novelista con el Premio Nadal de 2001 por *El niño de los coroneles*. El cine y todo lo que le rodea se entremezcla en las páginas literarias de Fernando Marías, y son el nutriente narrativo de trabajos como *El vengador del Rif* o *Los fabulosos hombres película*. También se han publicado las historias que dieron origen a la serie de televisión *Páginas ocultas de la historia*.

Pedro Ugarte (Bilbao, 1963). El de Ugarte es el caso de un hombre de gran talento creativo al que la vida, en sus caprichosas sinuosidades, le situó en un lugar que no le correspondía. De la rebelión contra ese destino nacieron sus primeras obras: los poemarios *Incendios y amenazas* (1989), y *El falso fugitivo* (1991); y los soberbios cuentos recogidos en *Los traficantes de palabras* (1990), *Noticias de tierras improbables* (1992) y, particularmente, *Manual para extranjeros* (1993, reeditado en 2001). Su primera novela, *Los cuerpos de las nadadoras*, le llevó hasta la final del Premio Herralde y le valió el Premio Euskadi de Literatura. A partir de entonces, Pedro Ugarte se ha convertido en referencia indiscutible de las letras vascas. Ha publicado también una *Historia de Bilbao* y es columnista habitual en medios de comunicación.



Alvaro Bermejo.



Antonio Altarriba (Zaragoza, 1952). El zaragozano Antonio Altarriba ostenta una cátedra de Literatura Francesa en la UPV de Vitoria-Gasteiz. Luego de ganar el premio Ignacio Aldecoa de cuentos, en una pequeña editorial alavesa publicó su primera novela: *El filo de la luna* (1994). Pero la obra que le dio a conocer al gran público fue *Cuerpos entretajidos*, un centón de relatos sobre la sensualidad, el erotismo y el sexo en las culturas del mundo, que le valió en 1996 el VIII Premio La sonrisa vertical. En ambas obras, como en la siguiente, *Contratiempos*, Altarriba exhibe un poderoso sentido visual correspondiente a una sensibilidad plástica que aflora por igual en la creación lingüística, como en la fotografía, el vídeo y el cómic.

Juan Manuel de Prada (Barakaldo, 1970). Aun a riesgo de abusar del calificativo de «escritor vasco» atribuyéndose-

lo a un autor cuya relación con el país se reduce al hecho de haber nacido en Barakaldo (pasó su niñez y adolescencia en Zamora), permítasenos que por esta vez barramos un poco para casa incluyendo al final de esta nómina de nuevos autores al cabeza visible del llamado «boom de la novela joven». El primer libro de Juan Manuel, *Coños* (1995) (cuyo título no puede menos que recordarnos al *Senos* de Gómez de la Serna), sorprendió al público y a la crítica más exigente por su audacia imaginativa y su deslumbrante uso del lenguaje, amén de por su provocador efecto. Expectativas sobradamente confirmadas cuando apareció el volumen de relatos *El silencio del patinador* (1995) —una retorcida galería de ensueños crueles y absurdos—, que lo situó a la cabeza de los escritores de su generación.

Arturo Pérez-Reverte afirmó en 1996 que «quizá la mejor novela española de estos últimos veinte años» sea *Las máscaras del héroe*, esperpento sobre la vida del Madrid de comienzos del siglo XX a través de la bohemia, el anarquismo, la marginación y la violencia. Una novela que, en palabras de su autor, «no aspira a la verdad, sino a la recreación de la verdad».

Con *La tempestad*, además de ganar el Premio Planeta 1997, se consagró internacionalmente. La prestigiosa revista *The New Yorker* lo seleccionó como uno de los seis escritores menores de 35 años más importantes de Europa. Su último libro, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, es otro turbión literario que nos sumerge en el placer del texto puro.

■ GENTE DE LETRAS

● ÁLAVA

José Luis Pasarín (1940). Amigo y colaborador de Leopoldo María Panero, Pasarín es un sólido poeta que entró en las bibliotecas en 1983 con *Versos para un pueblo*. Su obra más notable hasta hoy es *De la luz enajenada. Haikus* (1993).

Iñaki Ortubai (1961). En las páginas de *El Correo* Ortubai se dio a conocer como cronista atípico y de afilada pluma (textos luego recogidos en *Cronicón y monsergas de una ciudad sin cuento*). En 1991 ganó el Premio Pío Baroja con su novela *Enredos pelirrojos*.

Amado Gómez Ugarte (1956). Gana- dor de los premios de relatos Ciudad de Vitoria y Ciudad de San Sebastián, este licenciado en Informática es un brillante escritor de cuentos (varios de ellos traducidos al euskera). Recientemente ha visto la luz su última obra: *El vuelo de la mari- posa* (2002).

● BIZKAIA

Javier de Bengoechea (1919). Premio Adonais de poesía en 1955 por *Hombre*

en forma de elegía. Autor de envidiable dominio de los recursos expresivos y de las técnicas compositivas, algunas de sus piezas denuncian la intolerancia que anida en una parte de nuestra sociedad.

Antonio Menchaca (1921). Fundador de Cuadernos para el Diálogo, emblemática empresa editorial en los años previos a la Transición, y presidente de la sociedad bilbaína El Sitio. Menchaca tiene escritas varias novelas (*El camino de Roma*, *Bandera negra*), cuentos y un libro de memorias: *Las horas decisivas* (1992).

José Luis Merino (1931). Crítico de arte, bibliófilo empedernido y dueño de una prosa particularísima hasta en sus títulos: *¿Alguna vez hablaron los caballos?*, *Le doy galletas para saber dónde le cae la boca*.

Mario Angel Marrodán (1932). Poeta, crítico de arte y ensayista, con una densa bibliografía. Se ha hecho acreedor a varios premios por sus poemarios, algunos de ellos traducidos a distintos idiomas. Figura en las principales antologías poéticas de su generación.

Amezaga, Elías. Grafómano inclasificable, enciclopedista de la cultura vasca, autor al servicio de autores (lo que significa hombre de enorme generosidad), no hay género que le sea ajeno. Su biografía nos sorprende con datos como este: en el desierto cultural del Madrid de 1960 estrenó una adaptación de Bertolt Brecht considerada pionera en el teatro español.

Juan Ramón Gómez Nazábal (1938). Artista proteico y hombre de reflexión, Nazábal cuenta sus ficciones por premios: *El estanque moruno* (Premio Guría), *Niña Olvido* (Premio Guipúzcoa), *Equipaje de arena* (Premio Puente Colgante), *El señuelo* (Premio Ciudad de Irún).

Mauro Zorrilla (1945). En 1985 quedó finalista del Premio Herralde de Novela con *El regreso de Simón*, y en 1988 fue mencionado en el Pío Baroja del Gobierno Vasco por *Lumpen SA*. Su obra literaria transita por el teatro, el cine, la poesía y el periodismo.

David Barbero. En el periodismo ha ostentado puestos de responsabilidad, a la par que escribía obras para el teatro que han tenido más fortuna ante los tribunales literarios que en los escenarios: *Un hombre muy enamorado*, *Gambito de dama*, *La vida imposible de Marilyn*.

Eduardo Apodaca (1952). Poeta habitual en las revistas literarias vascas, en 1991 su *opera omnia* se recogió en magnífica edición bilingüe editada por la UPV: *Introducción a la tierra / Lurrerako atari gisa*.

● GIPUZKOA

Miguel de Amilibia (1901-1982). Escritor de la diáspora con una intensa labor periodística y literaria que abarca la poesía, el ensayo histórico y el económico, la biografía, además de traducciones de cerca de dos centenares de libros.



Cecilia G. Guilarte (1915-1989). Con precocidad esta tolosarra se hizo oficio en la Prensa guipuzcoana de preguerra. Tras la contienda se exilió en México, donde permanecería hasta 1964. Dejó prueba de su quehacer literario en varias novelas, libros de relatos y piezas de teatro.

José M^a González Castrillo, Chumy Chumez (1927). Humorista formado en La Codorniz. Ha escrito obras de humor (*Una biografía*, *El libro de cabecera*) y guiones para el cine y la televisión. En su novela *Yo fui feliz en la guerra* dibuja con tonos paródicos su infancia donostiarra.

Angel García Ronda (1939). La reflexión sobre la violencia política centra el esfuerzo literario de este abogado donostiarra con dos novelas: *La levadura* (1979), *Garibaldi está cansado* (1987).

José Acosta Montoro (1930). Periodista y crítico literario, autor de teatro, novelista, teórico del periodismo y gran animador de la vida cultural guipuzcoana en los años sesenta y setenta.

José M^a Aguirre Alcalde (1932-1979). Autor vanguardista, publicaba personalísimas crónicas musicales y gastronómicas en la Prensa guipuzcoana. Su obra póstuma, *Malabata Gless* es una novela basada en una espantosa experiencia en las cárceles marroquíes. Se quitó la vida con la conciencia de haber fracasado en la vida y en las letras.

Rafael Aguirre Franco (1937), durante muchos años responsable del Centro de Atracción y Turismo de San Sebastián y gran autoridad en deporte y tradiciones lúdicas vascas. Publica con regularidad libros de viajes, cuentos y novelas, la más reciente una trama de política ficción titulada *Alkatesa*.

Rafael Castellano (1943). Heterodoxo de las letras vascas, colaborador en La Codorniz (*Tiemble después de haber reído*), la Prensa vasca y el cine. Trata con desenfado e ironía temas políticos y culturales en novelas (*La viuda*, *Los anafroditas*) y ensayos (*Erotismo vasco*, *Vascos heréticos...*).

Francisco Javier Gil Díez-Conde (1953). Autor teatral con varios premios y siete obras estrenadas. Sus piezas son festivas, de resabios valleinclanescos y negro humorismo.

● IPARRALDE

Eduardo Manet. Notabilísimo autor de teatro y novelista nacido en Cuba pero nacionalizado francés. Euskal Herria es su tierra de inspiración como lo ha dejado claramente sentado en sus dos últimos libros: *D'amour et d'exil* (1999) y *La sagesse du singe* (2001).

François Aillet. Poeta vasco residente en el norte de Europa. Escribe indistintamente en euskera y en francés. A descubrirlo en *Kaiku haiku* (1999).

Marie-Josée Basurco. Narradora de la nueva generación con dos trabajos narrativos reseñables: *L'Exilée* y *Retour d'exil*.

Florence Delay. Bayonesa, miembro de la Académie Française. Con *Etxemendi* (1990), obra de contexto vasco, obtuvo el Premio François Mauriac.

Jacques Dufilho. Médico y escritor de éxito. *Docteur, un cheval vous attend* cuenta las transformaciones que ha sufrido Baigorri en el último cuarto del siglo XX, mientras que en *Hayra* describe las vivencias de un emigrante vasco en América.

Michel Oronos. Prestigioso vascófilo y escritor euskaldun, en 1994 editó por su cuenta y riesgo dos tomos sobre el pasado y el presente de Baigorri y de Euskal Herria que se han convertido en obra de referencia: *La Noce basque*.

LITERATURA EN NAVARRA



Breve repaso histórico de autores

Acuarela de Miguel Javier Urmeneta.

¿Existe una literatura propiamente navarra o habría que hablar más bien del desarrollo y de la historia de la literatura en Navarra?. Una cosa sí parece bastante clara y es que la historia del Viejo Reino, el momento histórico concreto, las costumbres y el carácter de sus gentes propicia una forma de ver las cosas que se transmite en todo tipo de literatura.

por *Luis M^a Azpilikueta y
José M^a Domench*

■ INTRODUCCIÓN

¿Se puede hablar de literatura navarra? ¿Existe una literatura propiamente navarra o habría que hablar más bien del desarrollo y de la historia de la literatura en Navarra?.

No es ésta una cuestión que tenga excesiva importancia, pues todo depende del punto de partida y de la definición que se dé al concepto de literatura navarra.

No obstante una cosa sí parece bastante clara y es que la historia del Viejo Reino, el momento histórico concreto, las costumbres y el carácter de sus gentes propicia una forma de ver las cosas que se transmite en todo tipo de literatura.

Y hacer una disección y un análisis somero de la historia de esa literatura en Navarra o de escritores, poetas, ensayistas o dramaturgos navarros es de lo que van a tratar las siguientes líneas.

● LOS ALBORES DE LA LITERATURA EN NAVARRA

San Eulogio, en el viaje que hizo por diversos cenobios navarros a mediados del siglo IX, alaba, entre otras cosas, el ambiente de estudio de los monasterios navarros y sus bibliotecas, de las que copió algunos códices interesantes. Claro que aquéllos estaban escritos en latín, lengua con la que comienza la historia literaria de Navarra y que todavía seguiría vigente algunos siglos antes de la aparición del romance navarro.

Príncipe de Viana.



Los primeros versos conocidos escritos en romance son una jarcha perteneciente al poeta judío tudelano **Yehudá ha Leví**, que escribió sus obras en hebreo y árabe, y algunos versos finales de las moaxajas o poemas árabes del «Ciego de Tudela»; ambos vivieron a caballo de los siglos XI y XII, al igual que otro judío tudelano, **Abraham ibn Ezra**, autor de poemas y tratados de astronomía, matemáticas y filosofía.

Algo más tarde, **Benjamín de Tudela**, que vivió en pleno siglo XII, escribiría el famoso Libro de Viajes o *Séfer-Masa'ot*. Estos dos últimos escribieron en hebreo y son una muestra de la pujanza de las comunidades árabe y judía de Tudela.

Aparte de estas pequeñas muestras, los primeros textos literarios en romance, como es lógico, son textos épicos que narran hechos relevantes de la época, como el Cantar de Roncesvalles, en romance navarro, del que se conservan unos 100 versos transcritos a principios del siglo XIV.

No hay que olvidar que por aquel entonces Navarra estaba más volcada hacia las tierras de Ultrapuertos y que las casas reinantes eran las de Champagne, primero, y la de Evreux, después. Por ello no es de extrañar que Navarra participase en alguna medida de las tendencias y corrientes literarias de Francia. De esta primera época son los textos de la *Cansó de la Crozada*, en los que **Guilhem** o **Guillermo de Tudela** narra, hacia 1210 y en lengua provenzal, diversos hechos de la cruzada contra los albigenses.

Más conocido como trovador que como rey fue el conde **Teobaldo IV de Champaña**, rey de Navarra de 1234 a

1253, a quien Dante escogió entre los grandes hombres calificándolo de *buon re tebaldo*. Fue autor reconocido de numerosas canciones en lengua de oïl, algunas de ellas escritas durante su reinado por las alusiones históricas que contienen.

Algo más tarde, pero todavía dentro del siglo XIII, **Guilhem Anelier**, de Tolosa o Toulouse, escribió *La guerra civil en Pamplona*, un largo poema en lengua provenzal u occitana, aunque con influencia del romance navarro. En dicho poema repasa los reinados de Sancho VII el Fuerte, de los Teobaldos y de Enrique I, pero describe especialmente la guerra de la Navarrería y su destrucción en 1276.

Ya en el siglo XIV aparece **Guillem de Machaut**, músico y poeta reconocido aún antes de entrar al servicio de Carlos II de Evreux, para quien escribió *Jugement du Roi de Navarre* en 1349 y *Confor d'ami* en 1356, cuando Carlos fue hecho prisionero por el rey de Francia Juan el Bueno.

Aun no tratándose de una referencia propiamente literaria, tiene gran importancia en Navarra la recopilación de las leyes privativas recogida a mediados del siglo XIII en romance navarro en el *Fuero General*. Igualmente el género histórico tiene su culminación a finales de la Edad Media en la *Crónica de los Reyes de Navarra*, escrita por **Carlos, Príncipe de Viana**, hacia 1454.

● APARICIÓN DE LA IMPRENTA. EL RENACIMIENTO

La aparición de la imprenta, que marca el comienzo de una nueva época, el Renacimiento, coincide con una Navarra inmersa en luchas banderizas que la harían de llevar a la pérdida de su independencia. Ello no fue óbice para que, bajo el impulso de los últimos Albret, se estableciese en Pamplona hacia 1490 el impresor **Arnaldo Guillén de Brocar**.

Posteriormente, en el siglo XVI y con una Navarra dividida entre la órbita castellana y la francesa, florecieron diversos talleres de impresores en la misma Pamplona, en Estella y en Tudela. Mientras, en la Navarra francesa surgían personalidades de la talla de la reina **Margarita de Navarra**, autora ella misma de varias obras entre las que destaca el *Heptameron* (1546), y **Bernat Dechepare**, autor del primer libro de poemas en euskera, titulado *Linguae Vasconum Primitiae* (1545).

Dentro del siglo XVI, pero a este lado de los pirineos destaca como poeta épico el tudelano **Jerónimo de Arbolanche**, autor de *Las Abidas* (1566), un largo y erudito poema de tema amoroso y ambientación bucólica.

Muy distintas son las obras de Fray **Diego de Estella**, reconocido entre los principales escritores místico-ascéticos del Siglo de Oro y autor de numerosas obras en castellano y en latín. Igualmente, el cascantino **Pedro Malón de Chaide** es-



Retrato de Juana de Albret.
Archivo de la Diputación de Navarra.
1er. libro en euskara.



Bartolomé de Carranza. Grabado de 1791.

Martín de Azpilicueta.
Grabado de la Imprenta Real de Madrid. 1781.



cribió en 1586 *Las Conversiones de la Magdalena...*, obra en la que alcanza las más altas cumbres de la literatura mística.

● ESCRITORES BARROCOS

Aunque hablando con propiedad sólo puede hablarse del barroco aludiendo a las artes plásticas—arquitectura, escultura y pintura—y, en todo caso a la música, en referencia al arte imbuido del espíritu contrarreformista, se suele generalizar a las manifestaciones culturales de la misma época (siglos XVII y parte del XVIII) en que imperaba dicho estilo.

Es curioso que aunque en ese tiempo la difusión de la imprenta en Navarra, la existencia de talleres itinerantes y de imprentas en diversos monasterios y conventos permite publicar gran número de obras, no es nada extensa la nómina de escritores navarros conocidos.

Autor de una sola obra lírica, **José Sarabia Larriva**, militar y escritor, figura con su *Canción Real a una mudanza* en las mejores antologías líricas; fue publicada por vez primera en 1628. Otro escritor de gran aliento poético es el cartujo tafallés **Miguel de Dicastillo**, quien con el seudónimo de **Miguel de Mencos** publicó en 1637 *Aula de Dios, cartuja real de Zaragoza*.

Y como final de este apartado, hay que destacar otra obra cumbre en euskera, *Gero*, del urdaitarra **Pedro de Axular**, publicada en 1643.

● EL ROMANTICISMO Y LA «ASOCIACIÓN EUSKARA»

El siglo XVIII fue una época bastante anodina para las letras navarras y apenas surgen algunas figuras de cierto renombre, como **Cristóbal María Cortés y Vitas** (1740-1804), el primer dramaturgo navarro, premiado en Madrid por su tragedia *Atahualpa* (1784). Cultivó preferentemente el género histórico y fue además poeta reconocido en su tiempo.

Otro personaje interesante por sus ideas ilustradas y que prefigura ya el romanticismo que se avecina es el poeta **Manuel Pedro Sánchez Salvador y Berrio**, (1764-1813), autor de numerosos poemas bucólicos y de la famosa elegía *Noche fúnebre*, en la que narra con sobriedad clásica la terrible inundación que en 1787 arrasó la ciudad de Sangüesa.

El final del siglo XVIII con la guerra contra la Convención (1793-1795) y los comienzos del XIX con la guerra de la Independencia, trajeron como consecuencia un recorte continuo de los Fueros, que continuó con el gobierno liberal de Isabel II. Ello trajo como consecuencia el reforzamiento de la facción absolutista, que enarbolando la bandera de la religión y los fueros se alzó en armas en la primera guerra carlista (1833-1840). El resultado fue la pérdida para Navarra de su

condición de reino y la restricción de los derechos forales de Navarra y Vascongadas. Aún hubo dos levantamientos carlistas, en 1846 y 1872.

Este caldo de cultivo propició un extenso movimiento cultural cuyo objetivo era conservar y propagar la lengua, literatura e historia Vasco Navarra. Dicho movimiento, que en ámbito literario puede adscribirse al romanticismo, se canalizó a través de la «Asociación Euskara», a la que pertenecieron o en cuya órbita se movieron diversos literatos navarros.

El más conocido de todos ellos fue **Francisco Navarro Villoslada** (1818-1895), poeta, periodista, dramaturgo y, sobre todo, novelista romántico, a cuya pluma se deben novelas históricas como *Doña Blanca de Navarra* (1845) y *Amaya o los Vascos en el siglo VIII* (1877).

Un autor que irradió su inmensa personalidad en muy diversos ámbitos —política, periodismo, historia, lingüística, antropología y literatura— fue **Arturo Campión Jaimebón** (1854-1937). Su trayectoria personal pasó del republicanismo federal a un nacionalismo moderado de corte federal en el que sus ideales pueden resumirse en «Dios, Fueros y Euskalerria». Escribió en euskera y castellano, en cuya lengua destacan sus tres novelas *D. García Almorabid. Crónica del siglo XIII* (1889), *Blancos y Negros* (1898) y *La bella Easo* (1909).

Juan Iturralde y Suit (1840-1909) fue otra de las personalidades que desarrolló una amplia labor en pro de los mismos ideales que Campión. Destacó como periodista, como recopilador de cuentos, leyendas y tradiciones y como historiador de arte.

Menos conocido que los anteriores, **Hermilio Olóriz Azparren** (1854-1919), fue también uno de los máximos exponentes del fenómeno cultural del momento, articulista vehemente, historiador, dramaturgo y poeta romántico. Conocido por sus obras divulgativas, como *La Cartilla Foral* (1894) y *Breves nociones geográficas de Navarra para instrucción de los niños* (1902), publicó numerosos poemas y originales obras de investigación histórica, como *Navarra en la guerra de la Independencia. Biografía del guerrillero Don Francisco Espoz y noticia de la abolición y restablecimiento del Régimen Foral* (1910).

Singular es el caso de **José Yanguas y Miranda** (1782-1863), quien, a pesar de ser un liberal constitucionalista convencido, era de raíz nacionalista y gran defensor de los Fueros. Escribió novelas y artículos de carácter costumbrista, pero sobre todo destacó como jurista y como historiador. Suyo es el *Diccionario de los fueros y leyes de Navarra* (1828) y *Diccionario de antigüedades* (1840) y sus *Adiciones* (1843).

También isabelino fue **Joaquín Ignacio Mencos y Manso de Zúñiga** (1799-1882),



Cuadro de Fray Diego de Estella.
Ayuntamiento de Estella (Navarra).



Yanguas Miranda (1782-1863).
Literatura romántica vasca.
Cuadro de autor desconocido.



Juan Iturralde y
Suit. 1840-1909

poeta romántico reconocido en su tiempo que dejó obras interesantes como *El cerco de Zamora* (1831), premiado por la Academia de la Lengua, y la colección de romances publicados con el título de *El Príncipe de Viana* (1835).

● EL PASADO RECIENTE

Tras la generación influida por la «Asociación Euskara», el primer escritor del siglo XX que aparece en el panorama literario navarro es **Eladio Esparza Aguinaga** (1888-1961), periodista y novelista principalmente, aunque también escribió alguna obra de teatro y algunos ensayos. Su primera novela fue *Junto a las nieblas* (1911), pero la más conocida fue *Nere* (1928). Posteriormente al alzamiento, en cuyo favor trabajó desde su puesto de redactor-jefe de Diario de Navarra, escribió *Blanca de Navarra* (1942), obra de teatro que después convirtió en semblanza biográfica.

De ideología republicana, **Félix Urabeyn Guindo** (1883-1943) se hizo como novelista en Toledo, donde fue catedrático de la Escuela Normal de Magisterio de 1911 a 1936. A esta ciudad dedicó tres de sus novelas: *Toledo: Piedad* (1920), *Toledo la despojada* (1924) y *Don Amor volvió a Toledo* (1936). Su otro gran amor fue Navarra, a la que dedicó otra trilogía: *El barrio maldito* (1925), *Centauros del Pirineo* (1928) y *Bajo los robles navarros*, escrita poco antes de morir, pero que no vio la luz hasta 1965.

La obra de Urabeyn, que también se extiende al ensayo y al folletón periodístico, goza de una prosa delicada y amena en la que se revela como un paisajista primoroso y hondamente lírico.

Exceptuando a Urabeyn, los demás escritores que dominaron el panorama literario navarro hasta los años 60 del siglo XX, formaron parte más o menos intensamente de los aledaños del régimen instaurado por el franquismo, lo que no obsta para que sus meritos literarios y sus aportaciones a las letras navarras sean reconocidos.

Manuel Iribarren Paternáin (1902-1973) fue uno de ellos, reconocido en su tiempo como poeta y dramaturgo, aunque también escribió varias novelas, ensayos y artículos periodísticos. *Romance* (1943) y sonetos *A mi madre* (1945) fueron obras poéticas premiadas, como *El capitán de sí mismo* (1951) y *El misterio de San Guillén y Santa Felicia* (1964) entre sus obras de teatro. Sus novelas pueden tildarse de costumbristas y entre ellas destaca *San hombre. Itinerario espiritual* (1943).

Otro Iribarren, **José María** (1906-1971) fue el escritor navarro más leído de esta época y aún se siguen consultando sus trabajos lingüísticos y costumbristas. *Batiburrillo navarro* (1943), *Navarrerías. Álbum de variedades* (1944) y, sobre

todo, *De Pascuas a Ramos. Galería religioso-popular-festiva*, son algunos de los libros étnico-costumbristas que le dieron fama. Pero su *Vocabulario navarro* (1952) y sus *Adiciones* (1953) y *El porqué de los dichos* (1962) continúan plenamente vigentes. También son muy interesantes sus trabajos históricos sobre el general Mola, de quien Iribarren fue secretario particular, los dedicados a la figura del guerrillero Espoz y Mina y el libro *Pamplona y los viajeros de otros siglos* (1957).

Ángel María Pascual Viscor (1911-1947), escritor y periodista de vasta cultura, comenzó desde joven a colaborar en diversos periódicos y revistas. Afiliado desde sus comienzos a Falange Española, fue cofundador del periódico Arriba España en 1936 y en el que trabajó hasta su fallecimiento en 1947.

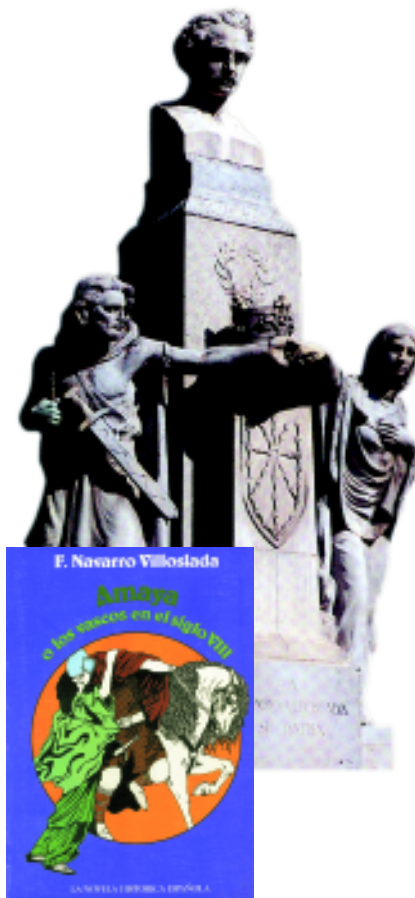
Influido por el pensamiento y la estética de Eugenio D'Ors, Pascual fue un cronista lúcido de Pamplona, la «capital de tercer orden» que él supo mostrar en sus artículos periodísticos e ilustrar con sus viñetas como nadie. Parte de esos artículos se recogieron en sendos libros *Glosas a la ciudad* y *Silva curiosa de Historias*, publicados en 1963 y 1987 respectivamente.

Además de estas recopilaciones son interesantes otras obras como *Amadís* (1943), una fantasía literaria muy original a caballo entre la prosa, la poesía y el teatro, y las obras publicadas póstumamente *Capital de tercer orden* (1947), precedente de la poesía social española, y *Catilina, una ficha política* (1948), una obra a la que Pascual calificaba como la historia de una desilusión.

El último de los escritores navarros testimoniales de la época de la guerra civil española fue Rafael García Serrano (1917-1988), escritor y periodista falangista cuya temática gira fundamentalmente en torno a la guerra civil. Entre sus obras más conocidas se encuentran las novelas *La fiel infantería* (1943) y *Plaza del Castillo* (1951), en la que refleja el ambiente de Pamplona durante los Sanfermines y los días previos al 18 de julio de 1936.

Escribió también poemas y libros de cuentos y fue el guionista de algunas películas basadas en el tema de la guerra civil o de la vida castrense.

Un mundo aparte es el formado por el poeta Ángel Martínez Baigorri (1899-1971). Nacido en Lodosa, en 1917 ingresó en la Compañía de Jesús y se ordenó sacerdote en 1933 y tres años después marchó a Nicaragua. A partir de entonces su vida transcurrió en diversos países centroamericanos —Nicaragua, El Salvador, México y nuevamente Nicaragua, donde murió en 1971. Desarrolló su labor en ambientes universitarios como profesor de Literatura y Estética y es considerado por algunos como poeta nicara-



Navarro Villoslada (1818-1895).
Autor de "Amaya y los vascos en el siglo VIII".



Arturo Campión.



guense, por haber desarrollado gran parte de su obra poética en dicho país.

La poesía de Martínez Baigorri bebe de las fuentes de los mejores poetas del siglo de oro español y de poetas como Juan Ramón Jiménez o Paul Cludel y se desarrolla en tres líneas claras: la temática teológico-filosófica, la nicaragüense y la española. Publicó numerosos libros de poemas que fueron recogidos en dos tomos de *Poesías completas* por la Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra en 1999.

● LAS ÚLTIMAS GENERACIONES

A finales de los años 60 del siglo pasado, Navarra había cambiado política y socialmente. Estaba dejando de ser la capital provinciana, curil y militar que había sido hasta entonces y nuevos aires y nuevas inquietudes se empezaron a hacer patentes en el ambiente cultural de la ciudad.

Punto de llegada y partida de estas inquietudes fueron los «Encuentros de Pamplona» de 1972, en los que la ciudad se abrió a todas las vanguardias de la época.

También en el aspecto literario surgieron nuevos nombres que aportaron savia nueva a la literatura y dieron por acabada la época anterior.

■ LOS GÉNEROS LITERARIOS

● POESÍA

RÍO ARGA. Fue en el campo de la poesía donde primero se notó la renovación, impulsada por algunos poetas que se reunían en el café Niza desde 1963. De esas reuniones surgió la idea de fundar una revista que posibilitase la difusión de la poesía que se hacía en Navarra. Así nació en 1976 «Río Arga», dirigida hasta 1983 por Ángel Urrutia, a quien sustituyó Jesús Mauleón.

En sus 25 años de andadura sus páginas han dado cabida, entre otros, a los poemas de los citados Urrutia y Mauleón, y a los de Salvador Muerza, Jesús Gorritz Lerga, Víctor Manuel Arbeloa, Fernando Luis Chivite, Carlos Baos Galán, José Luis Amadoz, Ángel Amezketa, Fermín Anzizar y Juan Ramón Corpas.

Además de «Río Arga», han contribuido poderosamente a la expansión de la poesía en Navarra otras revistas, dedicadas específicamente a la poesía o a la literatura en general y algunos premios y certámenes que han servido para ir descubriendo nuevos valores.

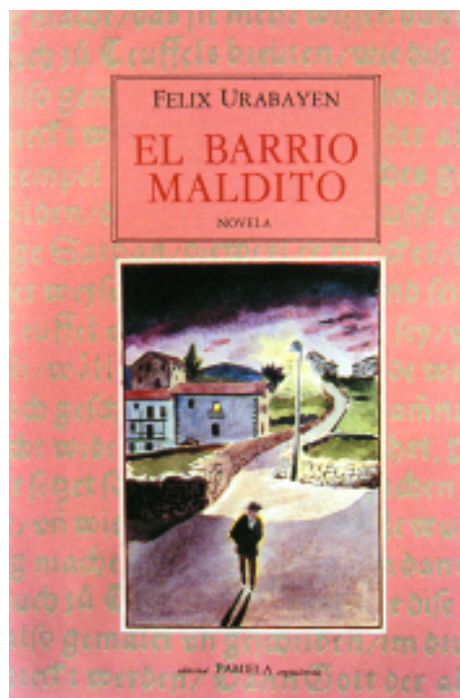
POETAS CONSOLIDADOS. Entre los poetas, ya consolidados, que han venido destacando en la última década del siglo XX, sobresalen Ángel Urrutia (1933-1994) con *Los ojos de la luz* (1990) y cuya *Antología poética* fue publicada póstumamente en 1999; Jesús Górriz con *La vidriera*

(1991) y *Memorial del gozo* (1994); **Charo Fuentes** con *Con un papagayo verde* (1990); **Juan Ramón Corpas** con *Diván del daño y de la llama* (1990); **Jesús Mauleón** con *Salmos de ayer y de hoy* (1997); **Ángel de Miguel** con *Jardines de música oculta* (1995); **Alfredo Díaz de Cerio** con *Primera voz* (1967), *Manual de soledades* (1987), *Campos de ceniza* (1998), *Paisaje con pájaros grises* (1999), *Donde callan los árboles* (1999), *Jardín de arena* (1999), *Claro silencio* (1999), *Los Ojos que te miran, los labios que te cantan* (2000); **Carlos Baos Galán**, con *Alguien atravesó la madrugada* (1990), *Con más poder que el tiempo* (1996) y *Tanto y ningún prodigio* (2000); **Iñaki Desormais** (Ignacio Ochoa de Olza), con *Cinerario de risas ardientes* (1991), *Tauromaquia* (1994), *Antología del desamparo* (1995) y *El yelmo de Mambrino* (1998); **Alfonso Pascal Ros**, con *Supe de ti tu incertidumbre. Los poemas del apátrida* (1990), *Nocturnos sin protocolo* (1991), *La quema de Van Gogh y otras visiones* (1992), *Modales de los cuerpos desolados* (1993), *Los vínculos del verdugo* (1993), *De aquellos mares, estos sueños* (1993), *Primera reunión* (1995) –Antología de sus primeros cinco poemarios–, *Modus faciendi* (1999) y *Noches bajo mares* (2000); **Manuel Martínez Fernández de Bobadilla** con *Redonda soledad de arena y cielo* (1990) *De púrpura y otoño* (1995) y *Fuegos de la Navidad* (1998); **José Javier Alfaro** con *Memoria del olvido* (1991), *Sonetos a cuatro voces* (1994), libro compartido con **Victoriano Bordonaba**, **Esteban Buñuel** y **Juan Colino**, *Magiapalabra* (1996) y *Asfalto y piel* (1999); **Marina Aoiz** con su trilogía dedicada a la tierra: *La risa de Gea* (1986), *Tierra secreta* (1991) y *Admisural* (1998); **Juan Manuel Sánchez Estévez** con *Desde el alba con sombras* (1990), *Aunque es de barro todo* (1992) y *Destino de la niebla* (1994), **Roberto Simón** con *A sueño lento hierve el alma* (1990) y *Tierra poseída* (1997), **Ramón Irigoyen**, traductor de poetas griegos y autor de *Cielos e inviernos* y *Los abanicos del caudillo*, y **Miguel Sánchez Ostiz** con *Invención de la ciudad* (1993) y *La marca del cuadrante* (2000).

LA JOVEN GENERACIÓN. Pero es que, además, a esta amplísima nómina de poetas han venido añadiéndose otros muchos de generaciones más jóvenes que auguran un brillante porvenir a la poesía navarra. Entre ellos podrían citarse a Carmen Gonzalez Lage, Luis Arbea, Julia Guerra, Xavier Santakiteria, Iñaki Alvero, Iñaki Armendáriz, Javier de Navascués, Javier Olivar, Javier Velaza, Amaya Sanz, Maite Pérez Larrumbe, Ramón Eder, Luis Villafranca, etc.

• NOVELA

ANTOÑANA. Sin duda el mejor de los prosistas de la generación anterior es **Pablo Antoñana**, creador de un mundo li-



terario personal y que permanece todavía como maestro de las generaciones posteriores. A pesar de haber obtenido numerosos premios con sus primeras novelas, no tuvo el éxito merecido hasta los años 80, reconocimiento que culminó con la obtención del Premio Príncipe de Viana en su edición de 1996.

Su primera novela, *El capitán Cassou*, escrita en 1959 ha permanecido inédita hasta 1993. Con la siguiente, *No estamos solos* obtuvo el premio Sésamo en 1961 y fue publicada en 1963. *La cuerda rota* fue finalista del premio Nadal en 1962, pero inexplicablemente no fue publicada hasta 1995. El Sumario (1964), Pequeña crónica (1975) –premio Ciudad de San Sebastián de 1973– y Relato cruento (1979) –premio Navarra de novela en 1977– han sido sus últimas novelas. Ha sacado a la luz también varios libros de cuentos, *Patrañas y otros extravíos* (1985), *Botín y fuego y otros relatos* (1985), *La vieja dama y otros desvaríos* (1993), donde incluye su primera novela corta, *Extraña visita y otras historias* (1999) y *Último viaje y otras fábulas* (2000), un texto histórico *Noticias de la Segunda Guerra Carlista* (1985) y multitud de artículos periodísticos.

CABODEVILLA. De la misma época es el sacerdote **José María Cabodevilla**, quien publicó en 1955 *San Josecho a lápiz*, una auténtica sorpresa por su estilo ágil e irónico, lleno de humanidad y por sus pretensiones de utilizar la literatura, buena literatura, con un fin evangelizador. Ha escrito otros muchos libros siempre con la misma intención. Entre ellos podría destacarse *El pato apresurado o apología de los hombres* (1970), por su singular estructura narrativa, basada en 26 informes que un ángel hace sobre la conducta de otros tantos hombres y mujeres.

SÁNCHEZ OSTIZ. El otro gran novelista navarro que también recrea un mundo personal que sitúa en una ciudad Umbría, trasunto de Pamplona, es Miguel Sánchez Ostiz, quien, como Antoñana, también ha recibido en el 2001 el premio Príncipe de Viana a la Cultura.

Es, además, autor de poemas, artículos periodísticos y ensayos, pero es conocido, sobre todo como novelista. Suyas son novelas como *Los papeles del ilusionista* (1982) –premio Navarra de novela–, *El pasaje de la luna* (1984), *Tánger bar* (1987), *La quinta del Americano* (1987), *La gran ilusión* (1989) –premio Herralde de novela y premio Euskadi de Literatura–, *Las pirañas* (1992), *Un infierno en el jardín* (1995), *La caja china* (1996), *No existe tal lugar* (1997) –premio de la Crítica– y *La flecha del tiempo* (2000), su última obra.

También suele escribir artículos de viajes y es autor de un inusual libro-guía de *Pamplona* (1994).

HIDALGO. Otro autor prolífico, periodista y novelista de éxito, es **Manuel Hi-**

dalgo, quien publicó su primera novela, *El pecador impecable*, en 1986. Después ha escrito varias más hasta la última, *Días de agosto*, editada en el 2000.

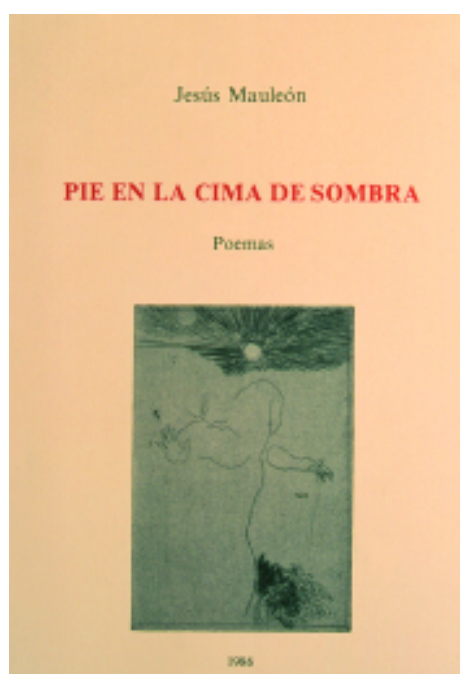
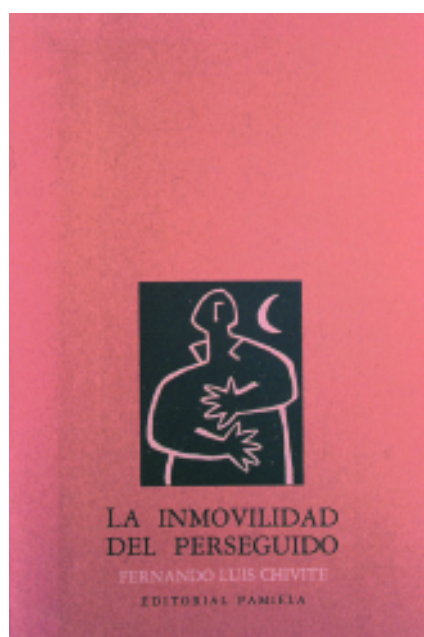
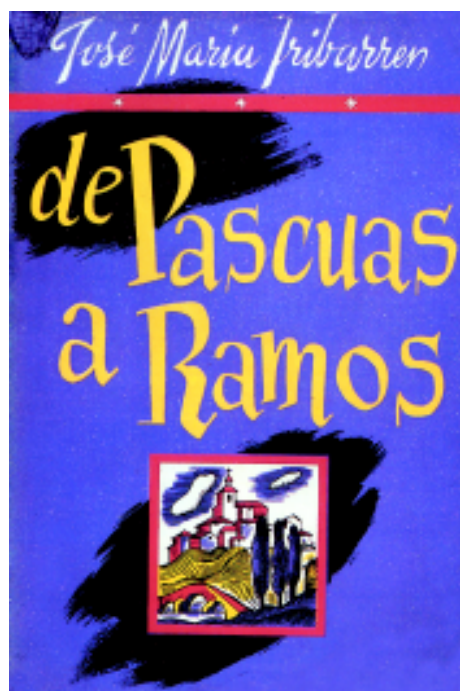
OTROS NOVELISTAS. Los demás novelistas navarros quedan un poco empujados ante las figuras de Antoñana y Sánchez Ostiz, pero los hay interesantes, como el ya citado **Jesús Mauleón** (*El tío de Jaimerena*, *Osasuna se traduce la salud* y *El senador Villanueva*); el también poeta **Serafín Senosiáin** (*El cuerpo tenebroso* y *El espejo invisible*); **Daniel Vidaurreta** (*La Mañueta*, *El espejo de la sirena*, y *La noche del insumiso*); **Javier Mina** (*Más la ciudad sin tí* y *La defección de Búnkol*); **Germán Sánchez Espeso** (*La mujer a la que había que matar* y *No dejéis el cuchillo sobre el piano*); **Pedro Lozano Bartolozzi** (*Némesis o el sueño de la razón Pemmican* y *El polipasto noticioso*); **Fermín Goñi** (*Y en esto llegó Fidel* y *Las mujeres siempre dijeron que me querían*); **Emilio Echavarren** (*Músicos*), etc.

Nuevos novelistas. En estos últimos años han ido apareciendo nuevos escritores navarros que cultivan el género novelístico, entre ellos Javier Eder, Fernando Chivite, Eduardo Gil Vera, Javier Gúrpide, María Markotegui, Javier Rodrigo, Cristina Aznar, Ana Rioja, Felipe Cambra, Patxi Irurzun, Juan José Domínguez, Félix Guerrero, Pedro Pastor, José Luis Rodríguez Plaza, Araceli Arana Díaz de Cerio, Helena Goñi...

Novela histórica. Dentro de la novela, un género que cada vez cobra más auge es el histórico, en el que destacan autores ya consagrados como **Juan José Benítez**, con su serie *Caballo de Troya*, **Javier Díaz Huder** (*Nadie vio muerte tan bella*, *Todavía estoy vivo* y *Un rey de extraña nación*), **Victoriano Bordonaba** (*Muza, rey del Ebro*) o **Blanca Sanz** (*Viaje a la Gascuña*, *La bella vizcaína*, *Los hijos de Munia* y *Aquellas costas de Inglaterra*). En este subgénero han situado su acción escritores más noveles, como Javier Gúrpide, Iñigo de Miguel, Pedro Pastor e Ignacio del Burgo.

Relatos, cuentos. El de los cuentos y relatos es un género muy practicado por los escritores navarros. De hecho son muchos los autores conocidos y de prestigio, poetas o novelistas, que han publicado libros de relatos o cuentos. Es el caso de los mismos Antoñana, Sánchez Ostiz e Hidalgo, y el de Ramón Irigoyen, Ángel de Miguel, Juan Ramón Corpas, Pedro Lozano Bartolozzi, Iñaki Desormais, Emilio Echavarren, Fernando Chivite, José Javier Alfaro, Victoriano Bordonaba, Juan Gracia, Miguel García Andrés, Jesús Carlos Gómez, Juan Arbeloa y Ernesto Maruri.

Literatura infantil y juvenil. También la literatura infantil y juvenil tiene destacados ejemplos entre los escritores navarros, de los cuales los más conocidos practicantes son **Lucía Baquedano** (*La casa*



de los diablos, *Los bonsais gigantes*), **Ramón García Domínguez** (*Renata toca el piano*, *estudia inglés y etcétera*, *etcétera*, *etcétera*, *¡Por todos los dioses!* y *Renata juega al pringate, al balón y etcétera, etcétera, etcétera*) y **Jesús Ballaz** (*El muñeco que anunció la Navidad*, *¡No te rindas, Orestes!* y *Turno de noche*).

● TEATRO

Lejos quedan ya las obras de los primeros autores teatrales navarros, como **Cristóbal María Cortés y Vitas** (1740-1804), premiado en Madrid por su tragedia *Atahualpa* o las obras de **Navarro Villoslada** (1818-1895), **Herminio de Olóriz** (1854-1919) o **Arturo Campiñón** (1854-1937).

Ciertamente Navarra no se distingue por sus aportaciones a la dramaturgia, aunque son conocidas algunas representaciones religiosas de aspecto coral como la *Pasión de Andosilla*, el *Misterio de Reyes de Sangüesa* o el *Misterio de San Guillén* y *Santa Felicia de Obanos*, obra esta última de **Manuel Iribarren**.

Fuera de esto hay noticias de diversas representaciones teatrales en la primera mitad del siglo XX en las que se interpretaba a autores navarros en asociaciones como el «Ateneo Navarro», donde en 1934 se puso la obra del doctor Juaristi *El coloquio de las edades*, o en los «Círculos carlistas», donde se interpretaban, entre otras, piezas de **Ignacio Baleztena** (*Furri contra Campiñari*, *El ópalo de los duques de Petrogrado*, etc.).

Un antecedente de la afición teatral pamplonesa fue la creación por el padre Carmelo de la agrupación teatral «Tirso de Molina» que interpretó durante la década de 1949-1959, diversas obras, entre ellas alguna del propio **padre Carmelo**.

Con la aparición de nuevos grupos teatrales, como «Amadís de Gaula», «Valle Inclán» y «El Lebrél Blanco», crece la afición teatral popular y aparecen algunos autores entre los que destaca **Patxi Larraínzar** con obras como *Carlismo y música celestial*, *Navarra sola o con leche*, *Utrínque roditur* y el *Bardo de Izalzu*.

La creación en 1980 del «Teatro Estable» y, en 1986, de la «Escuela Navarra de Teatro», junto con otros grupos, ha mantenida viva la afición teatral con adaptaciones y obras muchas veces colectivas, pero apenas si han aparecido autores nuevos en Navarra, excepto **Carlos Ansó**, autor de *Don Quijote o el sueño de Cervantes*.

● LITERATURA PERIODÍSTICA

Hace ya tiempo que los periódicos locales cuidan —casi podría decirse miman— los artículos literarios y por ello pugnan por fichar a los mejores escritores para sus artículos semanales y columnas diarias. Así colaboran habitualmente en ellos periodistas de exquisita pluma, como *Fer-*

nando Pérez Ollo, José Manuel Iriberry, José Antonio Iturri, o escritores como Sánchez Ostiz, Pablo Antoñana, Juan Ramón Corpas, Víctor Manuel Arbeloa, José María Romera, Tomás Yerro, Aingeru Epaltza, Javier Mina, Fernando Chivite y otros más ocasionalmente.

Por ello no es de extrañar que, de vez en cuando salgan libros recopilatorios de artículos, como *El árbol del cuco*, *Las estancias del Nautilus*, *Palabras cruzadas* y *El vuelo del escribano*, de Miguel Sánchez Ostiz; *Patrañas y otros extravíos*, *Botín y fuego*, de Pablo Antoñana; *Sanfermines a vuela pluma*, de José Miguel Iriberry; *Sobre Daniel y otras cosas de menor importancia* y *La guerra del sofá*, de Manuel Hidalgo, y *Juego de palabras*, de José María Romera.

● LITERATURA DE VIAJES Y LUGARES

No son muchos los literatos que se acercan a la literatura de viajes o lugares, quizá porque está considerada como literatura menor o meramente divulgativa. No obstante, desde el libro de Benjamín de Tudela *Séfer-Masa'ot*, son muchos los literatos ilustres que no desdennan ese que-hacer.

Por estos pagos también hay ejemplos aunque no sean muchos. Algunos describen su región, su ciudad, sus gentes de modo imaginario, pero tan real que se adivina a las primeras de cambio. Es el caso de la república de Yoar de Antoñana, de la Umbría de Sánchez Ostiz, de la Estella de *Anales de la catedral-república de Arravan* o de *Estellas, unicornio y carbunclos*, ambos de Ángel de Miguel.

Otros lo hacen a modo de monografías, libros de glosas, viajes o guías. Es el caso de Leoncio Urabayen en su *Biografía de Pamplona*, Ángel María Pascual en sus *Glosas a la ciudad*, Miguel Sánchez Ostiz, quien escribió en 1994 una poco conocida guía de *Pamplona*, tan inusual como el *Pamplonario* de Ignacio Aranaz o Iñaki Desormais con su *Adios Pamplona*.

Otros ejemplos son los de José Javier Uranga y su libro *Bardenas Reales. Paisajes y relatos*, Juan Ramón Corpas, quien ha destilado su bien hacer literario en una *Guía de Navarra* y en *Curiosidades del Camino de Santiago*, Víctor Manuel Arbeloa, que ha publicado varios tomos de *Por Navarra*, a modo de libro de viajes, Valentín Redín, quien describe el Camino Jacobeo a su paso por Navarra en su *Viaje al poniente*, Daniel Vidaurreta y su libro *Viaje a la sierra de Guara* y Javier Pagola, que describe de modo sentido las impresiones vividas recorriendo *Navarra por mil caminos*.

● PUBLICACIONES LITERARIAS

Dentro del mundo de la literatura navarra tienen gran importancia las revistas



específicas y los premios y certámenes por lo que tienen de vehículo y estímulo para la expresión y creación literaria.

En cuanto a las revistas, en este momento son varias las que mantienen encendida la llama de la literatura.

RÍO ARGA. La más veterana y de mayor solera es la revista de poesía *Río Arga*, cuyo primer número vio la luz en 1976, dando cauce a las inquietudes de un grupo de poetas que entonces eran la vanguardia cultural de Navarra. Su primer director fue Ángel Urrutia Iturbe, quien se mantuvo al frente de la revista de 1976 a 1983. Desde entonces le han sucedido en la dirección al que Jesús Mauleón, Tomás Yerro, Juan Ramón Corpas y Víctor Manuel Arbeloa.

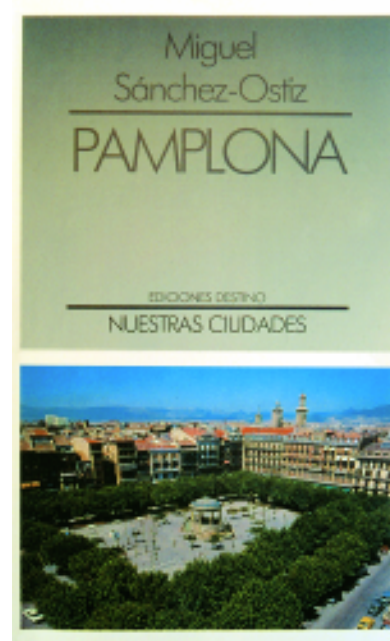
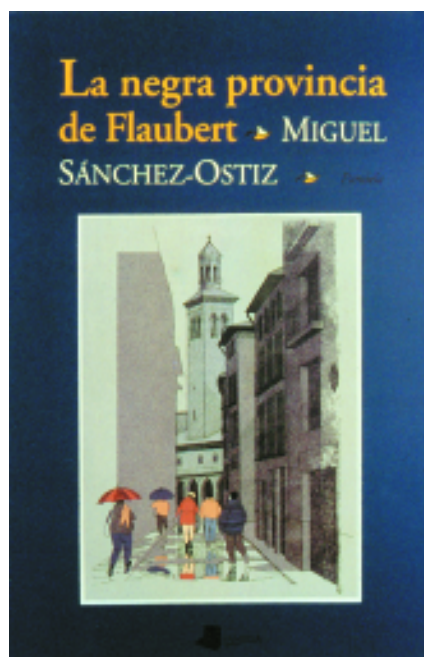
PAMIELA. En 1983 apareció el primer número de la revista *Pamiela*, que nació con intención informativa, crítica y pedagógica para los amigos del libro y como vehículo de comunicación de la librería Auzolan con sus clientes. De *Pamiela* se han publicado 15 números, algunos de ellos monográficos, y en ellos han tenido cabida la crítica de libros, entrevistas, historias, humor gráfico y comics. Dejó de aparecer hacia 1990.

PASAJES. La revista *Pasajes* tuvo una vida efímera (1985-1987), pero intensa. Fueron ocho números, dirigidos por Miguel Sánchez Ostiz y Serafín Senosiáin los cuatro primeros y Sánchez Ostiz con un consejo editorial los cuatro últimos. Fue una revista de literatura pura en la que colaboraron autores navarros y nacionales y que publicó numerosos originales de autores de la literatura internacional.

ELGACENA nació en Estella en 1982 como fruto de las inquietudes de Ángel de Miguel y Juan Ramón Corpas, como aglutinante de los muchos escritores de Tierra Estella. Desde sus comienzos ha servido para cubrir el vacío cultural existente en la ciudad y su merindad. Ello no quiere decir que sea una revista local, sino que se nutre y ayuda de los mejores escritores e ilustradores —es una de sus características definitorias— navarros y de toda Euskal Herria.

El mismo año que la revista estellesa nace en Tafalla *Sombra de Poetas* en torno a un colectivo de gente joven amante de la literatura. En principio nació como una revista de poetas locales, pero pronto fue incorporando a otros poetas, ilustradores y escritores, a la par que dedicaba su interés a redescubrir autores navarros olvidados.

LUCES Y SOMBRAS. A partir de 1990 cambia su nombre por el de *Luces y sombras* y dedica también sus esfuerzos a diversas manifestaciones culturales. En 1991 pone en marcha *La higuera*, una colección de libros de poemas y en 1994 promueve, con el Ayuntamiento tafallés, la creación del premio de poesía *María del Villar Berrueto*.



LUCANOR. Hay una revista, *Lucanor*, que tiene como exclusivo protagonista el cuento. Nacida en 1988 de la mano de *Luis Martín Nogales* y *José Luis González*, se dedica a la investigación crítica del cuento como género y a la creación. Por sus páginas han pasado y siguen pasando las mejores muestras de los «cuentistas» españoles.

TRASLAPUENTE. La última de las revistas aparecidas en el panorama literario navarro ha sido la tudelana *Traslapuente*, titulada «Revista Literaria de la Ribera Navarra». Nació en 1990, al calor —como otras— de las reuniones y los contactos mantenidos por un grupo de poetas de Tudela. Aunque su intención es servir de soporte a la creación poética de la Ribera, incorpora a otros poetas navarros y españoles y da también cabida a los narradores, además de dar noticia de los distintos eventos culturales riberos. Como en el caso de Tafalla, la revista *Traslapuente* ha iniciado una colección de libros de poesía.

● PREMIOS Y EDITORIALES

Además de las revistas, los premios y certámenes literarios han tenido evidente importancia en el descubrimiento y afianzamiento de muchos autores.

Así los premios «Navarra», de novela, «Arga», de poesía, y «Salvador», de creación literaria en euskera, instituidos todos ellos en 1977 por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, han servido para dar conocimiento al público navarro de la obra de autores como *Antoñana*, *Aranaz*, *Mauleón*, *Sánchez Ostiz*, *de Miguel*, *Vidaurreta*, etc. entre los narradores; *Baos Galán*, *de Miguel*, *Corpas*, *Arbeloa*, *Vito-*

ria, *Céspedes*, etc. entre los poetas, e *Iturbide*, *Zabaleta*, *Alberbide*, *Gil Bera*, *Perurena*, *Epaltza* y otros entre los escritores en euskera. Estos premios dejaron de convocarse en 1993, al asumirlos en parte el Gobierno de Navarra con su «Premio a la creación y difusión literaria».

Antes incluso, en 1973, comenzó a convocarse el concurso de cuentos «Ciudad de Tudela», premio por el que también han pasado los mejores «cuentistas» navarros, al igual que lo han hecho los poetas desde 1985 por el concurso de poesía del mismo nombre que convoca la ciudad tudelana.

También el Ayuntamiento de Tudela-Centro Cultural Castel Ruiz convoca desde 1993 el premio de cuentos «Navarra».

Un caso singular es el de la asociación del Grupo de Cultura Bilaketa, de Aoiz, que, a pesar de su escasa población, ha tenido la virtualidad de convocar y suscitar la presencia de los mejores poetas y narradores desde 1985, año de la institución del premio de narrativa «Tomás Fermín de Arteta», 1986 con el premio de poesía «Villa de Aoiz» y 1987 con el premio de las letras «Francisco Yndurain» para escritores jóvenes.

Otro premio de poesía es el «Ciudadela» del Ayuntamiento de Pamplona, instituido en 1990 y que en 1997 pasó a denominarse «Certamen de literatura en castellano para jóvenes de Pamplona» con dos modalidades: poesía y narración breve. Esta misma entidad convoca desde 1985 un certamen de literatura en euskera para autores noveles en la modalidad de narración breve, poesía y *bertso paperak*.

Finalmente, el Ayuntamiento de Villava instituyó en 1989 el concurso de narrativa «Pedro de Atarrabia».

Junto con los premios, ha sido determinante la labor de algunas editoriales navarras, empezando por la *Institución Príncipe de Viana* y su Servicio de Publicaciones y continuando por la ya consolidada *Pamiela*, nacida del entorno de la revista, y las pequeñas editoriales, admirables por su empeño en servir a la mejor literatura, *Hierbaola Ediciones*, dedicada a la narrativa, y *Medialuna*, dedicada a la poesía.

Otras editoriales navarras que en sus catálogos incluyen también obras literarias son *Ediciones y Libros*, del Diario de Navarra, *Mintzoa* y *Txalaparta*.

ESCRITORES DE IPARRALDE



Reseñas históricas y bibliográficas

Más que el euskera los escritores de Iparralde han utilizado el francés en sus trabajos. Hacemos una amplia recogida de escritores que en muchos casos no pueden ser considerados literatos pero que sin embargo se significaron en el campo de la cultura o la religión. También damos noticia de escritores que de algún modo han tenido relación reseñable con el País Vasco. Algunos de los reseñados tienen dos imágenes que hemos mantenido porque este pequeño corpus iconográfico incorpora elementos no muy conocidos.

por Xipri Azbelbide

Más que el euskera los escritores de Iparralde han utilizado el francés en sus trabajos.

GUILLAUME GODIN, nació en Bayona; fue abad de los dominicos y en 1312 Cardenal de Avignon, en la época del Papa Clemente V; fue legado del mismo santo padre en el concilio de Valladolid de 1322, al haber logrado una venia de 10 meses en España. Donó 1.000 florines para la construcción de la catedral gótica de Bayona. Escribió varios libros, entre otros: *De l'alliance de Jesus Christ avec l'Eglise*, *De la puissance de l'Eglise*. *Lectura Tomasina* y *Tractatus de causa immediata potestatis*.

JUAN DE HUARTE (1520-1590). Como su nombre indica nació en Uharte Garazi, fue electo por parte de España cuando el rey español renunció a la Baja Navarra. Médico de profesión, publicó en Baesa en el año 1575 el libro titulado «*Examen de ingenios para las ciencias*»: En el mismo se cuenta que cada hombre tiene capacidades específicas para tal o cual trabajo y que son esas capacidades las que hay que tener en cuenta; siendo este principio la base de la actual orientación profesional. Se publicaron alrededor de 80 ediciones del libro, que rápidamente se tradujo al Alemán, Francés, Inglés, Italiano, Latín, y recientemente al euskera.

JEAN DE SPONDE O EZPONDA (1557-1595); Nació en Mauleón en el seno de una de las pocas familias protestantes de Euskal Herria. En su bautizo lo apadrinó quién posteriormente sería Henri IV de Francia. Ostentó varios cargos en la Corte de Labrit en Pau. En 1593 renunció al



Cardenal Godin.



protestantismo. Los protestantes no le perdonaron y cesó en todos sus cargos. Escribió entre otros los siguientes libros: *Homeri poematum versio latina ac notae perpetuae* (Bâle 1583, in fol.). *Hesiodi opera et dies* (Bâle-Frankfurt, 1591 in 8). *Recueil des remontrances* (La Rochelle 1592 in 8). *Déclaration des principaux motifs qui induisirent le Sieur de Sponde à s'unir à l'Eglise Catholique* (Melun 1594, in 8).

También es conocido como poeta, entre las que destacan: *Les Amours*, *Les douze sonnets de la mort*, y *Essay de quelques poèmes chrestiens*.

HENRI DE SPONDE (1626-1642), hermano del anterior también se convirtió al Catolicismo y fue nombrado obispo de Pamiers. Además del latín y el griego dominaba el escocés. Escribió sobre historia y derecho: *De Coemeteriis sacris*.

JACQUES DE BELA (1585-1667); es natural de Sohüta (Zuberoa) y al igual que los anteriores protestante. Escribió una enciclopedia «in octavo» de seis tomos, *Tablettes*, y otras 600 páginas sobre las costumbres de Zuberoa. Se encuentran en la Biblioteca Nacional de París, pero son de difícil acceso. Es padre del primer catecismo vasco de Iparralde.

PHILIPPE DE BELA, (1709-1796). El recientemente mencionado Jacques fue su tatarabuelo. Comenzó siendo fraile para posteriormente ingresar en la armada, con la que combatió en Alemania, Suecia, Polonia y Francia. A petición de Louis XV creó el regimiento «Royal Cantabres» con 1.046 vascos. Caben destacar las obras siguientes publicadas por el diario ARIEL de Xaho: *Mémoires militaires*. (1846) *Exercices et évolutions à l'usage du Régiment Royal Cantabre*. (1748). *Histoire des Bas-*

ques des origines à 1748, al que acompañaba un diccionario donde se recogían junto a los tres euskalkis de iparralde, sus homónimos en hebreo, griego, celta, bretón, árabe, latín, gotho, español e italiano.

ARNAUD OIHENART, nació en Mauleón, en medio de la confusión de finales del siglo 16. Se ha considerado como el padre de la historia de Navarra y Gascoña por su libro *Notitia utriusque vasconiae* (París, 1668 in 4). También publicó dos refraneros (1657) Y en el libro *Déclaration historique de l'injuste usurpation et retention de la Navarre par les Espagnols* (1625 in 4) cuenta el motivo por la que le prohibieron entrar en el archivo de Pamplona.

En Euskera escribió dos tomos titulados «*Atsotisac edo refranac*» (1657 in 8).

DUVERGIER DE HAURANNE (1581-1643) Abad de Saint Cyran. Nació en Bayona y cursó estudios en Lovaina, donde en 1604, entabló amistad con el creador Jansenius Jansenizten. Estuvieron juntos en Bayona (1611). El obispo de Poitiers le nombró abad del convento de Saint Cyran 81620). Posteriormente fue consejero de las monjas del convento de Notre Dame des Champs de Paris, además de una larga lista de obispos, ministros y otros personajes. Richelieu al objeto de alejarlo de Paris le ofreció ricos conventos y las diócesis de Bayona y Clermont Ferrand. Sin embargo no los aceptó. El cardenal lo encarceló en la prisión de Vincennes en 1638 y estuvo preso hasta la muerte de aquél. Escribió los siguientes libros: *Apologie pour Henri Louis Chateignier évêque de Poitiers* (1617 in 8), fue partidario del cardenal cuando éste arremetió contra los protestantes. *Somme des fautes et faussetés capitales contenues dans la somme théologique de F de Garasse* (Paris 1626, 2 T. in 4), *Petrus Aurelius*; con Barcos además de reimprimir en numerosas ocasiones los congresos episcopales, publicó «*La théologie familière*» (1642), *Lettres chrétiennes et spirituelles* (1645), «*Dictionnaire de théologie Catholique*». Estando él preso se imprimió en varias ocasiones *lettres spirituelles* y posteriormente «*encyclopédie du catholicisme*.»

MARTIN BARCOS sobrino del anterior (1600-1698); si bien no es tan conocido como aquél, tuvo mayor protagonismo en el jansenismo y en la influencia de esta doctrina en Francia. Fue también abad de St. Cyran, después de su tío. Escribió mucho sobre todo sobre la predestinación, «*Praedestisnatus*» (1643) fue censurada. *Reponses à certaines propositions de Jansenius* (1645) libro condenado por el Santo Oficio Romano, *L'autorité de Pierre et de Paul qui réside dans le Pape successeur des apôtres* (1645), condenado en 1647. *La grandeur de l'Eglise Romaine* (1695), *Exposition de la foi de l'Eglise touchant la grâce et la prédestination* (1696, 1699, 1700, 1719) condenado por el cardenal de Noailles. *Exposition sur la foi catholi-*



Juan de Huarte.



que dans ses rapports à la grace et à la prédestination (1698) *Défense de feu M. Vincent de Paul* (en defensa de St Cyran.).

BERNARD ELIZAGARAY (1652-1719), nacido en Armendariz. Le llamaban Renaud, aunque no sabemos por qué. Fue amigo de Malenbranche. En 1683 Francia ganó una batalla contra el algeriano beya, gracias al sistema inventado por Elizagaray para lanzar cañonazos desde los barcos, «les galiotes à bombes». Escribió sobre los barcos de guerra, *De la théorie de la manoeuvre des vaisseaux*. 1689. Posteriormente escribió *Mémoires sur un principe de la mécanique des liqueurs* (1717, in 12). Fue colaborador imprescindible de Vaubane en la construcción de fortalezas. En 1699 fue nombrado miembro de honor de la Academia de las Ciencias.

ETIENNE SILHOUETTE (1709-1767), natural de Limoges, aunque de patria Biarritz. Ostentó los cargos más altos de la política hasta llegar a ser ministro, aunque durante ocho meses únicamente. Tiempo tan breve, que su nombre ha llegado a significar en francés, algo que es prácticamente imperceptible, «silueta».

Sus libros: *Voyage de France, d'Espagne, de Portugal et d'Italie* (4 T. 1729), *Idée du gouvernement Chinois* (1729). *Lettres sur les transactions politiques du règne d'Elisabeth* (1736 in 12). *Reflexions politiques sur les grands princes* (1730 in 4). *Traité de mathématiques sur le bonheur* (1741 in 12). *Mémoires sur les possessions et les droits de la France et de l'Angleterre* (1755), *Essais sur l'homme et sur la critique* (traducción de un libro de Pope).

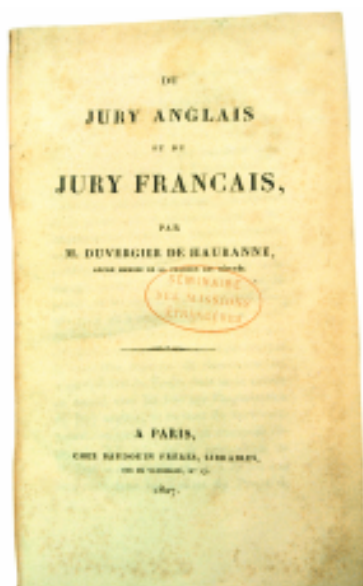
BERTRAND PELLETIER Hijo de un boticario de Bayona. (1761-1797). Investigó el fósforo, el ácido mutriático, la preparación de la salboina. Fue profesor en la Ecole Polytechnique de Paris y fue nombrado miembro de la Academia de las Ciencias en 1791. A título póstumo se publicó *Mémoires et observations de chimie* (Paris, 1798, in 8 2 T.).

PIERRE JOSEPH PELLETIER (1788-1842), hijo de aquél, nació en Paris. Fue el descubridor de la quinina, remedio utilizado todavía hoy para combatir el paludismo. Realizó diferentes trabajos sobre la flora salvaje productora de sal, la esticicina,... Separó la narceina y la beratina del opio. Junto a Caventour escribió en 1817 *informations sur la matière verte des feuilles*. En solitario escribió: *Examen chimique du lichen* (Paris 1817). *Un nouvel alcalin, la stryctine*, (Paris 1818). *Analyse chimique de la quinine* (Paris 1821). En 1827 le concedieron el premio Montyon, que compartió con Caventoure (10.000F de los de aquellos tiempos). En 1848 fue nombrado miembro de la Academia de las Ciencias.

FRANÇOIS CABARRUS, (1752-1810), nació en Bayona en el seno de una familia proveniente de Itsassou y falleció en Sevilla. Sus padres eran comerciantes y lo



Duvergier de Hauranne.



Duvergier de Hauranne



enviaron a Zaragoza y Valencia. Fundó un fábrica de jabón en Carabanchel y comenzó a relacionarse con los economistas madrileños. En 1782 escribió «*Memoria de la fundacion de la Banca nacional*», y a continuación creó el Banco Nacional de España, «banca San Carlos». Para entonces ya había creado la moneda de papel. En 1785 fundó la Compañía de Filipinas. Ahogado por las deudas fue hecho preso a la muerte de Carlos II, pero fue liberado por Carlos IV. En 1797 fue representante de España en el Congreso de Rastadt. Jose Bonaparte lo nombró Ministro de Hacienda en 1808. Escribió también, *Memoria sobre la unión del comercio de América con Asia*. (1784), *Cartas a Jovellanos sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión, y las leyes oponen a la felicidad pública* (1783), condenado por la iglesia por demasiado liberal, (1808). «*Consideraciones de un Español a sus conciudadanos y Memorias*. Las malas lenguas dicen que Madame Tallien, mujer que tuvo una gran relevancia durante la Revolución Francesa, era hija suya.

JEAN BAPTISTE DUHALDE, nació en Usartitz en 1674. Ingresó en los jesuitas al igual que su hermano Bertrand. Fue secretario de LeTellier, confesor del rey Luis XIV y en 1724 escribió «*La prudence chrétienne*.»

Pero tanta o mayor aceptación tuvo otro trabajo, los 26 ejemplares que los jesuitas publicaron con las cartas remitidas por sus misioneros de la India, China y América: «*Cartes édifiantes et curieuses écrites depuis les Missions étrangères par les missionnaires de la compagnie de Jésus*. Los números 9 al 16 de la Colección los publicó Jean Baptiste Duhalde.

Por otro lado, en 1735 escribió otro libro basándose en las cartas remitidas desde China por su hermano Bertrand y otros misioneros: *Description de l'empire de Chine et de la Tartarie* (4 tomo in folio), en él se recogen 42 mapas y muchas ilustraciones. Son muchos los autores que lo mencionan al hacer referencia a China.

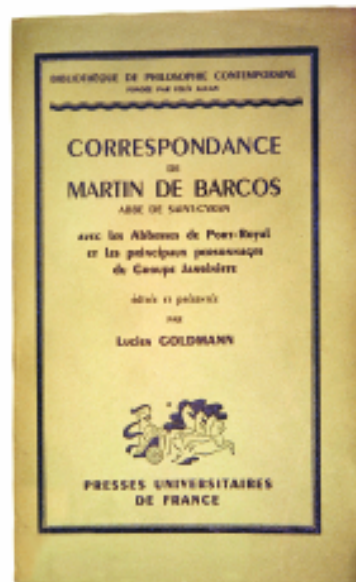
JEAN DAGUERRE (1701-1785), este cura de Larresoro creó el seminario del mismo municipio y escribió el libro *Abrégé des règles de conduite à suivre au tribunal de la Pénitence*, que se editó seis veces.

MARTIN ETXEGOIEN (1782-1843), nació en el barrio Urkoi de Hasparren. Participó en las guerras del emperador Napoleon, y en España, entre otros lugares. Ha escrito un libro que se ha traducido a varias lenguas, *L'Unité, ou Aperçus philosophiques sur l'identité des principes de la science mathématique, de la grammaire et de la religion*. ¡A saber qué hubiera escrito si en lugar de optar por el ejército, hubiera optado por el seminario!

DIHARCE DE BIDASSOUE este cura de Hasparren escribió *Histoire des Cantabres ou des premiers colons de l'Europe*, desde

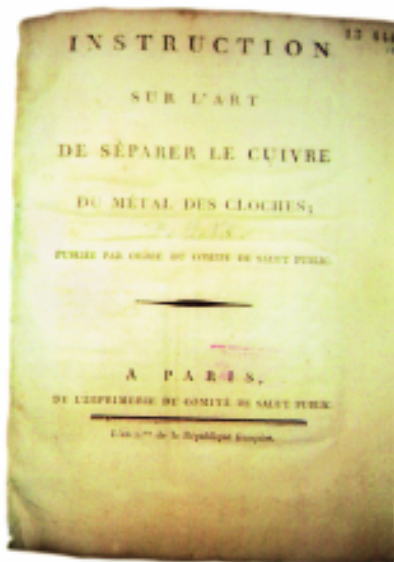


Martín de Barcos.





Bertrand Pelletier.



J. Pelletier.



un punto de vista inaceptable para cualquier docto historiador actual.

PIERRE NÉRÉE DASSANCE (1801-1858), Uztaritz, fue profesor en la Sorbona. Rechazó ser obispo. Y escribió dos libros: *Cours de littérature* (6T in 8) y *la Bibliothèque des Prédicateurs* (15T, in8).

AGUSTIN CHAHO, (1811-1858). Tardets. Creó *le Républicain de Vasconie* que posteriormente se convertiría en el diario izquierdista *l'Ariel*, del que se vendían unos 300 ejemplares. Por otro lado escribió *Paroles d'un voyant* (1834) en respuesta a *Paroles d'un croyant*; *Voyage en Navarre* (Bayona 1835, 446 o.) *Histoire primitive des Euskariens Basques* (Bayona, Bonzom, 1847, 244o.) *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan* (1855) y *Philosophie des religions comparées*.

JEAN PIERRE DAVID (1826-1900) nació en Ezpelette. Envio fondos desde China para habilitar el afamado «Museum d'Histoire Naturelle» de Paris: 379 minerales, 624 mamíferos, 1.531 aves, 3.425 plantas, 10.165 especies entomológicas, recopilados en sus tres viajes a China. En los trabajos que se relacionan a continuación da cuenta de sus investigaciones: «*Second voyage d'exploration dans l'Ouest de la Chine*», (1876). «*Journal de mon troisième voyage d'exploration dans l'empire de Chine*». (Paris Hachette, 1876, 2T.). «*Les oiseaux de Chine*» (Paris, Masson, 2 T. 1877). «*Plantes Davidianae ex Sinorum imperio*». (1890). Fue miembro honorario de la Academia de las Ciencias Francesa. David fue el primero en descubrir el panda que se ha convertido en símbolo de los ecologistas.

JOSEPH GARAT, abogado nacido en Burdeos, fue diputado por Lapurdi en 1789, en tiempos de la Revolución Francesa. Fue ministro en varias ocasiones: parece ser que creó la policía secreta en tiempos en los que fue ministro. La academia francesa premió tres de sus libros: «*Considérations sur la Révolution*» (1792). *Souvenirs de la Révolution* (1795), *Histoire des Basques*. Ingresó en la Academia Francesa en 1806, en tiempos del emperador, pero al regreso del rey a su trono, fue expulsado.

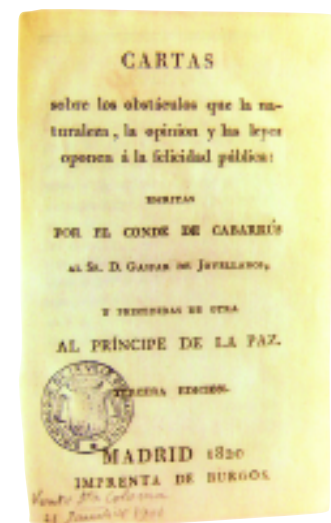
CHARLES MARTIAL LAVIGERIE, fue cardenal y había nacido en Bayona (1825-1892). El padre blanco fue creador de la asociación «misionest» (1874), luchador incansable contra la esclavitud, junto a «la société antiesclavagiste». Y en nombre del Papa llamó en 1890 a los católicos franceses a aceptar la República.

Siendo profesor en la Sorbona escribió: «*Essai sur l'école d'Edesse*» (1850). «*Les erreurs doctrinales du jansénisme*» (1858).

Nacido en Bayona pero de carácter suletino, el general **VICTOR BERNARD DERRECAGAIX** (1833-1915) prestó servicio en Argelia. Uno de sus libros ya era considerado clásico en el siglo XIX. «*la guerre moderne*». Este libro ha sido traducido



Cabarrus.



Duhalde.





Daguerre.



Dussance.



Agustín Chaho.

do al árabe, al turco y al japonés. Los mariscales Petain y Foch fueron alumnos suyos en la escuela francesa «l'école de guerre». Pero también escribió otra serie de libros y, entre otros: *Etude des Etats Majors des armées étrangères* (Paris 1869, in 8), *Histoire de la guerre de 1870* (Paris 1871, in 8). *Le Sud de la Province d'Oran* (1873 in 8), *Exploration du Sahara* (1882 in 8), *Le maréchal Berthier*, premiado por la Académie des Sciences Morales et Politiques (1905), *Le maréchal Harispe* (1916).

EDOUARD DUCÉRÉ (1849-1910). Fue responsable de la biblioteca de Bayona y escribió varios libros sobre la historia local: *Les correspondants militaires de la ville de Bayonne* (Bayonne, Lamoignon, 1884, in 8, 261 o.) *Histoire de la marine militaire de Bayonne au Moyen Age* (Bayonne, Lamoignon, 1893, 322 o.), *Les Corsaires* 2T. Bayona, Hourquet, 1895, 410 o., Lamoignon 1898, 526 o.) *Le Blocus de 1814*, (Bayonne, Lamoignon, 1906 298 o.) *Dictionnaire Historique de Bayonne* (Bayonne 1911, 2 T. 562 + 342 o.) *Bayonne sous l'empire*,

HENRY LEON *Histoire des Juifs de Bayonne*. (Bayona, Lamoignon, 1894 in 4, 420 o.)

CLAUDE FRÉDÉRIC BASTIA bayonés, (1795-1858), fue uno de los más grandes economistas del siglo XIX; es uno de los ideólogos del liberalismo. Su trabajo más importante, *Les harmonies économiques*, quedó inconcluso.

GUSTAVE XAVIER DE RAVIGNAN, este jesuita bayonés fue el sucesor de Lacordaire en la catedral de Paris, siendo predicador en el mismo durante diez años (1837-1847). Sus sermones fueron publicados al igual que este otro libro: *L'institut des Jésuites, Clément XII et Clément XIV*.

ANTONIO D'ABBADIE D'ARRAST, nació en Irlanda cuando sus padres huían a causa de la Revolución Francesa. Antes de interesarse por la cultura vasca recorrió Egipto y fruto de aquellos años son las siguientes obras: *La géodésie de la Haute Ethiopie*, (1873); *l'Abyssinie et le roi Théodore* (1868), *Les langues de Cham* (1870), *Dictionnaire de la langue Amarinna* (1881). En colaboración con Chaho publicó «*Etudes grammaticales sur la langue Basque*» (1863). Fue nombrado miembro de la Academia de las Ciencias en 1867.

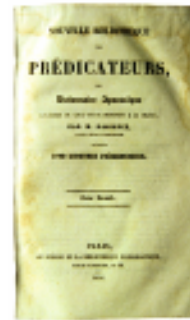
ARNAUD ABBADIE, hermano del anterior, escribió *Observations sur le chêne en Ethiopie* (1859)

DUVOISIN (+1869), el hermano del capitán que tradujo la Biblia al euskera escribió *Vie de M. Daguerre fondateur du séminaire de Larressore* (Lamoignon, Bayona, 1865, 522 o.)

PIERRE HARISTOY. 1835-1901. Aiherra, escribió obras para la preparación de sacerdotes, sobre la historia del País Vasco y sobre la historia de la Iglesia en tiem-



José Garat.

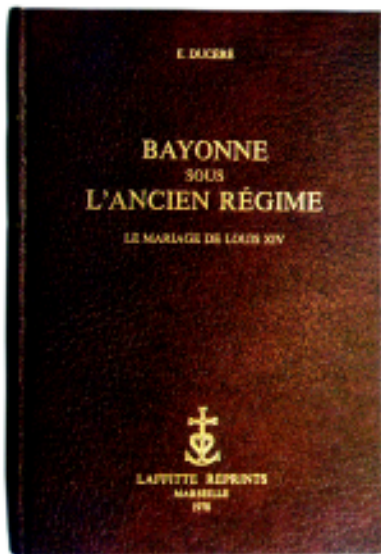


Pere David.





Henri de Sponde.



Edouard Ducéré.



pos de la Revolución. Sus trabajos más importantes son: *Recherches historiques sur le Pays Basque*, (Bayona, Lasserre 1883, 2 T. 532 eta 568 or.). *Les Paroisses du Pays Basque pendant la période révolutionnaire* (Pau, Vignancour 1. T. 466o., 1895, 2.T 542o. 1899, 3. T. Bayona, Curutchet, 1982, 305 o.). En colaboración con el sacerdote Dubarat creó la revista *Etudes historiques et religieuses du diocèse de Bayonne* (1892-1910).

JEAN DE JAURGAIN (1842-1920) Ozaize. Este historiador zuberotarra escribió las siguientes obras. *Arnaud d'Oihenart et sa famille* (1855), *Histoire et généalogie de la maison d'Espeleta* (Talence, 1877), *La Vasconie* (2T. 1886).

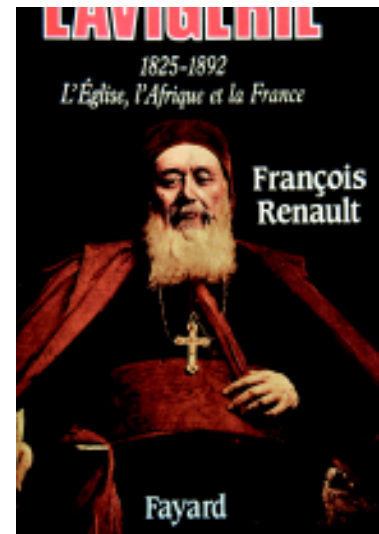
ELISABETH LÉOCADIE D'ELISSALDE DE CASTREMONT (1806) Era bardozana, escribió dos libros: *Histoire de l'introduction du christianisme sur le continent Russe y Vie de sainte Olga*

PIERRE HARISPE (1854) Nació en San Juan de Luz. Siendo sacerdote recorrió el País Vasco como profesor para marcharse posteriormente a Bélgica, donde se casó, y para volver a ser sacerdote ingresó en el rito oriental Melkide. Muchos son los que creen que hubo dos Harispe, uno sacerdote y otro no, pero los dos son una única persona. En esta reseña recogeremos los trabajos escritos en francés, de los que unos son referentes a la fe: *L'imitation de Jésus Christ*, *Les étapes de Dieu vers nous : mon testament philosophique et religieux* (1916, Librairie des auteurs et éditeurs réunis); y otros profanos: *Le Pays Basque : histoire, langue et civilisation* (Payot, 1929)b, *Ainhoa* (Auteuil 1893.) *Perkain* obra de teatro en cinco actos (Plon 1903).

RENÉ CASSIN (1887-1976), judío, nacido junto a la casa consistorial de Bayona. Recibió el premio Nobel en 1968, es uno de los fundadores de la UNESCO, y la mayor parte del texto de la «Declaración de los Derechos Humanos» es obra suya. En 1947 ingresó en la Academia de las Ciencias Morales y Políticas. Ha escrito varios trabajos sobre el derecho.

PIERRE LHANDE (1877-1957), bayonés de nacimiento y zuberotarra de hecho, se hizo jesuita. Es el autor de la primera obra dedicada al bertsolari Etxahun. Posteriormente comenzó el diccionario que acabó con la colaboración de Lafitte. En 1925 fue a París, ciudad pagana, para ocuparse de la «cinta roja». Son de aquella época: *Le Christ dans la banlieue* (135 ediciones), *le Dieu qui bouge* (60 ediciones). Recibió el premio de la Academia Francesa y otros dos más, *La Croix sur les fortifs*.

En 1926 comenzó a predicar por medio de la radio con gran éxito: Sus sermones se recogen en 12 libros. Ha escrito otros trabajos de gran éxito, de los que caben destacar: *Autour d'un foyer Basque* (1908), *L'émigration Basque* (1910, Paris, Nouvelle Librairie Nationale 291o.) y prólogo del Presidente de Argentina; *Luis*



Pierre Lhande.





Antonio d'Abbadie d'Arrast.

ANTONIO D'ABBADIE D'ARRAST, nació en Irlanda cuando sus padres huían a causa de la Revolución Francesa. Antes de interesarse por la cultura vasca recorrió Egipto y fruto de aquellos años son las siguientes obras: *La géodésie de la Haute Ethiopie*, (1873), *l'Abyssinie et le roi Théodore* (1868).



traducido al flamenco y alemán. *Jeunesse* (1912). *Mirentchu* (1914), traducido al castellano por Lardizabal. *Au prix du sang* (1915) *Trois prêtres soldats* (1918), *Enseigne de vaisseau Lefevre* (1919) *Mouettes* (1920), sobre la guerra del 14 los cuatro. *Notre Soeur latine, l'Espagne* (1919) por motivos de este libro se le prohibió la entrada en España. *Yolanda* (1921, en euskera y francés.) *Mémoires d'un écureuil* (1922), *Bilbilis, Fils de Dauphin, Lauriers coupés, le Père Longhaye, Le Pays Basque à vol d'oiseau* (1925). Escribió otros tres libros contando las experiencias de tres viajes que realizó: *La France Rayonnante* (1930), sobre América Latina. *Madagascar* (1932) y *l'Inde Sacrée* (1934). El mismo año filmó la película *Mon Petit prêtre*.

JEAN DELAY (1907-) Alcalde de Bayona fue siquiatra de profesión. Bajo su dirección se celebró en 1950 y en París, el primer congreso mundial de psiquiatría. Fue el primero que utilizó tratamientos de estimulación con los enfermos. Ha escrito muchos libros sobre psiquiatría: *Aserogènes et sensibilités cérébrales* (1934), *L'électroencéphalogramme* (1938), *L'électrochoc et la psychophysiologie Paris*, Masson (1946), *l'électricité cérébrale* (1949), *Problèmes de la jeunesse médicale* (1952). *Jeunesse d'André Gide* (1957). *Discours de réception à l'Académie Française* (Paris, Gallimard 1971). Fue miembro de la Academia Francesa y de la Academia de las Ciencias.

FLORENCE DELAY su hija, escribe novelas y también es miembro de la Academia Francesa.

FRANÇOIS RENÉ BASTIDE (1926). Nacido en Biarritz escribe novela y ensayo. Su primera novela «*Lettre de Bavière*» (1947). En 1952 recibió el premio de la crítica por la obra «*Saint Simon par lui-même*». En 1956 recibió el premio «Femina» por la obra «*Les adieux*». Con la obra de teatro «*Le troisième concert*» ganó en 1963 el premio de televisión.

ALGUNOS AUTORES ASENTADOS AQUÍ

Aunque no son nacidos aquí, algunos autores pueden ser considerados como autóctonos.

PIERRE LOTI (1850-1923), quizás sea el más conocido. Su verdadero nombre fue Jules Viaud. Jefe de la marina, estuvo al mando de un buque en la frontera de Hendaya durante dos temporadas, para terminar afincándose en la villa. Su libro más famoso es *Ramuntcho*, escrito en Ascaín en 1896.

EDMOND ROSTAND (1868-1918). Debido a ciertos problemas de salud vino a Cambo asentándose en el municipio. Construyó la casa Arnaga. Sus obras: *Chantecler* (1910), y la trilogía *Le vol de la Marseillaise* (1919).

JEAN ROSTAND hijo biológico del anterior, famoso en todo el mundo, aprendió a amar la naturaleza en Euskal Herria. He aquí algunas de sus obras: *Pen-sées d'un biologiste*, (1939), *L'homme* (1940), *Esquisse d'une histoire de la biologie* (1945). *Ce que je crois* (1953), *Inquiétudes d'un biologiste* (1967). En 1959 ingresó en la Academia Francesa.

FRANCIS JAMMES, nacido en Baigorri, vivió en Hasparren en la casa Eihartzea. Poeta. Entre otras escribió la siguientes obras: *De l'Angelus de l'aube à l'angelus du soir* (1898), *Le duel des primevères* (1901), *Les géorgiques chrétiennes* (1911)

PIERRE BENOIT, (1886-1962). Nacido en las Landas vivió hasta su muerte en Zuberoa. Escribió una novela por año, entre las que son destacables: *Pour Don Carlos*, sobre la guerra carlista, *Aino*, sobre los acontecimientos de brujería de hegoalde, el ensayo *Le Pays Basque* 1954. En 1931 recibió el Premio de Novela Francesa.

ROLAND BARTHES (1915-1980), padre del estructuralismo. Después de cursar estudios durante 8 años en Bayona, fue durante dos años profesor en Biarritz. Escribió tres libros: *Le degré zero de l'écriture* (1953), *L'empire des signes* (1970) *Elements de semiologie*.

Abadia.







LITERATURA INFANTIL



Once autores

Según los datos correspondientes al año 2001, en el País Vasco se editaron 885 libros en euskera de los cuales 198 estaban destinados a lectores infantiles y juveniles. Es decir, el 22,37 %. Ello significa un retroceso respecto a años anteriores en los que la literatura para *peques* rondaba los 250-300 libros, equivalente a más de una cuarta parte de la producción editorial. Este apartado se ha configurado tomando como base el libro "La literatura infantil vasca" de Calleja y Monasterio.

La literatura para niños es género que goza de rango y de aprecio. Ello obedece en particular a la aparición desde comienzos de los ochenta de una generación de escritores de gran calidad que renovaron el género no sólo en las letras vascas sino también en las españolas: Bernardo Atxaga, Anjel Lertxundi, Mariasun Landa... A once de ellos dedicamos este capítulo, con la advertencia de que por falta de espacio hemos dejado en el tintero otros nombres que merecerían también figurar en esta nómina.

Bernardo Atxaga (1951). Tal como afirman S. Calleja y X. Monasterio, "las creaciones de Atxaga deben ser vistas como el mojón que indica que la literatura infantil vasca ha rebasado el estadio didáctico y que ha entrado en un mundo fantástico e imaginativo mucho más amplio y sugerente. Sus personajes no transmiten, intencionadamente al menos, al niño ningún tipo de moral, ni pauta de comportamiento, sino que le enseñan la forma de aprender a disfrutar de todas y cada una de las situaciones divertidas de la vida". En 1983, Atxaga obtuvo el Premio Xabier Lizardi de Literatura Infantil.

Algunos de sus libros, aparentemente infantiles, son leídos con jovial fervor por los adultos: caso de *Memorias de una vaca*. En los últimos años su producción ha disminuido, aunque siguen reeditándose sus principales textos.

Anjel Lertxundi (1949). Del desempeño como profesor de la ikastola de Zarautz nace su interés por la literatura infantil: consciente de las carencias que existían en el panorama editorial euskaldun,



empezó a redactar él mismo libros de lectura para sus alumnos. Colabora con la editorial Gero en la concepción de libros de lectura y más tarde se incorpora al equipo de diseño de materiales didácticos de la editorial Erein. En su bibliografía cuenta con varias colecciones de cuentos infantiles, aguijoneadores siempre de la creatividad del lector. Concretó sus experiencias en este campo en un libro teórico: *Haur literaturaz* (1982).

Mariasun Landa (1949). Licenciada en Filosofía en París, en 1973 volvió a casa para ejercer de profesora de Educación Básica. En la actualidad imparte clases de Literatura Didáctica en la Facultad de Magisterio de San Sebastián. Ha publicado más de doscientos títulos, muchos traducidos a varias lenguas. Su cuento *Txan fantasma* (Premio Lizardi en 1982), en el que trataba el autismo a través de la historia de una chica solitaria, incorporó el realismo crítico al género infantil. Tras su estela irían posteriormente Txiliku, P. Zubizarreta, M. Lopez Gaseni, X. Mendiguren y otros muchos. "Ése es el reto de la literatura infantil: tratar temas serios con una forma estilística elaborada", asegura Mariasun. Premio Euskadi de Literatura Infantil y Juvenil en 1991 por *Alex*.

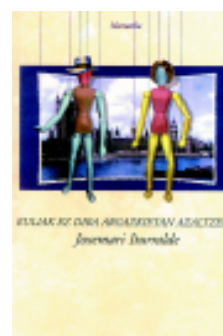
Xabier Mendiguren (1945). «Una de las cabezas mejor amuebladas que hay en este país». Así ha definido el antropólogo Juan Garmendia Larrañaga a Xabier Mendiguren, a quien los citados Calleja y Monasterio llaman "factótum de la cultura vasca actual". Desde su preparación como pedagogo, lingüista y políglota, y atendiendo a una acusada sensi-

bilidad hacia los problemas de la cultura vasca, Mendiguren lleva dos décadas trabajando para el progreso del euskera como lengua de cultura e intercambio en la sociedad moderna. Lo que pasa por invertir esfuerzos en el diseño de materiales didácticos para las ikastolas, sean *ex novo* o por traducción de cuentos, novelas y manuales.

Asun Balzola (1942). Importante ilustradora y escritora de cuentos para niños/jovenes en castellano. Bilbaína residente desde hace años en Madrid, mantiene estrecha relación con las editoriales vascas. Ha ilustrado varios libros de Patxi Zubizarreta y Mariasun Landa. De su extensísima producción destaca su existosa colección en torno a Munia, iniciada a comienzos de los ochenta: *Munia y la luna*, *Munia y la señora Piltronería...* La serie *Las Estaciones* ha sido divulgada en varias lenguas, al igual que *Indiana Jones-en zamarra* (1988). Obras de sensibilización social son *El Diario de Pepe*. *El paro* (1986) y *Aiton-amonak*. *Amonaren seme-alabak* (1986). Mencionemos otros trabajos por diferentes razones notables de Asun Balzola: *Guillermo, un ratón de biblioteca* (1983), *Ipuin beteak / Cuentos relenos* (2000), *Antes, ahora, después / Lehen, orain, gero* (2000), *Día y noche* (1985), *Marta, después de aquel verano* (1995) y *Que te voy a contar* (1996).

Txiliku (1951). Como Anjel Lertxundi y Mariasun Landa, trabajando como educador en Zarautz tomó conciencia de la necesidad de crear obras didácticas, al tiempo que descubrió su vocación de escritor infantil. Cifrándonos a su labor literaria, anotemos que debutó en 1984 con la regocijante trilogía *Kaltxaberde*, *Tturku eta Gotzon*. Junto con Joxantonio Ormazabal (otro nombre clave en la moderna literatura infantil vasca) formó un inspirado tándem que dio obras como *Xaxarko* (1986), *Auto, asto, tren...* (1987), *Xenpelarren apustua* (1991), *Eskuko behatzen izenak* (1991). Siempre con un estilo llano y estimulante para el lector infantil, Txiliku ha seducido con sus historias *Katixa eta kroko* (1997), *Ausarta eta pan puxa tartaloen basoan* (1991) y *Hontzaren orduak* (1999). A señalar también su traducción de Rudyard Kipling: *Ipuinak hain zuzen* (1999).

Seve Calleja (1953). Experto en literatura infantil y juvenil, Seve Calleja es un pedagogo que lleva años dedicado a la tarea de fomentar la lectura entre los más jóvenes. En sus cuentos se abordan los temas más delicados con sensibilidad y didactismo. *Potoloa naiz, eta zer?* (2001), *Tximino gixajoa* (1988), *Nire bizikleta eta ni* (1992), *Pirata jokoa* (1997), *Mari Joseri zergatik deitzen diote Joxe* (1997), *Esklabo zoriontsuen uhartea* (1998) o la serie de materiales escolares *Historias de Fiera y Cereza* (1992). Sus obras se divulgan dentro y fuera de Euskal Herria. Ha



teorizado sobre su oficio en los ensayos *La Literatura infantil vasca* (1988), *Todo está en los cuentos: propuestas de lectura y escritura* (1992) y *Haur literatura* (1993). En 1981 Seve Calleja ganó el Premio Ignacio Aldecoa de relatos y una década después el Gabriel Aresti.

Juan Kruz Igerabide Sarasola (1956). Escritor traducido y reeditado en varios idiomas: *Somiatruites* (1996), *Neskata telepatikoa* (1996), *Dona soñadora* (1996), *Helena eta arrastiria* (2000), *Sagutxo ameslaria* (2000), o la serie dedicada a Jonás: *Jonas eta hozkailu beldurtia* (1998), *Jonasen Iratzargailua* (2001), *Jonasen Pena* (2001). La ONCE publicó en 1998 dos excelentes álbumes para niños discapacitados: *La isla de la enanita barbuda* y *Agua va: desde mi terraza*. También ha hecho poesía para niños. La prestigiosa editorial Hiperión tiene en su catálogo *Poemas para la pupila* (1995), con ilustraciones de Asun Balzola. Su trabajo más reciente es *Begi argi horiek / Por esos claros ojos* (2002).

Patxi Zubizarreta (1964). Escritor y traductor a quien se debe una reciente versión de *Le petit prince* de Antoine de Saint-Exupéry; también ha vertido al euskera la serie protagonizada por Mikela, personaje de la catalana Mercè Arànega. Con historias como *Matias Ploff-en erabakiak* (1992), *Usoa, hegan etorritako neskatia* (1999), *Magali badaki* (2000) o *Ametsetako mutila* (1991) se ha granjeado el favor de los lectores infantiles. Patxi Zubizarreta tiene varias obras traducidas al castellano, gallego y catalán: *Un violín para Maribelcha* (1995), *El bollo de los viernes* (1998), *Dibújame una carta* (2001), *Dos casos únicos* (2000)...

Karlos Santisteban. Poeta, escritor y traductor. En los años ochenta publicó libros para adultos de poesía (*Amodioz eta gorrotoz*, *Bizi aparra*) y de prosa (*Terrorista*, *Uda bateko amodio zoroa*), así como una traducción de Sófocles (*Bakanteak*). Ya en el género infantil, su *Jostailuen altxamendua* (1991) se ha editado en cinco lenguas peninsulares. Obras de Karlos Santisteban son: *Kometa bidaizalea* (1991), *Anika eta bere klera majikoa* (1992), *Kutuna tuntuna* (1995, reeditada en 2001), *Lapiko, zartagin eta bi saltzari* (1996) y *Eguzkia puxtarrian* (1999).

José Manuel López Gaseni (1964). A Manu López Gaseni debemos las traducciones al euskera de las tres grandes novelas de Lewis Carroll: *Aliceren abenturak lurralde miresgarrian* (1989), *Ispiluan barrera* (1990) y *Alice* (1993). Cinco títulos componen su bibliografía para el público joven: *Borroka arroka* (1991, reeditado en 2001), *Jaun agurgarria* (1993), *Andoni eta Maddalenen komekiak* (1994), *Urrutiko intxaurrak* (1996) y *Olio urpean* (1998). Es autor asimismo de una importante tesis sobre el tema: *Euskarara itzulitako haur eta gazte literatura: funtzioak, eraginak eta itzulpen-estrategiak* (2000).

TRADUCCIONES

EN LA DOBLE DIRECCIÓN

PENTSAMENDU
UNIBERTSALEKO
IDEARIK HOBERENAK
EUSKARARENTZAT

LAS MEJORES IDEAS
DEL PENSAMIENTO
UNIVERSAL PARA
EL EUSKARA



*Signos mutuos de
reconocimiento
y apertura*

En el año 1989 cambió por completo el panorama de la traducción literaria al euskera. La asociación de traductores vascos, EIZIE, presentó al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco un plan para traducir cien obras clave de la literatura moderna, casi exclusivamente de narrativa. En la otra dirección el mercado editorial hispánico descubrió la literatura vasca en los años ochenta a través de un puñado de excelentes autores de obras infantiles y juveniles. Al final de la década, uno de esos autores, Bernardo Atxaga (Asteasu, 1951), cuaja con *Obabakoak* una obra capital que marca el despertar del interés por la euskal literatura entre los lectores españoles y de otras lenguas europeas.

■ TRADUCCIONES LITERARIAS EN EUSKARA

En el año 1989 cambió por completo el panorama de la traducción literaria al euskera. La asociación de traductores vascos, EIZIE, presentó al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco un plan para traducir cien obras clave de la literatura moderna, casi exclusivamente de narrativa. Se quería de esta manera paliar la ausencia en euskera de obras literarias de otros países y dotar a la lengua vasca de herramientas eficaces para tal empeño. La colección, que echó a andar a los pocos meses, se tituló «Literatura Unibertsala».

Se escogieron obras de narrativa de lenguas principalmente europeas. Debían ser obras famosas y no muy extensas, aunque había excepciones. La adjudicación de las traducciones se llevaba a cabo mediante concurso, con un tribunal que juzgaba la capacidad del traductor. De esta manera se produjo una pequeña revolución en la traducción literaria. Todos convinieron en mostrar su satisfacción por la calidad de las traducciones, y entre los creadores comenzó a circular la opinión de que a partir de entonces ya no era posible hacer una literatura ambiciosa en euskera sin tomar en cuenta las lecciones de esos traductores.

A partir de 1990 aparecieron en la colección «Literatura Unibertsala» obras de autores tan variados como *Calvino*, *Camus*, *Cortázar*, *Dostoievski*, *Pavese*, *Prévert*, *Faulkner*, *Goethe*, *Grass*, *Chejov*, *Tolstoi*, *Mishima*, *García Márquez*, *Von Chamisso* y *Truman Capote*.



La edición fue encargada a la editorial Ibaizabal-Edelvives. El diseño de portada poco afortunado de los comienzos fue cambiado por otro más atractivo, creación de Antton Olariaga, de allí a unos años.

Estaba previsto que la colección fuera de cien obras, y se llegó a la centena el año 2002. Pero ya antes de que llegaran a las librerías los últimos títulos, y concretamente el año 2001, la asociación de traductores y el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco llegaron a un acuerdo para alargar la serie en otros 50 títulos. La publicación de la nueva remesa se adjudicó por concurso al tándem formado por las casas *Elkarlanean* y *Alberdania*. Pese a la calidad de los libros, la sociedad vasca, no obstante, volvió a ofrecer una respuesta tibia; todavía funciona el prejuicio de que las traducciones no son atractivas o que resultan difíciles, y que es más placentero leer a los grandes autores europeos americanos en castellano.

El año 1991 fue el del nacimiento de otro proyecto, éste más para minorías. El Gobierno Vasco, las tres cajas e ahorros de la Comunidad Autónoma Vasca, la Universidad del País Vasco y la Universidad de Deusto crearon la sociedad sin ánimo de lucro *Klasikoak S.A.*, con la intención de traducir al euskera cien obras básicas de la *historia del pensamiento*. Al igual que en el anterior caso, una comisión científica hacía el seguimiento de la calidad de los trabajos, y siempre se respetaban las normas dictadas por Euskaltzaindia.

En esta otra colección se han puesto a la venta obras de, entre otros, *Berkeley*,

Bloch, Herodoto, Hume, Schopenhauer, Séneca, Rousseau, Montaigne, Unamuno y Vitoria.

A partir de la década de los 80 las editoriales dedicadas a la literatura en euskera han ido publicando obras traducidas, siempre con serias dudas sobre la viabilidad comercial de las mismas, si bien en las colecciones para niños y jóvenes la aceptación del público es siempre mayor. Ya en los años 80 las editoriales **Elkar** y **Erein** insertaron bastantes narraciones traducidas en las colecciones infantiles *Auskalo* y *Txalupa*.

Atrás quedan traducciones muy comentadas de los 80, como la que hizo Joxe Austin Arrieta de la obra de *Yourcenar Hadrianoren oroitzapenak* (Edit. Elkar o la de Juan Garzia con *Bartleby izbribatzailea* (Edit. Erein). Dos figuras clave de la traducción literaria de aquella época son Xabier Mendiguren Bereziartu y Josu Zabaleta, que fundaron la *escuela de traductores de Martutene*, en San Sebastián. Ambos mostraron el camino a la siguiente generación.

■ LA EUSKAL LITERATURA TRADUCIDA

El mercado editorial hispánico descubrió la literatura vasca en los años ochenta a través de un puñado de excelentes autores de obras infantiles y juveniles. Al final de la década, uno de esos autores, **Bernardo Atxaga** (Asteasu, 1951), cuya obra con *Obabakoak* una obra capital que marca el despertar del interés por la euskal literatura entre los lectores españoles y de otras lenguas europeas. A *Obabakoak* seguirán *El hombre solo* (1993), *Esos cielos* (1995) o *Un espía llamado Sara* (1996), piezas que jalonan el prestigio de Atxaga en las letras españolas.

Otro autor que ha cultivado la literatura juvenil es **Anjel Lertxundi** (Orio, 1948). El Premio Rosalía de Castro del

EL PAÍS SABADO 20 DE MAYO DE 2000 NÚMERO 133

Babelia

MEMORIA DE LAS PALABRAS Nueva sección dedicada a los clásicos y sus etimologías, como *Paradise Lost* de John Milton.

9

ENSAYO San Agustín llega a las librerías en dos monumentales tomos, el estudio de José Manuel Álvarez y la biografía de Peter Brown.

10

ARTE La Biennale de São Paulo abre sus puertas con la presencia de 150 artistas de 70 países que han convertido su obra en la ciudad.

Tome Café

16

ARQUITECTURA Peter Eisenman habla de la construcción de la Ciudad de la Cultura en Santiago y reflexiona sobre los retos de la arquitectura.

20

EL LIBRO DE LA SEMANA Claude Simon narra en *El viaje* su infancia en Poitiers.

INFANTIL Y JUVENIL Los libros ilustrados empiezan a renovarse con constantes en su edición. Descubre todos los títulos.

MÚSICA Con la palomapa, Miki Núñez vuelve a cantar.

RAMÓN SAIZARBITORIA
Un cosmopolita de las letras vascas

El narrador donostiano, uno de los renovadores de la literatura en euskera, publica en castellano *Guárdame bajo tierra*. Premio de la Crítica en 2001. En una entrevista, reflexiona sobre el nacionalismo, la escritura como ajuste de cuentas y la influencia en su obra de la literatura europea. Páginas 2 y 3

2000 en reconocimiento a su trayectoria muestra el aprecio de que goza Lertxundi fuera del ámbito vasco, donde se dio a conocer con *Las últimas sombras* (1996), y más tarde con *Un final para Nora* (1999). *Los días de la cera* (Premio Euskadi 1999) y *El huésped de la noche* son sus últimos textos traducidos.

El cabeza de fila de la renovación literaria vasca desde finales de los sesenta, **Ramón Saizarbitoria** (Donostia, 1944), tuvo una primera traducción de su relevante *Cien metros* en 1979, pero la consagración llegó en 1998 con *Los pasos incontables*, relatos metaliterarios sobre la memoria de una generación. Importante lanzamiento y excelente recibimiento ha tenido *Guárdame bajo tierra* (2002).

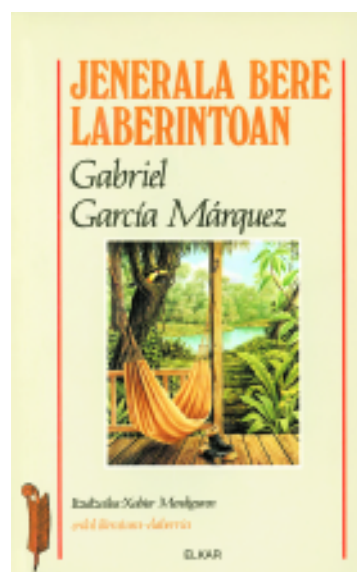
Un estilista de la novela influenciado por la literatura hispanoamericana es **Joan Mari Irigoien** (Donostia, 1948). En castellano, y también en catalán, se pueden leer sus principales obras: *Babilonia* (1992), *La tierra y el viento* (1997) —tardía traducción de *Poliedroaren hostoak*— y *Consummation est* (2001).

La obra del mundaqués **Edorta Jiménez** (1953) parece inspirada por los yodos del mar: *Voces de ballena* (1999), *La estela de los ahogados* (2000). Su segunda novela mereció el Premio Azkue de novela y fue vertida al español como *El último fusil* (1994).

Koldo Izagirre (Pasaia, 1953) ha colaborado en prensa y escrito guiones para el cine. *Malandanzas de un Aguirre llamado Mecha* (1997) y *Nuevas prisiones del viejo Aguirre* (2001) son versiones de dos de las obras más singulares de Izagirre.

El joven **Jon Arretxe** (Basauri, 1963) se ha convertido en un superventas dentro del ámbito vasco con obras de humor y relatos de viaje trasladados como *Hacia la gran muralla* (2001) y *Tubabu* (2001).

Queríamos ser exhaustivos, pero en todo caso deberíamos incluir también en esta nómina a **Jon Mirande**, **Felipe Juaristi**, **Joxe Austin Arrieta** o **Joseba Sarriolandia**, autores a los que también hemos podido leer (más esporádicamente) en castellano.



Concursos y Premios literarios

■ CONCURSOS LITERARIOS PARA OBRAS EN EUSKARA

En las últimas décadas de los 80 y los 90 los concursos literarios han proliferado, según algunos de forma excesiva. La mayor parte de ellos han servido de trampolín para los nuevos autores, pues son pocos los autores consagrados que deciden presentarse.

SISTEMA DE BECAS. La principal novedad de los últimos tiempos se produjo a finales de los 90, cuando la Fundación Euskalgintza Elkarlanean, de la editorial Elkarlanean, decidió cambiar el sistema tradicional de concurso por el de beca. Creó las becas de creación Joseba Jaka, que se adjudicaban después de que un tribunal examinase los proyectos presentados por los aspirantes. En este caso sí que autores ya reconocidos por el gran público decidieron tomar parte. Por ejemplo, Koldo Izagirre, contrario desde siempre al premio literario en su versión clásica.

Otro atractivo de esas becas residía en que al autor se le daba libertad para elegir la editorial en la que luego publicaría el trabajo.

El ejemplo fue seguido después por el Ayuntamiento de Beasain y la empresa CAF, creadores también a finales de los 90 del **Premio Igartza** de narrativa para autores jóvenes. El galardón se convirtió en beca el año 1999.

NUEVOS PREMIOS. Los premios literarios no solamente son muchos, sino que en los últimos tiempos nacen nuevos. En el año 2001 se creó uno de características originales, el **Juan Zelaia** de ensayo breve. Fue patrocinado por el citado empresario y la editorial navarra *Pamiela*. Y en el 2002 la editorial *Erein*, que acababa de cumplir 25 años, creó el galardón de novela **Erein-Euskadiko Kutxa**, y otro premio para nuevos autores: Donostia, Opera Prima.

PREMIOS CON TRADICIÓN. Entre los premios literarios con tradición son mayoría los destinados a impulsar los cuentos. Destacan en este campo el **Tene Mujika**, del Ayuntamiento de Deba, y el **Julene Azpeitia**, del de Zumaia. Ambos han servido durante un par de décadas para dar a conocer narraciones breves de autores que luego resultarían claves en el panorama literario. Tanto uno como otro han mostrado seriedad. También se ha ganado un prestigio el **Gabriel Aresti**, del Ayuntamiento bilbaíno.

PREMIO	LENGUA	TEMA
CUENTO		
Xabier Lizardi Saria	Euskera	
Certamen Universitario de Relato Breve Fantástico.	Euskera y Castellano.	
Ignacio Aldecoa.	Euskera o Castellano.	
Caliope y Polimnia.		
Gabriel Aresti.	Euskera y Castellano.	
Imaginate Euskadi.	Euskera y Castellano.	"Euskadi en una dimensión nueva"
Ciudad de San Sebastián.	Euskera y Castellano.	
Tene Mujika.	Euskera.	
Villa de Errenteria.	Euskera y Castellano.	
Ayuntamiento de Barañain		
Ayuntamiento de Tudela		
Mutua de Pamplona		
NH**** al mejor Libro de Relatos Editado.	Cualquier lengua oficial del Estado.	
NH**** al mejor Libro de Relatos Inédito.	Castellano.	
NH*** de Relato.	Castellano.	
Pedro Atarribia.	Euskera y Castellano.	
NARRATIVA		
Sagitario.	Euskera.	Narrativa sobre viajes.
Tomás Fermín de Arteta.	Castellano.	
Ayuntamiento de Pamplona.	Euskera.	Narrativa
NOVELA		
Café Iruña.	Euskera y Castellano.	
El Eria.	Castellano.	
El Paisaje.	Castellano.	
Izar Liburuak.	Euskera.	
Ciudad de Irún.	Euskera y Castellano.	
POESIA		
Ernestina de Champourcin.	Euskera y Castellano.	
Acentor.		
Agustín García Alonso.		Poesía "El campo y el medio ambiente"
Atalaya.		Poemas "El campo y el medio ambiente"
Béquer.		Sonetos.
El Eria de Sonetos.		
Imaginate Euskadi.	Euskera y Castellano.	Poesía "Euskadi en una dimensión nueva"
Izar Liburuak.		Poesía libre.
Izar Liburuak.		Sonetos.
Machado.		Sonetos.
Mario Angel Marrodán.		
Nervión.		
Platero.		
Promesas.		
Villa de Aoiz.		
Ciudad de Irún.	Euskera y Castellano.	
Angel Martínez Baigorri.		Poesía
Angel Urrutia Iturbe.		Poesía
Ayuntamiento de Pamplona.		Bertsu-paperak
Ayuntamiento de Pamplona.		Poesía
Ciudad de Tudela.		
María del Villar.		
TEATRO		
Ciudad de San Sebastián.	Euskera y Castellano.	
El Paisaje.		
Escuela Navarra de Teatro.	Euskera o Castellano.	Textos teatrales para público infantil
Gemma.		
Izar Liburuak.		
ENSAYO LITERARIO		
Becerro de Bengoa.	Euskera o Castellano.	
Ciudad de Irún.	Euskera y Castellano.	
LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL		
Premio Euskadi de Literatura Infantil y Juvenil.	Euskera.	
Baporea.	Euskera.	Libro infantil.
Villa de Ermua.	Euskera y castellano.	Narrativa.
AUTORES JOVENES		
Ayuntamiento de Vitoria.	Euskera y Castellano.	Relato.
Ayuda.		Poesía.
Noble Villa de Portugalete.	Euskera y Castellano.	Cuento.
Valle de Gorderola.		Cuento.
Ciudad de Eibar.	Euskera y Castellano.	Cuentos.
Villa de Errenteria.	Euskera y Castellano.	Cuento.
Villa de Azagra.		Cuento.
Ciudad de Viana.	Euskera o Castellano.	Cuentos y relatos.
VARIOS		
Premio Euskadi de Literatura	Castellano.	Para obras publicadas por autores en castellano
Premio Euskadi de Literatura	Euskera.	Para obras publicadas por autores en euskera
Premio Nacional de la Crítica de Literatura en	Euskera.	Para obras publicadas en euskera por autores en euskera

VARIOS PATROCINADORES. Los certámenes patrocinados por las cajas de ahorros, como los **Euskaltzaindia-BBK** (novela, teatro, ensayo y poesía) y los de Gipuzkoa Donostia Kutxa (también en esos cuatro apartados), tienen también una historia de décadas, pero no acaban de solucionar un viejo problema: el de la edición de los trabajos premiados. Son las propias en-

tidades las que se encaran de la edición, y los libros resultantes o bien son de escaso atractivo estético o bien son escasamente promocionados.

El Banco Hispano Americano creó en los 80 los premios *Imagina Ezazu Euskadi*, que comenzaron con empuje, pero en los 90 desaparecieron.

PREMIOS LITERARIOS			
	LIMITACIONES	PATROCINADOR	LUGAR
		Ayuntamiento de Zarautz	Zarautz
		U.P.V. Vicerrectorado del Campus de Alava	
		Diputación Foral de Alava	
		Editorial El Paisaje,	Bilbao
		Ayuntamiento de Bilbao	Bilbao
o recuperada”.		Banco Central Hispano,	Bilbao
		Kutxa Gipuzkoa	San Sebastián
		Ayuntamiento de Deba	Deba
		Sociedad Deportivo Cultural Ereintza,	Errenteria
		Ayuntamiento de Barañain	Barañain
		Ayuntamiento de Tudela	Tudela
		Mutua de Pamplona	Pamplona
		Hoteles NH, Hotel El Toro,	Berrioplano
		Hoteles NH, Hotel El Toro,	Berrioplano
		Hoteles NH, Hotel El Toro,	Berrioplano
	Para naturales o residentes en Navarra o País Vasco,	Berri-Onak C.D.,	Castejón
		Ayuntamiento Aramaio	Aramaio
		Grupo de Cultura Bilaketa,	Aoiz
	Narrativa para noveles	Ayuntamiento de Pamplona	Pamplona
		Café Iruña,	Bilbao
		Revista El Eria, Aranguren	
		Editorial El Paisaje,	Bilbao
		Cervantes Ediciones,	Bilbao
		Kutxa Gipuzkoa	Irún
		Diputación Foral de Alava	
		Ediciones El Paisaje y Revista Acentor, Aranguren	
		Editorial El Paisaje,	Bilbao
		Editorial El Paisaje,	Bilbao
		Cervantes Ediciones,	Bilbao
		Revista El Eria, Aranguren	
nueva o recuperada”.		Banco Central Hispano,	Bilbao
		Cervantes Ediciones,	Bilbao
		Cervantes Ediciones,	Bilbao
		Ediciones Altaia, Aranguren	
		Sociedad El Sitio,	Bilbao
		Ediciones de Libros y Revistas,	Bilbao
		Editorial El Paisaje,	Bilbao
		Grupo de Cultura Bilaketa,	Aoiz
		Kutxa Gipuzkoa	Irún
	Poetas mayores de 18 años.	Ayuntamiento de Lodosa	Lodosa
	Para poetas inéditos.	Mitxausenea Kultur Etxea,	Lekunberri
	Para autores noveles residentes en Navarra	Ayuntamiento de Pamplona	Pamplona
	Para autores noveles residentes en Navarra	Ayuntamiento de Pamplona	Pamplona
		Ayuntamiento de Tudela	Tudela
		Fundación María del Villar,	Tafalla
		Kutxa Gipuzkoa	San Sebastián
		Editorial El Paisaje,	Bilbao
til.	Para mayores de 18 años.		
		Editorial El Paisaje y Revista Caliope y Polimnia,	Bilbao
		Cervantes Ediciones,	Bilbao
		Diputación Foral de Alava	
		Kutxa Gipuzkoa	Irún
	Para obras publicadas.	Gobierno Vasco	
		Fundación Santa María Vizcaya,	Arrigorriaga
		Ayuntamiento de Ermua	Ermua
	Autores de 14 a 18 años, y de 19 a 25 años.	Ayuntamiento de Vitoria	Vitoria
	De 10 a 18 años.	Revista Ayuda,	Bilbao
	Para autores entre 14 y 30 años.	Ayuntamiento de Portugalete	Portugalete
	Por categorías de 6 a 30 años		
	Hasta 25 años.	Ayuntamiento de Eibar	Eibar
	Para menores de 25 años.	Sociedad Deportivo Cultural Ereintza,	Errenteria
	Autores entre 12 y 16 años (Juvenil), y entre 16 y 35 (Adultos)	Ayuntamiento de Azagra	Azagra
	Por categorías.	Ayuntamiento de Viana	Viana
naturales o residentes en el País Vasco.		Gobierno Vasco	
naturales o residentes en el País Vasco.		Gobierno Vasco	
or autores españoles en el año.		Asociación Nacional de Críticos Literarios	

DE LITERATURA JUVENIL. En el ámbito de la literatura para chavales, destaca el **Lizardi** del Ayuntamiento de Zarautz, que en los años 80 y 90 ha galardonado trabajos de los que luego serían máximos exponentes de este género literario, empezando por Bernardo Atxaga y Mariasun Landa. Merced al convenio con la editorial Erein, ha conseguido dar una publi-

cación normalizada a los trabajos premiados. Dentro de la literatura juvenil, se puede citar el **Antonio María Labayen**, creado en los 90 por el Ayuntamiento de Tolosa, y que también se ha acogido a la protección de una editorial comercial, *Alberdania*, para que los libros galardonados tengan una edición atractiva. El hecho de que en el 2002 resultara ganadora

una narración de la consagrada Mariasun Landa quizá indique que los certámenes literarios, o al menos algunos, tienen cada vez mayor aceptación incluso entre las máximas figuras de las letras euskéricas.

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS

A

Abbadie, Arnaud 226
Acosta Montoro, José 213
Agirre, Domingo 64
Agirre, José María "Lizardi" 64
Agirre Odriozola, José Antonio 182
Agirre, Pedro "Axular" 62, 63, 64, 97
Aguirre Alcalde, José M^a 213
Aguirre Franco, Rafael 213
Aguirre Gandarias, Javier 208
Aillet, François 213
"Aitzol", José Aristimuño 64, 122
Aizarna, Santiago 202
Alberdi Zinkunegi, Pedro 182
Aldecoa 198
Alonso Fourcade, Jon 182
Altarriba, Antonio 199, 212
Alustiza Jauregi, Julián "Aztiri" 182
Alvarez Enparantza, José Luis
"Txillardegui" 64, 134
Amestoy, Ignacio 209
Amilibia, Miguel 213
Amuriza 91
Anselmi, Luigi 153
Añorga López, Pello 188
Apalategi Idirin, Ur 183
Aramburu, Fernando 203, 211
Arana Luzuriaga, Aitor 183
Aranaz, Manuel 194
Aranbarri, Iñigo 152, 174
Aranguren, Jorge G. 207
Arbelbide Mendiburu, Xipri 183
Areilza, José M^a 205
Aresti, Gabriel 64, 141, 147
Aristi Pako, 154, 159, 164, 173, 174
Aristi, Urtuzaga, Pako 188
Aristimuño, José "Aitzol" 64, 122
Arkotxa, Aurelia 151, 160
Arozamena, Jesús M^a 205
Arratibel Zurutuza, José 183
Arregi Díaz de Heredia, Rikardo
160, 174
Arrese Beitia, Emeterio 64, 113, 121
Arretxe, Jon 167, 173, 234
Arriaga, Emiliano 193
Arrieta, Jose Austin 136, 234

Arrieta, Yolanda 167
Arteche, José 205
Artze, Jose Antonio 144, 174
"Ataño", Salvador Zapiain 187
Atxaga, Bernardo 64,
138, 147, 148, 149, 173, 174,
188, 232, 234
Atxukarro, Inazio Mari 183
Aurtenetxe, Carlos 207
"Axular" Pedro Agirre 63, 64
Azkue, Eusebio María 63, 108
Azkue, Resurrección María
63, 71, 77, 117
"Aztiri" Julián Alustiza 182
Azurmendi Otaegi, José 183

B

Balzola, Asun 233
Barcos, Martin 223
Baroja, Pío 199
Barrutia, Pedro Ignacio 103
Barthes, Roland 229
Basterra, Ramón 195
Basurco, Marie-Josée 213
Becerro de Bengoa, Ricardo 197
Bela, Jacques 222
Bela, Philippe 222
Beldarrain, Mila 211
Bellido, José María 209
Benítez, Juan José 206
Benoit, Pierre 229
Berasaluze, Garikoitz 160, 174
Bermejo, Alvaro 203, 211
Bernaola Lejarza, Iñaki 183
Bernard Derrecagaix, Victor 225
Berrizbeitia, Luis 153, 174
Bidassouet, Diharce 224
Biguri, Koldo 71, 72
Bizkarrondo, Indalecio "Bilintx"
63, 110
Bonaparte, Luis Luciano 63
Borda, Itxaro 151, 173, 174
Bordes, Charles 71
Bustanza, Ebaristo, "Kirikiño" 121

C

Cabarrus, François 223
Calleja, Seve 233
Cano, Harkaitz 161, 167, 173, 174
Casenave, Jon 151, 183
Cassin, René 227
Castellano, Rafael 213
Castresana, Luis 196
Catalán, Diego 72
Celaya, Gabriel 201
Cid, Jesús Antonio 72, 73
Cillero, Javi 168

CH

Chaho, Agustin 71, 225
Champourcin, Ernestina 198
Chúmez, Chumy 213

D

Daguerre, Jean 224
Darrieussecq, Marie 210
Davant, Jean Louis 183
David, Jean Pierre 225
de la Cruz, Juana Inés 192
de Laiglesia, Alvaro 205
Delay, Florence 213, 229
Delay, Jean 229
Dextepare, Bernat 94
Díaz Mas, Paloma 199, 209
Diharce Jean, "Iratzeder" 142
Donostia, padre 71
Ducéré, Edouard 226
Dufilho, Jacques 213
Duhalde, Jean Baptiste 224

E

Echave, Alfredo 193
Egaña, Andoni 167
Eizagirre, J. 128
Elxepuru Arregi, Juan Martín 184

Elissalde de Castremont,
Elisabeth Léocadie 227
Elissanburu, Jean Baptiste 113
Elizagaray, Bernard 223
Elorriaga López de Letona, Unai 184
Epaltza, Aingeru 165, 173
Erkiaga, Esteban "Lauaxeta"
64, 71, 124
Erkiaga, Eusebio 132
Ercilla, Alonso 192
Erzilia Urizarbarren, Manu 147, 184
Etxahun, Pierre Topet, 90
Etxaide, Jon 132
Etxaniz Erle, Xabier 78, 184
Etxebarria, Igone 73
Etxebarria, Lucía 210
Etxeberri, Joannes 100
Etxeberria Garro, Xabier 184
Etxeberria, Martín 77
Etxegoien, Martin 224
Etxeita, José Manuel 117, 120
Etxenike, Luisa 203, 210
Etxepare, Bernat 62, 64
Eys, Van 63
Ezkiaga, Patxi 153, 174
Ezquerria, Iñaki 208

F

Fernández de la Sota, José 208
Figuera Aymerich, Angela 195
Frédéric Bastia, Claude 226
Freire, Espido 196, 210

G

Gabilondo, Joseba 76
Gaboria Lara, Julen 184
Gandiaga, Bitoriano 142, 143, 174
Garat, Joseph 225
Garate Goihartzun, Gotzon 185
García de Cortázar, Mirari 161, 174
García Ronda, Angel 213
García-Viana Arenales, José María.
"Kartxi" 184
Garibay 71
Garzia Garmendia, Joxerra 153, 184
Garzia Garmendia, Juan 184
Genua Espinosa, Enkarni 188
Gil Bera, Eduardo 185
Gil Díez-Conde, Francisco Javier 213
Godin, Guillaume 222
González de Langarika, Pablo 196
Grandmontagne, Francisco 200
Guerra Garrido, Raúl 202, 206
Guilarte, Cecilia G. 213
Gutiérrez, Menchu 208

H

Harispe, Pierre 227
Haristchelhar, Jean 78
Haristoy, Pierre 226
Hernández Abaitua, Mikel 185
Hernández Pérez de Landazabal,
Arturo 199
Herrán, Fermín 197
Hirigaray, Pantzo 185
Hauranne, Duvergier 223
Huarte, Juan 222
Humboldt, Guillermo 63

I

Igerabide Sarasola, Juan Kruz
150, 174, 188, 233
Iglesias, Amalia 196, 208
Iparragirre, José María 112
Irastortza, Tere 153
Irazoki, Francisco Javier 208
Irazusta, José Antonio, "Joanixio" 128
Irigaray Imaz, José Angel 185
Irigoien, Joan Mari 173, 234
Isasti 71
Iturbe, Arantxa 168, 173
Iturbide, Amaia 150, 174
Iturralde Uria, Joxemari 139, 147,
154, 165, 173, 188
Izagirre, Koldo
78, 136, 138, 147, 151, 170,
174, 234
Iztueta 71

J

Jammes, Francis 229
Jauregi, Koldo "Jautarkol" 64, 121
Jaurgain, Jean 71, 227
Jiménez, Edorta 165, 173, 234
Jiménez, Jorge 203
Juaristi, Felipe 72, 149, 170, 174, 234
Juaristi, Jon 73, 147, 196

K

Kalzakorta, Xabier 78
Kerexeta, Mari Jose 150, 174
"Kirikiño", Ebaristo Bustinza 121
Krutwig, Federico 64

L

Lafitte 75
Lakarra, Joseba 71, 72
Landa Etxebeste, Mariasun 188, 232
Landart Urruti, Daniel 185
Larramendi, padre 62, 63, 64, 102
Larrea, Juan 195
Larringan, Luis Mari 78
Lasa Alegría, Amaia 174, 185
Lasa, Mikel 143, 174
"Lauaxeta", Esteban Erkiaga
64, 71, 124
Laxalt, Robert 206
Leguineche, Manuel 206
Leizarraga, Ionnes 62, 64, 97
Lekuona, Juan Mari
72, 75, 76, 142, 174
Lekuona, Manuel 71, 75
Leon, Henry 226
Lertxundi Esnal, Anjel
64, 78, 136, 137, 171, 173, 189,
232, 234
Lete, Xabier 144, 174
Lhande, Pierre 227
Linazasoro, Karlos 161, 168
"Lizardi", José M^a Agirre 64
Lizarralde Larraza, Pello 185
Lope García de Salazar 193
López de Ayala, Pedro 197
López de Gereño Arrarte, Xabier 185
López Gaseni, José Manuel 233
Loti, Pierre 229
Luku, Antton 186

M

Maeztu, Ramiro 197
Madariaga, Juan Ramón 150, 174
Maizkurrena, Marifeli 196, 208
Manet, Eduardo 213
Manterola, José 63
Maraña, Félix 203
Marías, Fernando 212
Markuleta, Gerardo 161, 174
Martial Lavigerie, Charles 225
Martín-Santos, Luis 201
Martínez de Lezea, Toti 210
Martínez Salazar, Ángel 199
Meabe, Miren Agur 161, 174
Meabe, Tomás 194
Mendiburu 64
Mendiguren, Iñaki 78
Mendiguren, Xabier 166, 173, 232
Mendiola, José María 206
Mendizábal, Rafael 209
Michel, Francisque 71, 75

Minaberry, Marie Jeanne,
"Andereño" 189
Miquelarena, Jacinto 204
Mirande, Jon 64, 140, 234
Mitxelena, Salbatore 71, 129
Mitxelena, Koldo 64
Mogel, Juan Antonio 104
Mogel, José Antonio 63
Mogel, Juan José 64
Montoya Xabier 168, 174
Monzón, Telesforo 129
Moraza, Mateo 197
Moulier, Jean "Oxobi" 12, 121
Mourlane Michelena, Pedro 201
Música, Rafael 201
Muguruza, Javier 169
Mújica, Gregorio 120
Mujika, Inazio 155, 173
Munibe, Xabier María 104, 199
Murua, Kepa 199, 208
Muxika, Luis Mari 72, 169

N

Nérée Dassance, Pierre 225

O

Oihenart, Arnault 62, 63, 64, 71,
100, 223
Olaizola, José Luis 206
Olaizola Lazkano, Jesús María,
"Txiliku" 186
Olasagarre, Juanjo 161, 174
Onaindia, Mario 136
Oñaederra, Lourdes 169, 173
Ordorika, Ruper 147
Ormaetxea Nicolás, "Orixe" 64
Ormazabal Berasategi, Joxantonio 189
Oronos, Michel 213
Ortiz de Gondra, Borja 209
Ortiz de Zárate, Ramón 197
Osoro Igartua, Jasone 186
Otamendi Etxabe, José Luis
152, 174, 186
Otazu, Alfonso 71
Oteiza, Jorge 202, 207
Otero, Blas 147, 195
Otxoa, Julia 203, 208
"Oxobi", Jean Moulier 121

P

Padre Donostia 71
Padrón, José Luis 162, 174
Peillen Karrikaburu, Txomin 75, 186
Pelay Orozko, Miguel 202
Pelletier, Bertrand 223
Pelletier, Pierre Joseph 223
Pérez Uralde, Carlos 199
Perurena Loyarte, Patxiku
153, 174, 186
Pierre Topet, Etxahun 90
Pinilla, Ramiro 196
Prada, Juan Manuel 212

R

Ravignan, Gustave Xavier 226
René Bastide, François 229
Rostand, Edmond 229
Rostand, Jean 229
Rozas Elizalde, Ixiar 186

S

Sagastizabal Errazu, Joxean 186
Saint Martin, Karmele 205
Saizarbitoria, Ramón
64, 135, 173, 234
Salaverría, José María 201
Sallaberri 71, 75
San Martín Ortiz de Zarate, Juan 187
Sánchez Ostiz, Miguel 207
Santisteban, Karlos 233
Sarasola, Ibon 144
Sarrionandia, Joseba 64, 139, 147, 154,
173, 174, 234
Savater, Fernando 206
Silhouette, Etienne 223
Sor Juana Inés de la Cruz 192
Sponde, Henri 222

T

Tolaretxipi, Eli 208
Topet, Pierre "Etxahun" 90
Trueba, Antonio 193
Txiliku 233
"Txillardegui" José Luis Álvarez 64, 134

U

Ugalde Orradre, Martín 187, 202
Ugarte, Pedro 196, 208, 212
Unamuno, Miguel 194
Urgell, Blanca 71, 72
Uriarte, José Antonio 63
Urquijo, Julio 63
Urretabizkaia, Arantxa
136, 144, 170, 173
Urrunzuno, Pedro Miguel 120

V

Velez de Mendizábal Azkarraga,
Josemari 187
Villasante, Luis 62, 64
Villéhélio, Mdme. 71
Vitoria, Francisco 197

Z

Zabala Bengoetxea, Pello 187
Zabala, Juan Luis 155, 173
Zabaleta Zabaleta, Patxi 187
Zaitegi, Jokin 129
Zaldibia 71
Zaldua González, Iban 187
Zapirain Ezeiza, Salvador "Ataño" 187
Zarate, Mikel 136
Zavala, Antonio 73
Zubikarai Bedialauneta, Agustín
132, 187
Zubizarreta Dorronsoro, Patxi 189, 233
Zunzunegui, Juan Antonio 196

