

«Vagones llenos de silencio». *Poemas & híbridos* y la poesía de Bernardo Atxaga Hibridismo cultural, identidad y discurso

Juan José Lanz

Universidad del País Vasco, España

Abstract The present study focuses on the analysis of three central aspects in *Poemas & híbridos* and in the poetry of Bernardo Atxaga: the construction of identity, the elaboration of poetic discourse and the perspective of writing as a form of cultural hybridity. These three aspects are analysed in the light of the occidental cultural context throughout the 1970s and 1980s and the special situation of Basque literature at that time.

Keywords Bernardo Atxaga. Poetry. Cultural hybridity. Identity. Poetic discourse.

Sumario 1 Bernardo Atxaga entre *Etiopia* y *Poemas & híbridos*. – 2 Un nuevo rumbo poético. – 3 *Poemas & híbridos*: una propuesta de hibridismo cultural. – 4 Sujeto e identidad: tiempo, mito e Historia. – 5 De la intertextualidad a la disolución del discurso.



Peer review

Submitted	2018-06-26
Accepted	2018-09-27
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lanz, Juan José (2019). «Vagones llenos de silencio». *Poemas & híbridos* y la poesía de Bernardo Atxaga. Hibridismo cultural, identidad y discurso». *Rassegna iberistica*, 42(111), 141-176.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/008

141

1 Bernardo Atxaga entre *Etiopía* y *Poemas & híbridos*

Es ya, quizás, un tópico de la historiografía literaria vasca situar *Etiopía* (1978) como el inicio de la modernidad poética en euskera, o al menos de la renovación estética de las letras euskaldunes en el último cuarto del siglo XX, estableciendo el canon de la poesía moderna en lengua vasca (Kortazar 1994, 162-6; 1999, 35-50; Olaziregi Alustiza 2001, 212; 2002, 41-2; Kortazar 2003, 28-36; Aldekoa 2004, 197-8). No es necesario sino evocar las palabras con que Iñaki Aldekoa iniciaba en 1991 un artículo sobre la poesía de Bernardo Atxaga (pseud. de Joseba Irazu [Asteasu, 1951]) para darse cuenta de la importancia del libro mencionado: «*Etiopía* (1978) irrumpió en el reducido mundo de la poesía vasca y no dejó alrededor títere con cabeza» (Aldekoa 1991, 42).

En cierto modo, *Etiopía* iba a representar un modelo de renovación estética de carácter vanguardista o neovanguardista. Es significativa la distinción no solo terminológica que establece la crítica entre el «ciclo vanguardista» de Atxaga (Kortazar 2003, 28-36), en que se incluye *Ziutateaz* (1976) y *Etiopía* (1978), la vinculación del segundo libro a la «neovanguardia literaria» (Otaegi Imaz 2011a, 173-6; 2011b: 64-5), o la diferenciación entre la «neovanguardia poética» del primer Atxaga y la «transvanguardia» de Joseba Sarrionandia (Aldekoa 2004, 197-9). Incluso se ha llegado a cuestionar en cierta forma el carácter vanguardista de esta escritura, entendiendo que tanto el autor de *Obabakoak* como Sarrionandia niegan la línea de progreso que caracteriza al experimentalismo formal de la vanguardia histórica (Uribe Urbietta 1998, 23). El propio Atxaga se ha definido más de una vez como un escritor de vanguardia, lo que le ha llevado a polemizar sobre el compromiso político del escritor euskaldún, como por ejemplo a comienzos de 1985 en su debate con José Luis Álvarez Enparantza «Txillardegi» (Billelabeitia 2016), en un tema recurrente en esos años en los debates culturales y literarios. Ese también ha sido, quizás, uno de los elementos que han facilitado la polaridad de un enfrentamiento poético entre Gabriel Aresti | Bernardo Atxaga, que transfiere un falso enfrentamiento entre compromiso y vanguardia, en una lectura despolitizada y falsificadora de los movimientos vanguardistas, que condicionó el debate sobre el expresionismo en los años treinta y la controversia entre Gyorgy Lukács y Theodor W. Adorno en la segunda mitad de los años cincuenta (Bürger 1997, 151-68; Jameson 1994, 2016), candente en los debates estéticos de los años sesenta, y que una parte de la crítica vasca tal vez proyecta desde los parámetros restringidos del sistema literario español co-

Este trabajo se ha desarrollado dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

mo una polaridad excluyente que impide ver un panorama más rico (Sarasola 2013; Otaegi Imaz 2011b).

Por otro lado, Bernardo Atxaga ha vinculado a menudo los inicios de su labor al influjo de la atracción de la novedad, al ambiente contracultural, a la cultura *pop*, a las canciones de los grupos ingleses de la época, y al influjo *beatnik* de los años sesenta, evocando la lectura de la *beat generation* y de *Howl*, de Allen Ginsberg, hacia 1970 (Atxaga 1996, 11-14; 2006a; 2011, 13-25),¹ lo que ha llevado a subrayar la dimensión contracultural de la Banda *Pott*, en la que se integra a mediados de los años setenta, su vinculación con la neovanguardia europea (Kortazar 2003, 27; Otaegi Imaz 2011a, 152-76) y la dimensión ética de su protesta, que se sitúa no en el compromiso directo con la realidad inmediata, sino en la reivindicación de la autonomía del campo literario como un proceso ligado a otros históricos, la concepción de la lengua literaria como verdadera patria del escritor² y una conciencia experimental que lleva a asimilar las vanguardias como elementos de la tradición cultural en una concepción sincrética de la cultura (Sarrionandia 1991, 111). Junto a ello, ha de tenerse en cuenta el cambio de algunos modelos literarios y la necesaria renovación de los modos de difusión.³ En cuanto a la Banda *Pott*, se trata de un grupo literario creado en Bilbao en 1977 y cuya vida se extendió hasta 1980, compuesto por los escritores Bernardo Atxaga, Joxemari Iturralde, Joseba Sarrionandia, Jon Juaristi y Manu Ertzilla y el músico Ruper Ordorika. Durante los tres años de existencia del grupo, se publicaron seis números de una revista literaria homónima, en euskera y castellano, que dio acogida no solo a los integrantes del grupo sino también a otros escritores vascos (cf. Kortazar 2017).

En fin, se perfila de esta forma una visión de las relaciones entre literatura y realidad mucho más compleja que la planteada por una parte del realismo social precedente, fundando su compromiso no tanto en el reflejo mimético de la realidad circundante, sino en la posibilidad de «crear mundos en los que sucedan cosas que habitualmente es imposible encontrar en nuestra realidad cotidiana» (Lanz 1990-91, 20). El propio Atxaga lo expondría resumiéndolo en dos presupuestos que sustentan su poética y el desarrollo de su obra a mediados de los años ochenta:

1 A Allen Ginsberg y a su libro *Howl* se les dedicará un artículo en la cuarta entrega de la revista *Pott*, correspondiente a marzo de 1979.

2 «Y la patria de cada persona será la que uno quiera, pero la patria de la literatura es la lengua», declarará Joseba Sarrionandia (Etxeberria 2002, 77).

3 «No podemos hacer en estos tiempos un recital como los que organizaba el Ateneo a principios de siglo», declarará Atxaga con respecto a *Henry Bengoa. Inventarium* (Lanz 1990-91, 20).

La idea que más me ha hecho pensar sobre la poesía es una que dijo Roland Barthes por televisión: «El símbolo se libera por el disparate (gag) de su manía poética. El porvenir de la metáfora está en el gag, que no es sino una relación especial de imagen y lenguaje». [...]

Podría hablar, ahora, [...] del joven Törless y su interés acerca del número *i* (raíz de -1), número imaginario que permite la existencia de todo un lenguaje, el matemático, y luego decir que la poesía viene a ser algo parecido, un imposible que nos permite hablar de todo aquello que [...] guarda silencio. (Atxaga 1986, 150)

La referencia al personaje de la novela Robert Musil justifica, en la órbita del discurso heideggeriano como fundamento de la «poética del silencio», la capacidad del lenguaje poético para decir aquello que calla en la realidad: «El poema es el relato del desocultamiento de lo ente. [...] El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo lo indecible en cuanto tal» (Heidegger 1998, 61). Se vincula también a una dimensión cognoscitiva de la escritura; aquella en la que indaga otra de las lecturas de Atxaga en esos años: *Poesía e investigación*, de Hermann Broch. Por su parte, la cita barthesiana remite a varios principios que apuntan a la superación de una estética derivada del idealismo y del simbolismo a la búsqueda de nuevas relaciones con/en el lenguaje (Kortazar 2003, 31): la noción de la poesía como un sistema de desvíos y el principio de negatividad que, basado en una concepción hegeliana, preside la poética estructural (Cohen 1970, 27-50; 1982, 37-68; Kristeva 1974, 101-50⁴), y que, en cierto modo, enlaza con la poética de la negación, que anuncia la desaparición en la escritura (Blanchot 1973, 72); la conciencia de que «el lenguaje no es algo neutral» y que por lo tanto la labor del poeta es «situar en el texto ese lenguaje tópico y no neutral del que se servía la poesía, pero rasgándolo y rompiéndolo con el dadaísmo, con lo primitivo o con lo infantil» (Lanz 1990-91, 19); la concepción de que la imagen (la relación especial entre imagen y lenguaje), como creación pura del espíritu, ha de ser el eje central del lenguaje poético, en la tradición de la modernidad poética justificada desde Pierre Reverdy o el surrealismo (Raymond 1983, 245) hasta las propuestas de Octavio Paz en *El arco y la lira* (1992, 98-113).

En alguna ocasión ha sido definido *Etiopia* como un *patchwork* resultado de la combinación de poemas y narraciones, en el que, con una medida estructura circular (la que apunta a «los nueve círculos de diversas arenas que rodean Etiopia») y dos modelos arquetípicos (el viaje y el círculo), desarrolla dos ejes temáticos centrales: por un

⁴ La *negatividad* establece «la relation indissoluble d'une mouvance 'ineffable' et de sa 'détermination singulière'» (Kristeva 1974, 101).

lado, una vertiente dramática, que se salva del patetismo mediante una sentimentalidad tamizada por la ironía (suma de ironía y ternura), que enfoca su atención en una serie de seres desvalidos que pululan por la obra, indagando en diversas formas de marginación; por otro lado, la proximidad fónica Etiopía-Utopía permite plantear el libro en una lectura anti-utópica y descreída (el fin de la utopía), que escenifica la disgregación de un mundo, pero también la de la conciencia subjetiva que le otorgaba unidad (Kortazar 2003, 30-6). El primer elemento apunta a la idea de ‘fracaso’ implícita desde el nombre, en una de sus acepciones, como uno de los elementos definitorios de la estética de la Banda *Pott*, pero también a la sensación de desaliento y frustración, de desencanto ante la «paranoia revolucionaria» de los años sesenta y setenta (Otaegi Imaz 2011a, 152-4). De esta forma viene a coincidir con el segundo eje señalado para el libro, en un cierto sentido anti-utópico, en cuanto que manifiesta su incredulidad y su escepticismo no solo ante los relatos del capitalismo tardío y el optimismo de la sociedad de consumo, sino también ante el optimismo revolucionario de muchas de sus respuestas, situándose en esa crisis de los grandes metarrelatos que viene a caracterizar, según Lyotard (1994), la condición posmoderna de nuestro tiempo; de este modo, cobran su sentido de protesta frente a los metarrelatos en crisis las diversas facetas de la marginalidad a lo largo del libro («La vida que yo veo», 16-17⁵) y que apuntan a una clara dimensión crítica (Lanz 1993, 81-3). Y esto lo logra haciendo del libro una crónica sentimental de los años setenta⁶ (Aldekoa 1991; 2004, 197) que, mediante una técnica fundada en el fragmentarismo, la sincopación, la ruptura de la lógica sintáctica y el *collage* como uno de sus correlatos estéticos, y tomando como eje la imagen como núcleo poético y la canción (elementos que en esos años actualizan las poéticas más experimentales y menos culturalistas de la archiestética novísima [Castellet 1970; cf. Lanz 2011, 15-54 y 99-139]), funde en un mismo plano materiales procedentes tanto de la cultura popular como de la cultura tradicional, socavando, al modo planteado por Mijail Bajtin (2004, 15, 179-82; 2005, 13), los límites entre alta y baja cultura en un discurso que se fundamenta en la ‘carnavalización’ y en la ‘polifonía’. Ese fragmentarismo es, como se ha apuntado, consecuencia de una ruptura de la unidad simbólica de la realidad («Se ha roto el

5 Salvo que se indique lo contrario, las citas de *Poemas & híbridos* se hacen por Atxaga 1990, indicando la página entre paréntesis.

6 Con el título de «Crónica parcial de los setenta» se traducirá al castellano en 1988 el poema que lleva por título «Eguneroko bizitza», fechado en 1977 (véase, sobre las traducciones de los poemas de Atxaga en *Poemas & híbridos*, Muñoa 1990). En *Nueva Etiopía* (1996) se incluirá el poema con el título «Berandu dabilta» y una traducción al castellano («Ya es tarde») con un sentido más literal; no obstante, también se incluirá en ese libro la versión castellana recogida en *Poemas & híbridos*.

ánfora; | Multiplicado en mil espejos | no eres | sino la última borrosa imagen», Atxaga 1978 y 1996, 23), pero también de una voluntad de desvelamiento («Hace mucho tiempo [...] | en la vida de Grecia comenzó una época oscura», 29), vinculada a la crisis de la modernidad, tal como la había descrito T.S. Eliot en *The Waste Land* («A heap of broken images, where the sun beats»⁷), pero también a la disolución de la conciencia subjetiva que le otorgaba un sentido unitario, y que define en palabras de Charles Baudelaire (1980, 795-7) la subjetividad moderna como un yo insaciable de no-yo para un tiempo definido por su fugacidad, como un proceso de despersonalización «en un yo que ha eliminado los azares de la persona» (Friedrich 1974, 51). Como señalaría Atxaga en «Perdona, Cravan», al fin y al cabo «sabemos al menos très normal très normal | que no es posible hablar en primera persona» (33), lo que justifica el distanciamiento irónico pero también el enmascaramiento de la voz poética, al modo de los *Personae* de Ezra Pound («el viejo Ezra») o del monólogo dramático.

Pero, más allá de lo apuntado hasta el momento, *Etiopia* (1978), e implícitamente *Poemas & híbridos* (1990), es también el resultado de una lengua poética y de su reflexión metapoética, que ha puesto en crisis la expresividad, llevada al extremo de su capacidad creativa, bajo el influjo de una imaginación desbordante que elude a la realidad como su correlato, pero que participa en su construcción. Es quizá el resultado de una experimentación que arranca de la obra de Arthur Rimbaud y de la polifonía disonante de un yo alterizado («je est un autre»), y que se propone llevar hasta sus últimas consecuencias las propuestas del poeta francés, no solo en su indagación de lo desconocido, sino también en su ahondamiento del silencio, en la creación de un «mundo cuya realidad solo existe en el lenguaje» (Friedrich 1974, 107), y que indaga justamente en el tránsito de la «libertad en la poesía» a la «libertad de la poesía» (124). Enlaza, de este modo, con toda una tradición moderna, que arrancando de Baudelaire llega al menos hasta Samuel Beckett («O-nou O-nou nos respondió Malone», en referencia a *Malone meurt* [1951]) (Gay 2007), que experimenta una estética extrema, un estilo radical, cuyo abismo constante es el silencio (pero no lo «inefable») y que se formula como una transgresión sistemática de tipo formal (Sontag 2002, 13-60), que aboca a la no escritura o a la escritura del No (Blanchot 2005, 73-80). Buena parte de los textos que componen estos libros parten de los límites

⁷ Entre los diversos ecos de *The Waste Land* en estos textos, tal vez pueda verse el final de «Perdona, Cravan», como una reescritura de los versos finales de «A Game of Chess» (vv. 170-172). Eliot es otra de las influencias fundamentales en los autores de la Banda Pott; a él se le dedica un apartado especial en la cuarta entrega de Pott, correspondiente a marzo de 1979, con traducciones de sus poemas a cargo, entre otros, de Gabriel Aresti (se recupera su traducción al euskera de *Burnt Norton*) y textos de homenaje al escritor anglo-norteamericano.

de *Une saison en enfer* e *Illuminations*, para, a través de *Lettres du voyant*, fundar un nuevo lenguaje para la poesía, aquel en que quizá hubiera escrito sus poemas Rimbaud en Abisinia (Borer 1991); un lenguaje que se constituye en una nueva utopía (Atxaga recordará a menudo la frase de Roland Barthes «La Literatura dadaísta deviene la Utopía del lenguaje» [1973, 89], que recoge el principio dadaísta expresado por Tristan Tzara «una lengua es una utopía» [1999, 58]), aquella a la que, nuevos *bartlebys* en la apuesta de la modernidad poética abismada al silencio, se asomaron a las arenas del desierto («la tierra más anónima», 15), Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud o Arthur Cravan (Aldekoa 1991, 42), pero también en otro modo Lautréamont, Alfred Jarry, Marcel Schwob, Jacques Vaché, Raymond Roussel o las propuestas dadaístas de Tristan Tzara, Francis Picabia, Jacques Riagut o Marcel Duchamp, que limitan en muchos casos con lo autodestructivo. Pero es cierto que también lo hace desde su relectura, con cierta mirada escéptica, y sin duda en una perspectiva que se aproxima a la apropiación de las propuestas más radicales de ese movimiento que llevan a cabo desde fines de los años cincuenta y en la década siguiente el movimiento situacionista (el *détournement*), las propuestas estéticas y políticas de Guy Debord (2005; Debord et al. 2013) y *La sociedad del espectáculo* (1967) («Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación»), el neovanguardismo de *I Novissimi* (1961) y el Gruppo '63 italiano (con Edoardo Sanguineti a la cabeza) con el empleo poético de un lenguaje paródico con una clara voluntad desveladora y crítica (Giuliani 2003; Balestrini. Giuliani 2002) o el especial experimentalismo de OULIPO (1973, 1988, 2016), con figuras como Raymond Queneau, Georges Perec o Italo Calvino, y la influencia de Jorge Luis Borges (no en vano, el manifiesto inicial de la revista *Pott* concluía: «Biba Borjes, biba»), Julio Cortázar o Samuel Beckett; todo ello impregnado en los «estilos radicales» que ponen en cuestión los modelos interpretativos precedentes (Susan Sontag 1969), en las propuestas contraculturales frente a las nuevas formas de dominación comentadas por Herbert Marcuse (1970) y Theodore Roszak (1970) que cuestionan el modelo tecnocrático, en el apocalipsis de *La galaxia Gutenberg* (McLuhan 1969) o en los modelos telquelianos (Redacción *Tel Quel* 1971). De ahí procederá el escepticismo sistemático, el carácter de negación y la voluntad de empezarlo todo de nuevo que sustentan los textos de Atxaga de estos años («La mayoría éramos dadaístas. [...] Personalmente, nunca fui un dadaísta puro. La verdad es que me faltaba alegría...», Atxaga 1986, 149), pero también la ruptura de la lógica racional, el quiebro de la sintaxis o la fundamentación del poema en la imagen visionaria, así como la búsqueda de las «palabras en libertad», correlato

de otra libertad más absoluta,⁸ a través de un discurso fragmentado que hace acopio de materiales diversos, como el discurso publicitario, la prensa del corazón, etc. («Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon») («la publicidad y los negocios también son elementos poéticos» declaraba uno de los manifiestos de Tzara [1999, 18]), el empleo del *collage* cultural (*Henry Bengoa, Inventarium*), el vitalismo radical, el desorden sistemático, la «facecia lúdica» como un elemento desenmascarador, la reivindicación del inconsciente como fuerza liberadora (Raymond 1983, 233-4), la crítica de los valores burgueses, la subversión de la institución artística, la elevación de lo cotidiano a materia poética, la reivindicación del azar como principio de ordenación, etc. (Tzara 1999, *passim*; cf. Rasula 2016). El cuestionamiento de la originalidad artística, tan del gusto de Borges, expresado en la referencia poundiana («Ya lo dijo el viejo Ezra hace mucho tiempo, clichés» [33],⁹ o, en modo simbólico, «ha muerto ya | la época de los aventureros» [63], o los *etcétera* tan repetidos en los poemas de Atxaga) fue expuesto con claridad y radicalidad meridiana por el dadaísmo: «Lo mejor es siempre imitación, el más sincero es siempre tributario de otro, desde que hay hombres y piensan» (Raymond 1983, 230). Como se verá más adelante, el cuestionamiento de la originalidad de la creación artística, incluso el cuestionamiento de la misma concepción de creación, implica un marcado sentido paródico de la escritura y un proceso de reapropiación de materiales diversos, que también tiene mucho que ver con las prácticas artísticas del arte *pop* (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, etc.), donde no solo entran en juego referentes de la alta cultura, sino referentes de la cultura de masas, elementos de la cultura popular, de la canción tradicional y moderna, de la poesía primitiva y la tradición oral, etc. (Kortazar 2005, 130-2; Otaegi Imaz 2011a, 157-76).

2 Un nuevo rumbo poético

Un cambio poético con respecto a la estética definida por Bernardo Atxaga en *Etiopía* que domina en cierto modo el ambiente literario entre 1976-1980 aproximadamente, comienza a percibirse a mediados de la década siguiente, como queda patente en la «Poética (tras la lectura de poemas)» recogida en *El estado de las poesías* (Atxaga

⁸ Recuérdese «Egun finlandiar bat» («Un día finlandés») en *Nueva Etiopía* (1996, 33-6): «hemos hablado de la libertad personal | de que tenemos que ser libres, siempre».

⁹ La afirmación procede del ensayo de Ezra Pound «Notes on Elisabethan Classicists» recogido en la antología *Make it New*: «Beauty is a brief gasp between one cliché and another» (1934, 114).

1986, 148-50) y en las palabras pronunciadas en la intervención del poeta en un curso de verano de la UPV/EHU en 1990; cambio que supone una renuncia a algunos elementos del experimentalismo extremo y cierto hermetismo precedentes y que presenta dos puntos de inflexión: un retorno a los poetas primitivos y a los modelos de la tradición oral que facilite la accesibilidad del texto al lector; un retorno a aspectos antropológicos fundamentales (Kortazar 2003, 35-6; Aldekoa 2004, 198; Otaegi Imaz 2011b, 66-7). Ello ha permitido hablar de la transición en su obra de un ciclo vanguardista a otro realista, pasando tal vez por la recuperación de la infancia y lo fantástico en algunos textos o por cierta experimentación posvanguardista (Olaziregi Alustiza 2002, 41-56; 2002, 35-57). El propio poeta relataba ese cambio estético, del que *Poemas & híbridos* será testigo de indudable valor, como una salida del «círculo paródico» que había supuesto su escritura precedente, en un tránsito quizás de la parodia al *pastiche* estilístico:

Me he dado cuenta de que la ruptura del lenguaje poético estereotipado, que había llevado a cabo en mis poemas, era una mera parodia. [...] He intentado salir de ese círculo paródico haciendo una poesía más directa, volviendo a los orígenes de la poesía y comprendiendo que esta era en principio canción y que narraba una serie de historias. He vuelto a la canción, a la balada, a los poetas provenzales, etc. [...] En mis últimos poemas he intentado recuperar esa inmediatez que la poesía moderna había perdido y he empezado a escribir canciones y baladas. Son poemas narrativos, con estribillo, que pueden cantarse, y también poemas dialogados, como las antiguas baladas. (Lanz 1990-91, 19-20)

Algunos de estos textos se incorporaron a *Nueva Etiopía* (1996), mientras que otros se han colocado como apéndice en *Siete casas en Francia* (2009) o pueden encontrarse en la página web del autor.¹⁰

Es sorprendente que, siendo un texto fundamental para entender la transición estética entre un momento y otro de su obra, y corriendo en paralelo a lo que en la narrativa supuso la aparición de *Obabakoak* (1988), no se haya resaltado suficientemente la dimensión de libro de *Poemas & híbridos* (1990), refiriéndose muchas veces a los textos nuevos incorporados o a los recuperados de *Etiopía* como si se tratara de una antología coyuntural, como una suerte de traducción-recopilación, que presentaba la poesía de Bernardo Atxaga al público castellanoparlante, con textos que respondían a la nueva actitud del poeta (Olaziregi Alustiza 2002, 42; Aldekoa 2004, 198; Kortazar 2005, 126; Otaegi Imaz 2011a, 148; 2011b, 66-7). Porque, más

¹⁰ <https://www.atxaga.eus/es> (2019-05-29).

allá de que una parte importante de los textos de *Poemas & híbridos* procedan de *Etiopia*,¹¹ lo que justifica una lectura de este libro a la luz aportada por aquel, muchos de esos poemas han sido reescritos completamente en las traducciones al castellano incorporadas al nuevo libro, como es el caso de «Eguneroko bizitza» (1977) / «Crónica parcial de los setenta» (1988) y «Orduan» (1976) / «Por aquel entonces» (1986), que suponen una recreación absoluta del poema original distanciada en los años, o «Etxekoak VII (Sagarrondo ttipi bati, lo kanta)» (1979) / «Familia VII (Nana para un pequeño manzano)» (1984). Otros textos cuya versión castellana puede ser más próxima en lo cronológico y en lo textual también presentan diferencias sustanciales con el texto en euskera («Las gaviotas», «La vida que yo veo», «La ciudad») (Muñoa 1990). En otros casos, como en las traducciones de «Familia II», de «De la arena» y de «Perdona, Cravan», incluidas ya en la primera edición de *Etiopia*, se han producido algunas variantes, de escasa importancia en algún caso. Algunos de los poemas proceden de los relatos infantiles que tienen como protagonista a la perrita Shola en *La cacería* (1986) («Familia IV», «Familia V» y «Familia VI», datados en 1984), y están escritos originalmente en castellano; lo mismo que sucede con «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon» (1980), con «Familia III» (1984) o con «Canciones VIII» (1986). Por su parte, recoge los textos de un espectáculo (*Henry Bengoa, Inventarium*) puesto en escena por el grupo Emaka Bakia Bat durante los años 1986-1987; el texto original y la cinta fueron publicados en 1988 y la versión castellana, que ahora se presenta, realizada con la colaboración de Jon Juaristi, presenta alguna variante con respecto al original: el poema «Por aquel entonces» («Orduan»), incluido en la versión original, ha sido sustituido por la versión castellana de otro que aparecía al comienzo de *Ziutateaz* (1976).¹² Pero, además, los textos precedentes, ubicados en un contexto diferente, establecen nuevas relaciones significativas y adquieren un sentido global radicalmente distinto, como es obvio.

Es verdad que a esa perspectiva antológica y a esa lectura coyuntural ayudaba, sin duda, el propio subtítulo del libro, *Selección y versiones del propio autor (1974-1989)*, algo que no era completamente cierto si tenemos en cuenta que la traducción de *Henry Bengoa, Inventarium*, como ha quedado referido, se realizó con la colaboración de Jon Juaristi, incluyendo versiones de textos traducidos por otros autores. Sin embargo, a ojos del lector castellano el texto introducía

11 Estos son los poemas de la primera edición de *Etiopia* (1978) que se incorporan a *Poemas & híbridos*: «Herdoilarena», «Kalatzoriak», «Etxekoak I», «Etxekoak II», «Orduan», «Kantak II (Fas fatum)», «Kantak III (Lizardi)», «Harearena», «Eguneroko bizitza», «Barkatu Cravan».

12 En las páginas 98-9 de la edición de 1990.

«la trama de un libro» que incidía en una clara dimensión lingüística («la vida se desarrolla en el marco de la lengua») y en una utopía crítica («recuperar la inserción de la poesía en la realidad práctica») (Casado 1990, 80). En este sentido, los textos reunidos en *Poemas & híbridos* se estructuran claramente en cuatro partes: la primera presenta una serie de doce poemas diversos, aunque con elementos temáticos (la ciudad, la derrota, etc.) y estilísticos semejantes; la segunda está formada por siete textos con el título de *Familia*, donde Atxaga desarrolla su voz *naïf* a través de diversos personajes poéticos relacionados con el mundo de la infancia; la tercera incluye ocho canciones compuestas para diversos grupos vascos; por último, el libro se cierra con *Henry Bengoa, Inventarium*, narración-collage que, como se ha apuntado, fue escenificada en el País Vasco en la temporada 1986-1987 (Lanz 1993, 80-93).

3 *Poemas & híbridos*: una propuesta de hibridismo cultural

Un aspecto definitorio de *Poemas & híbridos*, ya subrayado en el mismo título del libro, es precisamente su carácter de híbrido textual, que remite a una forma más compleja de hibridismo cultural, dentro de la historia cultural (Burke 2000, 15-39; 2006), como una tendencia global del período posmoderno, que nace del contacto de las tradiciones culturales propias con otras alternativas (Burke 2010, 64 y 141). En este sentido, Bernardo Atxaga parece compartir la concepción de que toda cultura, entendida como el resultado de unas «prácticas significantes» (Williams 1994, 10-13) en un amplio sistema de dominio e imposición, negociado y contestado, o como el conjunto de «valores, costumbres, creencias y prácticas simbólicas en virtud de los cuales viven hombres y mujeres» (Eagleton 2017, 13), es híbrida y sufre procesos de hibridación constantemente. Mijail Bajtin (1989, 174) definió en 1935 la hibridación como «la mezcla de dos lenguajes sociales en el marco del mismo enunciado», haciendo partir de ahí su concepto de *dialogismo* para la novela y señalando que la imagen artística del lenguaje es, por esencia, un híbrido lingüístico, por el que la conciencia lingüística representada y la que representa se iluminan respectivamente, y acuñando los conceptos de *heteroglosia* y *polifonía*, como formas de *plurilingüismo* por el que «el discurso ajeno en lengua ajena [...] sirve de expresión refractada de las intenciones del autor» (Bajtin 1989, 141; 2004, 15). Peter Burke, siguiendo los pasos del crítico ruso, apunta diversos modos y actitudes de hibridación o de interacción cultural (imitación, apropiación, expolio, plagio, préstamo, traducción, fusión, sincretismo, mestizaje, criollización, adaptación, etc.) y señala ciertas prácticas específicas de hibridismo textual (Burke 2010, 76-9). En este sentido, Burke considera la adaptación cultural, como un modo de negociación que im-

plica un movimiento doble de descontextualización y recontextualización (133), por el que los elementos adquieren nuevos significados. No cabe ninguna duda de que, como se verá más adelante, también pueden leerse desde esta perspectiva global las relaciones entre *alta* y *baja* cultura en los autores clásicos (Bajtin 2005) y, desde el punto de vista de la sociología cultural, las relaciones entre las culturas rural y urbana (Williams 2001). Burke (2010, 86-8) llega a hablar incluso de «pueblos híbridos» como los angloirlandeses, entre otros, y seguramente puedan entrar en ese grupo los vascos, en una cultura fronteriza («Lo que tú eras, | entrecruzamiento de dos viejas huellas», Atxaga 1996, 23).

El propio Bernardo Atxaga declaraba en una entrevista en 1999, refiriéndose a *Henry Bengoa, Inventarium*, el carácter híbrido de varios de sus textos:

Personalmente, he practicado bastante la mezcla de géneros. Publiqué un libro de poemas titulado *Poemas & híbridos*, con textos tan difíciles de clasificar como el titulado *Henry Bengoa, Inventarium*, y mi último libro, *Lista de locos*, va también por esos derroteros. Y digo «derroteros» porque, en la época de las corporaciones y los grandes números, libros así, experimentales, siempre implican un grado de derrota. (Pfeiffer 1999, 41)

Efectivamente, *Henry Bengoa, Inventarium* es un *collage*, en el que, a partir de una tenue línea narrativa, que establece el inventario de los efectos del personaje que da título al texto (caracterizado onomásticamente por su hibridismo), se van insertando relatos, poemas, canciones, etc. de diversos autores (Olaziregi Alustiza 2002, 45),¹³ tejiendo una textualidad compleja caracterizada precisamente por el mestizaje genérico, por la hibridación. En este sentido, *Henry Bengoa, Inventarium* es la crónica, extrapolable a todo el conjunto de *Poemas & híbridos*, de la desaparición de un sujeto (89) que ya no es capaz de hablar en primera persona, «condenado a construir frases

13 «Se ha escondido el sol detrás de las casas...», de Ruper Ordorika; «Preguntad dónde...», de Joseba Sarrionandia; «Un barco...» de *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa; «Hung up», canción de John Martyn, del álbum *Well Kept Secret* (1982); «La ciudad», de Konstantino Kavafis, en traducción de José María Álvarez en *Poesía completa*; «Me llamo Mary Landford», de Mary Landford; «The Age of Self», de Robert Wyatt; «También el último de todos los días...», de *Ziutateaz*, con marcados ecos eliotianos; «Cuatro jinetes», de José María Iturralde; «El criado del rico mercader», incorporado también a *Obabakoak* (195), desarrolla un cuento tradicional judeo-talmúdico y sufí del que Jean Cocteau dio una versión (1923) recogida en la *Antología de la literatura fantástica*, de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo con el título «El gesto de la muerte» (una nueva referencia a este cuento aparece en «Canción tonta»: «El Veinticuatro | estaré en Bagdad; | el Veinticinco | me iré a Ispaham | tranquilamente; | encuéntrame si puedes!» [82]); «Ana Juanixe» es una canción tradicional vasca; «Las últimas notas del capitán Scott» de *Momentos estelares de la humanidad*, de Stefan Zweig.

inconexas» (99), y que se disuelve en distintas voces ajenas que solo logran plasmar su ausencia, como el inventario de sus pertenencias. Esa crónica de la desaparición comienza con la salida baudelaireana/rimbaudiana a la búsqueda de nuevos compañeros («Cansado del viaje, seré bien recibido | entre los nuevos compañeros», 87; «indolents compagnons de voyage», de «L'albatros» en *Les fleurs du mal*) y concluye significativamente con «Las últimas notas del capitán Scott» (112-13), tomadas de los *Momentos estelares de la humanidad* (1927), de Stefan Zweig, que copia Henry Bengoa para el experimento literario que le plantean sus antiguos compañeros; testamento y testimonio de la desaparición del sujeto, pero también de su borrado en una escritura ajena, como planteaba Blanchot («Écrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer, par les traces, toutes traces», 1973, 72). Crónica de un viaje en el espacio (a Hamburgo), pero también de un viaje de indagación y búsqueda, de desposesión y pérdida, de desaparición, a través de las pertenencias de Henry Bengoa sus compañeros reconstruyen el hueco de su ausencia, su no-presencia (característica de la literatura y de la firma, según Derrida [1989, 347-72]), la ruptura de la sentimentalidad establecida («algo se había roto KRA! en nuestro corazón», 88), la conciencia del fin de la literatura («No hay nada que decir», 93), de que las antiguas ideologías han de reformularse desde nuevos parámetros («El proletariado ha muerto, dicen», 97¹⁴), la frustración de la fatalidad («Me pregunto si es posible luchar contra la fatalidad», 103), la nostalgia de «los amores al antiguo estilo» (105) («También el último de los días escribiré para ti», 99) y la conciencia de derrota que hace preguntarse sobre la futilidad del ejercicio literario: «¿Merece la pena perder el tiempo con estas cosas?» (115). Su experimentalismo, que juega con el modelo oulipiano de las listas, las series y los inventarios (OULIPO 1973, 162-7; 1988, 261-70; Audin, Fournel 2014, 132-4, 172-7), adquiere de este modo su fundamento crítico en la época del capitalismo avanzado, mostrándose como su contrafaz derrotada en el espejo del consumismo celebratorio y de la espectacularidad social, como la reacción al optimismo de la sociedad tecnocrática.

De raíz oulipiana puede considerarse también la estructura de «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera», que sigue el modelo de las «notas preparatorias», una tentativa, a mitad de camino entre el poema y el ensayo, de desarrollar el asunto escogido y sus potencialidades en breves notas (en este caso, preguntas) diversas, polifónicas (Audin, Fournel 2014, 219-20). En el mismo sentido

14 La canción «The Age of Self», del cantante británico Robert Wyatt, incluida en el álbum *Old Rottenhat* (1985), se grabó originalmente a beneficio de los mineros británicos, cuyas huelgas a lo largo de 1984-1985 paralizaron la industria del carbón en Inglaterra bajo el gobierno de Margaret Thatcher.

ha de leerse «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon», donde, siguiendo una estructura inspirada en el poema de Juan-Eduardo Cirlot «67 versos en recuerdo de Dadá» (la enumeración: «El uno se arrodilla dulcemente, | el dos tiene las trenzas de papel»), el relato del asesinato del ex-Beatle a manos de Mark David Chapman en diciembre de 1980, sirve de hilo conductor para tejer una crónica fragmentaria y alucinada, bajo la forma de un *collage* de «basura reciclada». A través de distintas voces narrativas, se van alternando diversos relatos de temas violentos (el intento de secuestro de la princesa Ana de Inglaterra en marzo de 1974 a manos de Ian Ball, la historia del destripador de York, un crimen pasional, etc.), la crónica de la prensa rosa (la princesa Carolina de Mónaco y su divorcio de Philippe Junot, Julio Iglesias y sus amantes, etc.), anuncios publicitarios (Ginebra Pitman, el «acero de la más alta calidad», etc.) y otras noticias y recortes de prensa que convergen, mediante la actualización del arquetipo del viaje a una geografía mitificada (Thule, Halifax, Desolation Cape, Portland, etc.), en el contraste entre la trágica muerte de uno de los iconos *pop* y la banalidad del mundo entorno; el contraste subraya así la dimensión mítica de la tragedia, que se une a otras referencias, como la «última Thule»¹⁵ («Thule no queda lejos», 47), en un viaje más allá de las fronteras del mundo conocido.

Es justamente esa «mezcla de géneros» que plantea Bernardo Atxaga para *Poemas & híbridos* la que apunta hacia una transformación de su poética y señala el desarrollo de su obra posterior, del denominado posvanguardismo, como en los abecedarios (*Lista de locos y otros alfabetos*, 1998), que comienza a publicar en los años noventa, híbridos entre la creación y la erudición, o los modelos automatizados de narración (las «máquinas de contar») de filiación oulipiana apuntados, que dejan también muestras en *Nueva Etiopía*, como «Poema con alfabeto» y «Manifiesto de un minuto» (Atxaga 1996, 134-7, 139). Pero ese mestizaje genérico, que es definitorio de *Poemas & híbridos*, está en la base de la escritura tanto de *Etiopía*, con sus poemas y relatos, como de *Obabakoak*, concebido como una «carpeta», que juega con la literatura como híbrido entre cuento y novela (Smith 1995, 417). Apunta, por otro lado, a la desaparición genérica que planteaba Maurice Blanchot («un libro no pertenece ya a un género, cualquier libro depende únicamente de la literatura») como uno de los rasgos característicos de la *no* literatura (Blanchot 2005, 231 y ss.) y a la subversión genérica que definía según Roland Barthes la noción de *tex-*

¹⁵ Thule o Última Thule es uno de esos lugares imaginarios con que los geógrafos griegos y latinos se referían a un lugar, generalmente una isla, situada en el norte lejano y por extensión cualquier lugar hacia el norte más allá del mundo conocido.

to (Barthes, Nadeau 1974, 30).¹⁶ En cierto modo, y es rasgo que resulta extrapolable al conjunto del libro y quizás a una buena parte de la producción de Atxaga, indaga sobre la desaparición de la literatura como un concepto burgués, sobre el tránsito de la obra al texto (Barthes 1987, 73-82), sobre el futuro de la literatura y su desaparición; apunta a esa dimensión de la literatura como una experiencia de totalidad, como indagación sobre su sentido más profundo, que aboca en muchos casos al silencio, al vacío que se hace palabra en la propia desaparición de quien enuncia y es enunciado. De esta forma, *Poemas & híbridos* aparece no sólo como la crónica de la desaparición del sujeto y su disolución en una textualidad ajena, en una multiplicidad de voces, sino también como una reflexión sobre el camino de la literatura después de haber proclamado su fin como producto burgués, después de *La muerte de la literatura* (Kerman 1996), indagando en las vías de desarrollo de su negación, en la experiencia literaria como experiencia de la negatividad que abre no obstante el *espacio literario* a un ejercicio de posibilidades infinitas (Blanchot 1992), a una experiencia de totalidad como pretendía Mallarmé (Kristeva 1974), a una infinidad de formas de *desdecirse*, como apuntó Yves Bonnefoy. Puede verse así el texto como el relato de una desaparición que implícitamente apunta a la desaparición del relato.

El mestizaje genérico no es, en este sentido, sino una de las manifestaciones que el hibridismo textual adopta en *Poemas & híbridos*, propuesta de un espacio de convivencia, como las propias traducciones del euskera al castellano o sus versiones y adaptaciones, la presencia de ambas lenguas en una misma estructura textual, así como la negociación de las categorías de realidad y ficción en el texto, el cuestionamiento del criterio de originalidad como valor absoluto («ya todas las cosas estaban dichas seguramente», 33) mediante diversos modos de intertextualidad (plagio, *pastiche*, *collage*, transformación no paródica, etc.) (Genette 1989) y otros elementos.

Pero más allá de ese carácter híbrido, *Poemas & híbridos* presenta una clara unidad estructural, una organicidad y una marcada cohesión interna que apunta al desarrollo temático y poético global apuntado. Es evidente, por ejemplo, que las ocas que vuelan en invierno en «Crónica parcial de los setenta» («Y fue efectivamente el invierno, y hubo ocas | en el cielo volando en forma de uve doble», 22) evocan el canto de «las ocas salvajes» de «Poema de invierno»; los mendigos que refuerzan «sus casas de cartón» (22), del poema mencionado, recuerdan al mendigo que «transportaba | los despojos del mercado»

16 «A partir del momento en que hay práctica de escritura, estamos ya en algo que no es totalmente la literatura, en el sentido burgués de la palabra. A esto lo llamo el *texto*, es decir, una práctica que implica la subversión de los géneros; en un texto ya no se reconoce la figura de la novela, o la figura de la poesía, o la figura del ensayo» (Barthes, Nadeau 1974, 30).

(11) en «Las gaviotas», del mismo modo que las ardillas que «bajaron del monte y atracaron | un supermercado» (22) no dejan de mostrar una respuesta a la derrota de «El erizo», aplastado en la carretera. El espacio urbano descrito en «Las gaviotas» es el mismo Bilbao de los años setenta de «La ciudad» o «Incluso en los bares»,¹⁷ esa ciudad en que «las chimeneas de las fábricas duermen | la gente charla de fútbol, la ropa blanca flota | en los tendederos de la ventana» (52),¹⁸ en que «la luz de las cocinas proletarias abre boquetes» (27), semejante al que se recrea en «Crónica parcial de los setenta», eje de su «escritura metropolitana» (Otaegi Imaz 2011a, 176-81; Otaegi Imaz 2018, 247-9), o al que aparece aludido en el poema de «Ziutateaz» incluido en *Henry Bengoa, Inventarium*, donde encuentra su contraste en el poema de Konstantino Kavafis allí recogido («La ciudad»¹⁹) pero también en el Hamburgo (Hamburgo vs Bilbao) recreado como espacio de huida para el personaje poético. No se olvide que *Hamburgo* fue uno de los títulos manejados hacia 1985 por el autor para los nuevos poemas escritos tras *Etiopia*,²⁰ y que *Obabakoak* (1989) significativamente comienza con el relato de «Esteban Werfell»:²¹ «He regresado de Hamburgo [...] con el propósito de escribir un memorándum de mi vida» (27). De este modo, *Poemas & híbridos* apunta a una tensión, necesariamente no resuelta, entre la escritura que hace de Bilbao no solo un espacio de conflictividad social (como lo habían visto Blas de Otero o Gabriel Aresti), sino un lugar de convivencia e intercambio cultural, bajo la mirada melancólica a la metrópolis moderna teñida por la «herrumbre» del tiempo («La ciudad»), signo de su propia decadencia, y, por otro lado, Hamburgo (otra gran ciudad industrial evocada en el texto) como espacio de huida, de exilio en el caso de Henry Bengoa, y el ámbito de la naturaleza y del mundo rural, que enlaza con el mundo de Obaba, y que aparece representado en estos poemas en la voz *naïf* de algunas de las *Canciones* y de los poemas de *Familia*. No hay, pues, en estos textos una dicotomía excluyente campo/ciudad (y las formas derivadas de esta: inocencia/

¹⁷ El poema se publicó en la quinta entrega de la revista *Pott*, correspondiente a 1979.

¹⁸ Quizás pueda observarse en estos versos un eco de los de «Muy lejos», de Blas de Otero, en *Pido la paz y la palabra* (1955): «Bendecida ciudad llena de manchas [...]. | Laboriosa ciudad, salmo de fábricas | [...] oh altos | hornos, infiernos hondos en la niebla».

¹⁹ Un eco de este poema («Dices: 'Tré a otra ciudad, hacia otro mar | y una ciudad mejor con certeza hallaré») puede verse quizás en «Poema de invierno»: «quizá entonces olvidara para siempre | las murallas y la gente de esta ciudad» (13).

²⁰ Así aparece en Barella 1987, 36-7. Allí se incluye, con el título de «Abecedario», una versión previa en castellano de «La vida que yo veo» con muchas variantes con respecto a la versión incluida en *Poemas & híbridos*.

²¹ El nombre del protagonista rinde homenaje al escritor austro-checo Franz Werfel (1890-1945), una de las figuras de referencia para la Banda *Pott*.

perversión, civilización/barbarie, etc.), sino una mirada integradora: en el propio ámbito urbano habitan los personajes derrotados (mendigos, suicidas, etc.), pero también los símbolos de la pervivencia de un mundo puro (gaviotas, ocas, etc.), que mueven a la ternura. Tal como el propio Atxaga señalará irónicamente, «la separación entre campo y ciudad le va bien a Hacienda» (en López 2004, 58). En consecuencia, las categorías de campo y ciudad no son conceptos naturalizados, sino el resultado de una ficción que marca una oposición inexistente; no implican categorías sociológicas, sino fundamentalmente espacios culturales derivados de construcciones de poder, que se cuestionan en el texto; el paisaje no es el resultado de una proyección estética, sino la producción de un tipo particular de observador sustraído del mundo del trabajo (Williams 2001, 75-84).

Una perspectiva idealizada del mundo rural implica una visión romántica y costumbrista reaccionaria; y es eso justamente lo que cuestiona *Poemas & híbridos* en una de sus lecturas posibles. Y lo hace tanto desde una cierta perspectiva ecocrítica (Glotfelty y Fromm 1996; cf. Martín Estudillo 2011, 91-102), entendiendo el espacio como una construcción cultural que atiende a la relación entre la literatura y el entorno desde un punto de vista crítico y comprometido, político y existencial, que huye de ciertos modelos idealizados precedentes (la presencia de los elementos de la naturaleza en algunos de los textos de *Canciones* y *Familia* es fundamental en este sentido, estableciendo una relación íntima entre naturaleza, identidad y lenguaje), como desde un planteamiento netamente lingüístico, que deriva de la necesidad de escribir el espacio de la modernidad en euskera. Quizás sea ese modelo de hibridismo lingüístico y cultural el que propone Atxaga en *Poemas & híbridos*: el encuentro de una lengua arcaica con una sociedad moderna globalizada; la integración lingüística de dos mundos solo aparentemente enfrentados (ciudad/campo, cultura rural/cultura industrial); el modo de empezar a nombrar un mundo para el que es necesario conformar un nuevo modelo lingüístico; la fusión de lo «nuevo general» y lo «nuevo particular», la soldadura y el empaste de dos realidades diferentes (Atxaga 2011, 21-2). De este modo puede plantearse una de las lecturas posibles de «El erizo», poseedor de una lengua arcaica, que se enfrenta a la modernidad globalizada, con la que ha de convivir, a pesar de su final trágico; es a esa lectura simbólica, que supone el renacimiento de una literatura y una «lengua extraña» que ha de acomodarse a la contemporaneidad, a la que apunta el poema inicial de *Nueva Etiopía* (1996, 17-18), «Escribo en una lengua extraña», y su rotundo final: «El sueño fue largo, la biblioteca breve;²² | pero en el siglo veinte el erizo despertó». Pero «el erizo», la «lengua extraña», el euskera y la cultura vasca, no vivió

22 Rescritura paródica del adagio latino *ars longa, vita brevis*.

siempre aislado; «su aislamiento no fue absoluto | [...] el erizo, querido Watson, salió de su madriguera | y visitó muchos lugares». Si la «lengua terca», «nacida, dicen, en la época de los megalitos», sobrevivió «ocultándose como un erizo», también es verdad que «visitó muchos lugares», tuvo la influencia del latín y de las lenguas y culturas colindantes; su permanencia, parece decirnos Atxaga, respondiendo en cierto modo a Aresti («Euskara putzu sakon | eta ilun bat zen» [El euskera estaba en un pozo | profundo y oscuro]), depende de la capacidad de adaptarse, como el erizo, a la modernidad globalizada, de aprender a nombrar un mundo real, próximo; su ámbito no es el de un mundo rural idealizado, sino el de un espacio de convivencia que desatiende la oposición artificial campo/ciudad, el de una cultura globalizada y universal en que aporta un elemento distintivo: «Pertenezco a una tradición universal, pero [...] vivo pisando una tierra concreta y me siento unido a escritores que, como Lizardi o Aresti, nada dicen a otros» (en Pfeiffer 1999, 47). Es ese renacimiento literario el que, en cierto modo, celebra la obra de Atxaga (Olaziregi Alustiza 2001).

Situado en un lugar de relevancia pragmática absoluta, «El erizo», a mitad de camino entre el apólogo y la fábula, adquiere un sentido complementario dentro de *Poemas & híbridos*, en una configuración simbólica que lo enlaza con «L'albatros», de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, y con *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, encarnando la figura del poeta («Le Poète es semblable au prince des nuées | qui hante la tempête et se rit de l'archer») o la voz que enuncia/se enuncia desde los textos, pero también apunta a la «íntima conexión entre lengua y personalidad, entre lenguaje y ser» y, en general, a «una poética que busca en su concepción una cercanía al lector» (Kortazar 2005, 128 y 132), mediante la canción y las estructuras derivadas de la lírica popular y mediante un sentimiento patético compartido. El erizo-poeta, con su lengua ancestral, penetra en un espacio («la nueva carretera») y un tiempo («en tu tiempo y el mío») que comparte simbólicamente con el lector implícito en la realidad textual; pero además, en una lectura metapoética, explicita el proceso de escritura del propio texto, por el que «atravesas el límite, la línea | que separa la tierra y la hierba de la nueva carretera», el límite entre la experiencia y la escritura, entre la vida y el lenguaje, entre la realidad y su representación, aunados en la realidad del texto, como las figuras del poeta y el lector implícitos.²³

En su tránsito desde la muerte invernal («el invierno ha terminado») hasta la muerte real que desconoce («y ni siquiera se da cuen-

²³ En cierto modo, puede establecerse la relación, en esta lectura metapoética, entre «El erizo» y «From the Frontier of Writing», de Seamus Heaney, incluido en *The Haw Lantern* (1987). Kortazar (2003, 78) ha señalado la inspiración del texto de Atxaga en un poema pigmeo.

ta de que va a morir»), «El erizo» encarna también el arquetipo del viaje, truncado y frustrado por la muerte, que aparece ya como uno de los elementos estructuradores de *Etiopia* y que ha de vincularse también con los personajes derrotados, abocados a una desaparición trágica (se vincula así también al tema del emplazado²⁴), que pueblan estos textos. El personaje poético de «Poema de invierno» invoca a una segunda persona que anhela, como las ocas, volar hacia otras tierras («Si tuviera alas, también yo me esforzaría | en busca de nuevas tierras», 13). En cierto modo, es el mismo viaje frustrado, los «viajes largos» (25), que emprenden los trenes que «pierden la memoria ante la fatalidad | de los raíles, parten como apátridas» (27), los «trenes de mercancías» cuyos «maquinistas lloran al pasar por Akra» (33) (la fortaleza que sirvió de defensa a Jerusalén en el siglo II a.C.) o «aquellos que al tomar el tren, desaparecieron en la transparencia de la tarde» (37); es el mismo viaje trágico que emprende el «explorador cansado | dentro de los límites de un metro cuadrado de tristeza» para acabar viendo «todos esos días irrecuperables» (61), consciente de que «ha muerto ya | la época de los aventureros» (63); o el de los miles de campesinos perdidos «para siempre | por tierras que sólo existían en los mapas» (29); ese fatalismo («Fas fatum») que impregna toda iniciativa cuando se es consciente de su fracaso, de la derrota anticipada. Un fatalismo que también se transfirió a la estructura formal de algunos textos («Poema de invierno», «De la arena», etc.), donde la circularidad y las estructuras anafóricas no solo remiten al modelo reiterativo de las canciones («Canciones VI [Reggae de las mariposas]», «Canciones VIII [Canción tonta]») y de la lírica tradicional, sino también a la frustración ante la imposibilidad de salir de un mundo cerrado, la desesperanza ante el fin de la utopía: «No encontraréis en ese mar | un lugar donde posaros» (77), les dice la voz poética a las mariposas que parten hacia el mar en «Canciones VI (Reggae de las mariposas)». El propio viaje de Henry Bengoa, «desaparecido en Hamburgo igual que antes habías desaparecido de entre nosotros» (89), que, en estructura circular, cierra el viaje inicial de «El erizo», muestra una de las formas de ese viaje frustrado y apunta precisamente a su realidad radical: la de la desaparición de la voz enunciativa, la del borrado en la escritura, la de la muerte del autor (Barthes 1987, 65-71) como destrucción de toda voz y de todo origen, la de la muerte de la literatura en una indagación más allá de los límites del lenguaje, donde el lenguaje se dice a sí mismo y es; donde la literatura comienza a no ser, a ser no-literatura. No es extraña, así, la dimensión fantasmal de Lizardi y Rimabud, en «Canciones III (Lizardi)», cuya espera («que también nosotros te

²⁴ Por ejemplo, en el «Romance del emplazado», de *Romancero gitano*, de Federico García Lorca.

esperábamos», 68) y encuentro simbólicos («pero sólo eras | un cadáver | sentado en el trono | de un otoño ya perdido», 69), con referencias explícitas a la balada de la Torre de Alós,²⁵ supone el encuentro de la modernidad poética occidental con la modernidad poética post-simbolista en euskera que define la poesía del autor de *Biotz-be-gietan* (1932), asumida la tradición oral, en una línea estética de depuración lingüística a la que alude implícitamente su enterramiento «entre los terciopelos | de un hueso de albaricoque», tras haber renacido después del otoño (el eco eliotiano es patente: «That corpse you planted last year in your garden, | Has it begun to sprout? Will it bloom this year?» [*The Waste Land*, vv. 71-72]), como un dios sentado en su trono, en los ritos de fertilidad y renovación de la primavera (Frazer 1981, 154 y ss.).²⁶ Incluso la perrita Shola sabe que «el mundo es muy grande, | es bastante infinito» (56) («la tierra todavía es infinita para los diminutos | pies de los niños», se lee en «Canciones II [Fas fatum]», 63), aunque ella lo reduzca a cinco sitios (57).

4 Sujeto e identidad: tiempo, mito e Historia

Uno de los temas que atraviesa los textos de *Poemas & híbridos* de principio a fin es la infelicidad; hasta el punto de que el libro permite una lectura como una indagación sobre los motivos de la infelicidad del hombre, tanto desde una perspectiva camusina («los hombres mueren y no son felices», en *Calígula*) como desde una perspectiva borgiana («He cometido el peor de los pecados | que un hombre puede cometer. No he sido | feliz», en «El remordimiento»). «¿Por qué somos tan infelices?» (13), se pregunta la voz poética en «Poema de invierno» y la cuestión se repite en «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera»: «¿Es feliz la gente allá al otro lado de la frontera?» (37). Y lo único que halla son esos seres fantasmales que sufren la infelicidad radical, «esa gente que veo todos los días por la calle» (39) y que encarna las caras del miedo de «Canciones VII (Los teléfonos)», esos «rostros | en los que se adivina | que han estado llamando, | llamando y gritando, | en medio de la noche» (79). Incluso

²⁵ «¡Alostorrea, sí, Torre de Alós! | ¡Larga escalera | la de la Torre de Alós! | Hilando en Alostorrea | negro cuervo grazna cra, cra! | y en las almenas se queda», balada de comienzos del siglo XV recogida por Manuel de Lekuona en *Literatura oral euskérica* (1935) y por Santiago Onaindia en *Milla euskal olerki eder* (1954).

²⁶ La vinculación de una resurrección mítica con los ritos de renovación de la naturaleza emblematizados en el árbol simbólico aparece también en «Por aquel entonces»: «y pensaba que quizá ya hubieras muerto, | que quizá fueras a nacer más tarde, | el mismo verano de mi muerte, | como un árbol alimentado con zumo | de nubes color naranja» (25). También puede verse quizás en la imagen siguiente de «Canciones II (Fas fatum)»: «ríos de leche acarician la raíz de los árboles».

con ironía, dentro del dramatismo, «Crónica parcial de los setenta» recuerda aquel tiempo de infelicidad en que «la vida cotidiana derramaba | cucarachas sobre la gente sin cesar», el tiempo en que «se lloraba por todas las habitaciones, | bien al estilo Snif, bien al estilo Buá» (23). Muchos de los textos evocan precisamente encarnaciones de esa infelicidad sustancial, manifiesta en la presencia constante de los suicidas (11) y la serie de personajes derrotados que pueblan el libro: los mendigos; el «boxeador muerto, | que murió como mueren el rabel y los cantantes callejeros» (27); el ciclista Tom Simpson,²⁷ muerto en el Mont Ventoux y no en el Aubisque como señala el texto de «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera»; mariposas que mueren en su huida hacia el mar («Canciones VI [Reggae de las mariposas]»), barcos que «tripulaciones enloquecidas llevan sin rumbo» («Canciones I [Un explorador cansado]»²⁸); John Lennon asesinado («Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon»); el propio Henry Bengoa, etc. Todos ellos son personajes derrotados por una sociedad autocomplaciente en su modelo de productividad y consumismo, marginados de ese modelo social, que construyen su existencia en un perpetuo exilio, en una constante diáspora, con los que se identifica ese sujeto poético polifónico que habita estos textos: «Yo soy una vasija off de todas las dispersiones, | en mi memoria guardo, oh yeah, una copia de todas las diásporas» (29). La infelicidad aparece, así, como la forma más absoluta de la derrota que narran muchos de estos poemas, vinculada a su encarnación más radical en la muerte, elevada a categoría cósmica. Esa infelicidad se manifiesta en ocasiones como una forma de la «desolación» («Canciones V [Desolatio]»), «soledad, ruina y destrucción | son sus significados principales» (75); en otros casos, como se ha indicado, es la consecuencia de un fatalismo intrínseco («Canciones II [Fas fatum]»), que acompaña trágicamente a los suicidas y que aparece como destino mortal («hoy morimos como las mariposas nocturnas», 65), como esas mariposas simbólicas de «Canciones VI (Reggae de las mariposas)» que jamás encontrarán en el utópico mar al que aspiran un lugar donde posarse;²⁹ para Shola serán esos «días malos en la vida» en que «me meto debajo de la cama» (54). Pero sobre todo aparece como frustración, como fracaso, como derrota absoluta en la muerte.

27 Tom Simpson (1937-1967), medalla olímpica en ciclismo de persecución en los Juegos Olímpicos de Melbourne en 1956, fue un ciclista británico que falleció en el Tour de Francia, durante el ascenso al Mont Ventoux, a menos de dos kilómetros de la cima.

28 El poema se publicó en la quinta entrega de la revista *Pott*, correspondiente a 1979.

29 Tal vez un homenaje-respuesta al poema de Gabriel Aresti dedicado a Rikardo Arregi («Aurtengo uztaren hamarrean | Bilbaoko zerua mitxeletaz estaldurik | agertu zen» [«El diez de Julio de este año | el cielo de Bilbao apareció | cubierto de mariposas»]), incluido en *Harrizko herri hau / Este pueblo de piedra* (1970), que evocará el propio Atxaga (2011, 22-3) como un momento augural en su formación.

El suicidio, la conciencia mortal, desde una perspectiva existencial, la desaparición (física y textual), suponen el fracaso absoluto de todo proyecto vital; la muerte, presentida o ignorada, voluntaria o accidental, aparece como la máxima frustración, como la derrota más absoluta, que quiebra el equilibrio del universo, el orden cósmico. Incluso aunque aparezca aparentemente banalizada, como en «Canciones VIII (Canción tonta)»,³⁰ que significativamente cierra el apartado de *Canciones*, la presencia de la muerte es constante en *Poemas & híbridos*: «Me moriré, dudidubí | Me moriré, dudidubá | [...] Pero, ¿quién me matará?» (80). La voz poética que se pregunta en «Canciones VIII (Canción tonta)» «¿quién me matará?» habla más allá de su muerte, como una voz fantasmal, en «Por aquel entonces» («el mismo verano de mi muerte», 25). También el mundo de la infancia, que representan en *Familia* los poemas protagonizados por Ainhoa y Shola, aparece presidido por la presencia de la muerte desde el primer instante («La muerte de Katy narrada por Ainhoa», 49).

El tema de la fatalidad aparece, así, unido a un modo de infelicidad metafísica, resultado de una conciencia temporal y existencial, de una radical «caída en el tiempo», que empapa la estructura narrativa del libro en su conjunto, pero también de una «caída del tiempo», como un modo de caer de la Historia y «encenagarse en la inercia y la tristeza» (Cioran 1993, 167), una vez suspendido el porvenir, agotados los metarrelatos utópicos. Esa dualidad se encarna de alguna manera en los textos de *Poemas & híbridos*. En ellos hay una referencia constante al tiempo, un sentimiento de melancolía profunda, una especie de nostalgia de lo absoluto; pero también la constatación del tiempo cíclico de la naturaleza (por ejemplo, «Familia VII [Nana para un pequeño manzano]»), del discurrir de las estaciones y los meses (el invierno concluido en «El erizo», noviembre en «Poema de invierno», septiembre en «La vida que yo veo», otoño herrumbroso en «La ciudad», etc.). La conciencia del tiempo, como una manifestación más de la perspectiva existencial, atraviesa *Poemas & híbridos* de una forma radical: «El erizo» «entra en tu tiempo y el mío» (9), que es el tiempo de la Historia, y muere; «Las gaviotas» repasan sus amores en su «libro de memorias» y suspiran por el «continuo mudar | del cielo y de los días» (11), mientras que el «explorador cansado» de «Canciones I (Un explorador cansado)» espera poder «ver todos esos días irrecuperables | posándose como una bandada de pájaros imaginarios» (61). Las ocas salvajes de «Poema de invierno» muestran la pérdida de la utopía, pues no marchan hacia el Norte, sino hacia el Sur; y, de modo paralelo, «De la arena» expone esa pérdida de la fe en el porvenir, la disolución en arena de la piedra, pero también la conciencia de dicha pérdida, pues «todo se va perdiendo cada noche | como

30 Quizás pueda verse un guiño al poema homónimo de Lorca, de *Canciones*.

tú o la luz» (15). Sabemos por «La ciudad» que «el tiempo es un brocado frágil, | hecho de atardeceres siempre sombríos» (27). Los amigos de Henry Bengoa constatan el paso del tiempo sin tener noticias de él («Pasaban los días y los meses, y tus amigos seguíamos sin saber nada de ti, Henry», 87), y la canción de Ruper Ordorika que inicia el «inventario», dando voz al personaje desaparecido, se pregunta «¿Soy yo quien sobra | en los lugares del pasado?» (87). Es quizá ese sentimiento de exilio, de expulsión de un tiempo cíclico, del tiempo primordial del mito lo que determina esa nostalgia radical de muchos de estos textos, esa nostalgia de lo absoluto. Por otro lado, como se ha señalado, hay una expresa conciencia mortal, desde una perspectiva existencial, en los textos de *Poemas & híbridos*, que alude implícitamente a la desaparición del sujeto y a la muerte del autor, pero que cobra esa neta dimensión existencial en textos como «Canciones II (Fas fatum)» o como «Canciones VIII (Canción tonta)».

En muchos de los textos de *Poemas & híbridos* hay una evocación de un tiempo primordial, de un tiempo anterior a la Historia, previo a todo acontecimiento, donde parecen haber sucedido los hechos esenciales que los poemas relatan; un tiempo del que el sujeto poético plural que enuncia estos poemas ha sido expulsado, lo que conlleva su progresiva disolución y desaparición en un discurso en el que la palabra no solo ha sido privada de sentido, sino también de centro, y en el que el vacío de esa palabra solo muestra el hueco de quien desaparece en él. No es extraño leer en esos textos referencias a un tiempo anterior, como si toda la estructura narrativa que desarrolla el libro remitiera a ese tiempo precedente, con fórmulas en muchas ocasiones de resonancias religiosas o míticas. En «Crónica parcial de los setenta» el paralelismo plantea una estructura anafórica a partir de la remisión a un tiempo pasado, el de la década de los setenta («Fue cuando...», «Fue cuando...», etc.), que desemboca en la evocación de un tiempo cuasi-religioso, de resonancias bíblicas («En aquel tiempo...»). «Por aquel entonces» (25) retoma esa misma narración mítica, remontrándose a un tiempo primordial («Y hubo un día...») que contrasta con el presente («Ahora soy tu torpe amante»). «Perdona, Cravan» (33-4) parte de la evocación del combate de boxeo entre Arthur Cravan y Jack Johnson en Barcelona en 1916, con una semejante transferencia temporal («Para cuando Francis Picabia...»); incluso Ezra Pound, se nos dice allí, dictó sus máximas «hace mucho tiempo» (33). La misma evocación de un tiempo mitológico, que ha trascendido la temporalidad de la fábula, podría aducirse para el caso de los poemas de la serie *Familia* y para varias de las *Canciones* que acontecen en una indeterminación cronológica próxima al tiempo fundacional del mito. Esa relectura del mito, del mundo entendido a través de la narración mitológica, proviene en Atxaga de una perspectiva eliotiana; del mismo modo que puede verse una influencia del poeta anglosajón en la reescritura del mundo de la tradición oral de las baladas y la poesía popular. Y es que,

tal como se apunta en «La vida que yo veo», hay en *Poemas & híbridos* una añoranza de «los tiempos primordiales | cuando todo era noche» (17); ese «tiempo primordial», el tiempo fabuloso de los «comienzos» en que aconteció un hecho fundacional. El tiempo primordial es el tiempo del mito, como relato de una historia verdadera que nos enfrenta a lo sagrado, a los orígenes, a los acontecimientos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es. Frente al tiempo histórico, definido por su carácter irreversible, el tiempo del mito se funda en una estructura circular, reiterada, cuyo recitado nos reintegra a ese tiempo fabuloso, que proporciona un conocimiento inaccesible de otro modo (Eliade 1991, 7-27). Esa conciencia de expulsión paradisíaca del tiempo primordial del mito se vincula simbólicamente en «Incluso en los bares» al fin de la civilización micénica (hacia 1100 a.C.) y los siglos oscuros posteriores que llegan hasta nuestros días: «Hace mucho tiempo [...] | junto con la caída de los palacios de Micenas, | en la vida de Grecia comenzó una época oscura» (29). La voz poética se hace eco del dolor de todos aquellos «miles de campesinos [que] se perdieron para siempre | por tierras que solo existían en los mapas», de todos los hombres («ahora está en mí todo su dolor»), un dolor ancestral, fundacional, manifiesto en la «diáspora» como símbolo de la disolución de la unidad perdida, del exilio y la desaparición. Se ha apuntado esa tendencia mitificante de muchos de los textos de *Poemas & híbridos*, que otorgan a algunos elementos una capacidad icónica; es lo que sucede, sin duda, en «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera» o en «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon», donde se cuestiona la falsedad y vacuidad de los nuevos mitos creados por la moderna sociedad de consumo.

A ese tiempo primordial parece referirse «Canciones IV (Arcaico corazón)», de claras reminiscencias pascalianas, que remite a una dimensión netamente afectiva, enfrentada a la razón racionalista parcializadora y que apunta precisamente a la expulsión del Paraíso, reiterada en *Poemas & híbridos* y que abría *Etiopia*. La conocida sentencia de Pascal, «El corazón tiene razones que la razón no conoce (*Pensamientos* 277), apunta precisamente a ese centro afectivo, por el que «conocemos la verdad no solamente por la razón, sino también por el corazón» (*Pensamientos* 282), y que Atxaga ubica en un tiempo arcaico, primordial, que vincula a la añoranza de una perpetua infancia, aquella que encarna en Obaba. Frente a la «arena» simbólica de «De la arena», el arcaico corazón es «como una casa | hecha de arcilla» (71),³¹ frágil como «una hucha | arrojada con-

31 En contraste, quizá, con los versos de Gabriel Aresti en *Euskal Harria / Piedra Vasca* (1968): «Ni bizi naizen exea | hain da zaharra... | Euskal medietako | lehendabiziko harriaz | zen labratu» (La casa en donde vivo | es ya tan vieja... | Fue labrada | con la primera piedra | de las montañas vascas).

tra el suelo», pero también hecha del barro originario, como Adán, como el bosque originario al que le invita a entrar la voz poética al final del poema: «entra en ese bosque: | surgió de la arcilla, | como tú» (73). Más allá de la muerte evocada o de las dudas de los hombres, el arcaico corazón habla «una lengua | que yo no conozco», la lengua original (frente al mito babélico), la de la afectividad unida a la razón, con palabras salidas del corazón, con un lenguaje que hace de la cordialidad su eje. No es extraña esta reivindicación de la afectividad a lo largo de *Poemas & híbridos*, a través de la referencia a su órgano por antonomasia, el corazón, como un modo de enfrentamiento radical a una sociedad deshumanizada que nos colma de necesidades materiales, pero donde el mundo de los afectos ha perdido su lugar privilegiado. Las gaviotas tienen un «pequeño corazón» (11) que suspira por la lluvia y por el mudar de los días; en «La vida que yo veo» el personaje poético mira a su «corazón» en su añoranza de «los tiempos primordiales» (17); los personajes de «Crónica parcial de los setenta», en «el fondo del corazón, todos deseaban | una llamada o una carta» (22); la voz poética de «Incluso en los bares» se sorprende de «cuántos anillos plateados [hay] dentro de mi corazón» (31); el diccionario de «Canciones V (Desolaio)» nada dice «del corazón de la gente | que marcha por la calle» (75); y sabemos por *Henry Bengoa, Inventarium* que en un tiempo anterior «algo se había roto KRA! en nuestro corazón» (88).

No obstante lo expuesto hasta ahora, no ha de olvidarse que inseparable de esa estructura narrativa, muchos de los textos de *Poemas & híbridos* tienen un marcado sentido de «crónica» en el que adquiere cuerpo una crítica social y una protesta histórica, con un indudable valor documental, manifiesta más allá de los estrictos límites que imponía el modelo de cierto realismo social precedente y del compromiso directo con la realidad inmediata, apuntando al desmontaje de los resortes que sustentan el modelo social dominante. El texto se refiere entonces al contexto social e histórico, pero no como testimonio directo o reflejo pasivo, sino a través de la correlación que establece con las diversas series históricas, teniendo en cuenta su funcionalidad pragmática y la especificidad y autonomía del fenómeno literario, e interfiriendo en la aparente transparencia comunicativa del lenguaje cotidiano y de los discursos de poder. No es difícil, así, ver en «Crónica parcial de los setenta» una denuncia de la realidad cotidiana mediocre y sombría de esos años (Otaegi Imaz 2011a, 172; 2018, 251-2), en que la vida derramaba «cucarachas sobre la gente sin cesar», pero en que también se «lloraba por todas las habitaciones» y se «pasaba miedo [...] | si de madrugada sonaba un timbre o un tiro», porque con el invierno se anunciaban también «muertes, no todas ellas naturales» (22). Entonces las llamadas telefónicas podían ser de «amor y con una pizca de sabor a miel» (23), pero también podían traer, como en «Canciones VII (Los teléfonos)», el eco de

aquellos que han estado «llamando y gritando, | en medio de la noche» (79). El paisaje desolado de la ciudad moderna se convierte en el escenario principal de esa crónica social y sentimental fragmentada con que Atxaga teje y desteje en sus poemas el tiempo histórico; son los puentes, el parque, la estación, la vendedora de periódicos, los borrachos, los barrenderos, las prostitutas y los taxistas que habitan en «La ciudad»; la misma estación quizás de «Las gaviotas» y el mendigo que «trasportaba | los despojos del mercado». Son esos mismos personajes los que se pueden encontrar «Incluso en los bares» o como el parado de «Canciones II (Fas fatum)», «esa gente que veo todos los días por la calle» (39), esa «gente | que marcha por la calle» como nosotros, que habita en «los patios | de la cárcel o del cuartel» (75); son los derrotados de una sociedad materialista, que adquieren una dimensión épica.

«La vida que yo veo» (17)³² apunta precisamente a esa dimensión extrema, a la reivindicación de una marginalidad que se manifiesta tanto espacialmente («Desierto», «Selva») como temporalmente («Siempre», «Nunca»). El anhelo de los «extremos confines» tiene así su correlato en la añoranza de «los tiempos primordiales», donde sol y noche se fundían en una noche absoluta y septiembre hubiera deseado la inmensidad del invierno, como en las *eddas* nórdicas. Desierto y selva se convierten, como el bosque medieval, en el espacio en que habitan los marginados, un espacio de exilio, pero también más allá del dominio de la ley y de la civilización. Quien habla en el poema es un sujeto desplazado, una voz escindida entre el mundo de la cultura al que pertenece y el de los «extremos confines» que añora, y que cede su palabra a aquellos que carecen de ella (el caso, por ejemplo, de «Mazisi Okeita Denbele» o «Soomaaliya» en *Nueva Etiopía*, o el de los *homeless* en «Londres» en ese mismo libro), o a aquellos que han hablado desde los márgenes de la Literatura, desde los confines de la escritura (Rimbaud, Cravan, Vaché, Pound, etc.), donde esta alcanza a nombrar un espacio y un tiempo primordiales. La reivindicación de la marginalidad, de una escritura en el exilio, de una literatura que se enfrenta constantemente a su negación, conlleva también, como se ha visto, la reivindicación de la afectividad, del lugar del corazón, entendida no tanto como una nueva sensibilidad, como pretendía Ortega y Gasset, para un tiempo deshumanizado, sino como una nueva sentimentalidad, como quería Antonio Machado, que, lejos del desgaste sentimental, vuelva a poner la representación histórica de una afectividad contemporánea en el centro de la escritura literaria.

32 Una versión previa de este poema se publicó con el título de «Abecedario» en Barella 1987, 36-7. El poema recreaba el modelo de los abecedarios ilustrados oulipianos (OULIPO 1973, 235 y ss.).

5 De la intertextualidad a la disolución del discurso

Tal como puede leerse en «Perdona, Cravan», para cuando este (o Francis Picabia, según el poema) disputó «el campeonato mundial de boxeo, | ya todas las cosas estaban dichas seguramente» (33), incluso Ezra Pound había proclamado que la belleza no es sino un pequeño jadeo entre un cliché y otro, y solo podía caerse en el tópico, resaltado por los *etcétera* tan repetidos en los poemas de Atxaga y los constantes sobreentendidos y guiños a las canciones *pop*. Y el poeta podía haber citado a Jean de La Bruyère quien en 1680 ya había dejado escrito: «Tout est dit, et l'on vient trop tard». La conciencia de «lo ya dicho» y la novedad del pasado son dos elementos que definen el período posmoderno (Calinescu 1991, 268-79) y que aportan un elemento definitorio a uno de sus modos más característicos: el *pastiche* (Jameson 2001, 38). Siguiendo los planteamientos bajtinianos, Julia Kristeva (1978, 1: 188-90) había introducido en 1966 el concepto de intertextualidad, al ver el texto no como un punto, sino como un cruce de superficies textuales, por el que todo lenguaje deviene doble. El concepto de intertextualidad, e implícitamente los conceptos bajtinianos de dialogismo, hibridación y polifonía (Bajtin 1989, 174 y ss.; 2004, 13-72), subvierte las categorías de subjetividad, originalidad y autoría, al transformarse el texto literario en una lectura-escritura (Kristeva 1978, 1: 235-9), a la que el autor solo puede volver como un «invitado» (Barthes 1987, 178). Siguiendo esa línea, Harold Bloom (1973) habló de la *ansiedad de la influencia*, mientras que unos años más tarde Antoine Compagnon (1979) se ocupó del estudio de la cita, en general, como una escritura de «segunda mano». A ello se refirió Gérard Genette en el subtítulo de su libro *Palimpsestos* (1989), un estudio de la «literatura en segundo grado», para ocuparse del análisis de la transtextualidad, entendida como «todo lo que pone al texto, en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (9-10). La obra de Atxaga y *Poemas & híbridos* no son ajenos a estos planteamientos sobre el empleo de la tradición literaria como base de la escritura entendida como ejercicio de rescritura (o lecto-escritura) y el cuestionamiento del concepto de originalidad, vinculado, sin duda, a una concepción netamente idealista del ejercicio literario, que olvida la idea clásica de *imitatio*. Siguiendo el modelo de maestros modernos como Borges o Italo Calvino, entre otros, se abre así paso en su obra el concepto de *plagio*, entendido en sentido amplio o estricto como una copia no declarada pero literal, pero también en la forma de *cita*. Atxaga dedicará dos textos fundamentales a este concepto: «Método para plagiar», en *Obabakoak* (1989, 307-20), como introducción a su relato «Una grieta en la nieve helada», *plagiado* del relato de Villiers de L'Isle-Adam «La tortura de la esperanza», y «Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en P», incluido en *Lista de locos y otros alfabetos* (1998, 129-53), entendiendo en este último tex-

to el plagio como «el camino principal para fortalecer la literatura vasca» (129), como un modo de incorporación a la literatura universal (Gil-Oslé 2014). Desde este punto de vista, *Henry Bengoa, Inventarium* puede entenderse como un *collage* de textos de diversa procedencia unidos mediante un hilo narrativo en forma de inventario, al modo oulipiano, pero que también retoma el modelo de *plagio* defendido por Lautréamont,³³ o también como una colección de citas explícitas, entendiendo, como apunta Compagnon (1979, 27), que la cita, como una de las formas tradicionales de intertextualidad, trata de reproducir en la escritura una pasión de la lectura. Es evidente que la incorporación de estos textos en el *inventario* implica, en alguna manera, una forma de transposición semántica, pragmática e ideológica (Genette 1989, 396-422). Pero en *Poemas & híbridos* hay otras variedades de juego intertextual. A la perrita Shola, dentro del mundo infantil que evoca, le gusta un juego tan antiguo como la deformación paródica de los refranes y frases hechas, utilizando el calambur (Genette 1989, 48-55): «toda regla tiene sus escorpiones» (55), «nadie es croqueta en su tierra» (57). No es extraño el empleo de la cita marcada, tal como se hace, por ejemplo, en «Perdona, Cravan», con la mención a Ezra Pound, o la cita no-marcada como en el caso de la referencia a *Malone muere*, de Samuel Beckett. Como citas no-marcadas pueden entenderse los fragmentos publicitarios y los procedentes de revistas del corazón en «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon», aunque en ese texto el *pastiche* estilístico adquiere un profundo sentido crítico. También los poemas que juegan con definiciones, como «Canciones V (Desolatio)» o más difusamente «Canciones II (Fas fatum)», pueden atenderse desde una perspectiva intertextual, que remite a uno de los *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau (2004, 126), y en última instancia al modelo tradicional del poema de definición, explotado por los autores sigloauaristas. Próximo a este juego textual puede situarse la «Adivinanza» incluida en *Nueva Etiopía* (1996, 51-2). «Familia II (Ainhoa)» supone, en cierto modo, una actualización del tópico del *carpe diem* o del *collige virgo rosas* con referencias implícitas a una balada tradicional vasca («Brodutzen ari nintzen» / «Estaba bordando») (Kortazar 2007), y puede verse «Nuestros trikitalaris», en *Nueva Etiopía* (1996, 56) como una actualización del tópico *ubi sunt*. También se ha señalado la influencia del poeta Georg Trakl en la poesía de Atxaga y su eco en «Canciones IV (Arcaico corazón)» (Aulestia 2002); en él se encuentra la referencia al poema «Helian» («Einsamen Helian» / «Solitario Helian»), del autor austríaco, y pueden señalarse también en

33 «La plagiat est nécessaire. Le progres l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se ser de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste», había escrito Lautréamont en *Poésies II* (Rimbaud et al. 1992, 784)..

ese poema citas de «Visión», de los denominados *Poemas de la locura*, de Friedrich Hölderlin («Des menschen Sinn von Zweifeln voll» / «lleno de dudas el sentido de los hombres»), o de «Fuga de la muerte», de Paul Celan («Der Tod ist ein Meister aus Deutschland» / «La muerte es un maestro alemán»).

Otros casos de intertextualidad resultan, sin duda, más complejos. «Poema de invierno» presenta claras reminiscencias de «Les oies sauvages»,³⁴ una canción popular entre los movimientos juveniles desde los años veinte, difundida en la Segunda Guerra Mundial por el ejército francés: «Les oies sauvages vont vers le Nord». Podría verse el poema de Atxaga no tanto como un *pastiche*, ni como una parodia de la canción juvenil, sino como una forma de homenaje (en sentido textual), de evocación o respuesta al entusiasmo que esa canción transmite, que implícitamente conlleva una transposición semántica y un cambio de motivación (Genette 1989, 409 y ss.). Si las ocas salvajes de la canción van hacia el Norte, las del poema de Atxaga vuelan significativamente hacia el Sur: «Así fue como acabó el undécimo mes, Noviembre: | Con el canto de las ocas salvajes | que marchaban hacia el Sur» (23). «La rumeur des batailles» unido a la evocación de los «mers lointaines» en la canción, se convierte en el poema de Atxaga en el anhelo de buscar «nuevas tierras» y en la alusión a «mi campamento | en una playa llena de banderas amarillas». Pero si la canción juvenil, transformada en himno militar («siempre hay una canción o una poesía en el origen de la violencia política, y así ha ocurrido también entre nosotros» [Atxaga 2006b]), encarna el entusiasmo de quien marcha a la guerra, conoce su destino y no lamenta una posible muerte heroica (en cierto modo, una reactualización del lema horaciano *Dulce et decorum est pro patria mori*), nada de eso queda en el texto de Atxaga, que ha realizado un cambio de motivos esencial. El motivo del viaje y la presencia de la muerte se mantienen en ambos textos, pero mientras en la canción es un elemento de desafío y valor («gare au voyage car la mort | nous guette par le monde», «En avant vole grise armée»), en el texto contemporáneo se transforma en una doble hipótesis: la de la huida, el exilio, la diáspora («si tuviera alas, también yo me esforzaría | en busca de nuevas tierras»), y la nieve añorada en el hogar, ambas truncadas por la muerte («De morir un mes más tarde | habría visto nieve | en nuestro jardín»). La noche que desciende en la canción («Au bout de la nuit qui descend») encuentra su respuesta en «los oscuros ángeles | [...] [que] se llevaron también la tarde». El vuelo de las ocas salvajes en la canción militar evoca la nostalgia de un retorno tras la muerte heroica («Tu reviendras, vers nous qui sait | Où le destin nous mène»), aquel que

34 Quizás también pueda percibirse en el poema el eco de «The Wild Swans at Coole», de W.B. Yeats.

se materializa precisamente en la canción recitada como oración funeral por el ausente («Murmure-nous si nous tombons | La dernière prière»). Por el contrario, la estructura circular del poema moderno solo sirve para constatar un final cierto: «Así fue como acabó el undécimo mes». El vuelo de las ocas no trae, por lo tanto, la regeneración ideológica del canto heroico, el entusiasmo por el combate o la fe utópica, sino la constatación del fracaso de toda utopía, el fin de los grandes metarrelatos revolucionarios, que solo deja una pregunta esencial: «¿Por qué somos tan infelices?» (13). Si algo viene a constatar «Poema de invierno» es que no es ya el tiempo de los grandes himnos, y el poema, con su desengaño, muestra precisamente la falsedad de todos esos «himnos del tiempo de las barricadas, cuando todos éramos jóvenes y sargentos» (Prat 1982, 208), en una desolación y desencanto semejantes a los que mostraba una parte de la generación más joven en los años finales de la Transición (Vilarós 1998, 22-59); había muerto ya «la época de los aventureros» (63). Y ese era precisamente su mensaje en un momento histórico complicado: el descrédito de todo himno heroico, el cuestionamiento de los grandes discursos ideológicos, la añoranza de aquel que en lugar de morir por la patria hubiera deseado contemplar la nieve «en nuestro jardín». El vuelo de las ocas es también metáfora de la escritura en el aire, en que las aves dibujan el trazo del texto en la página del cielo; pero como tal, apunta también a su disolución.

En la misma estela del diálogo intertextual como un modo de homenaje puede analizarse «De la arena», que actualiza el poema «Arena» («Arena, | y más arena, | y nada más que arena»), del poeta argentino Oliverio Girondo, incluido originalmente en su libro *Persuasión de los días* (1942). En cierto modo, el poema de Atxaga traduce (doblemente: de castellano a euskera y de nuevo a castellano) y continúa el poema de Girondo, del que mantiene la estructura anafórica y la epanadiplosis inclusiva, que conforma finalmente una estructura circular: «Arena la tierra más anónima, | hechas de arena las columnas del desparaíso» (15). Pero si en el poema de Girondo hay una dimensión marcadamente existencial(ista), la que vincula la arena a la muerte («Arena de la muerte... | De la muerte de arena»), e implícitamente moral, la de quien concibe el ser arrojado en el mundo, haciendo de la arena imagen de la nada elevada a un nivel conceptual (muerte absoluta), en el texto de Atxaga se da un proceso de ontologización de la muerte y del fracaso existencial, al elevarlo a categoría mitológica. Ya no es la arena del «horizonte», la del «destino», la de las «palabras» la que se encuentra en el texto de Atxaga, sino la que apunta a la disolución de los mitos de origen (el «desparaíso» e implícitamente el barro originario con que Yavéh modeló al primer hombre), del cosmos (los «satélites»), del tiempo («rotos | relojes, cartas | amarillentas») y de la historia (el «escudo de Esparta»), etc. El dolor último de la existencia, vivida como caída del tiempo, que-

da plasmado en «la lágrima esencial | y una vasija llena de sangre», que «se va perdiendo cada noche», lo que justifica la estructura circular del texto y las constantes repeticiones. Pero tal como escribió Joseba Sarrionaindia (1991, 30-1), la arena funciona en este texto como metáfora de la escritura, que adquiere un sentido diferente en el contexto euskaldún, como respuesta implícita a la concepción aretiana de la escritura poética: «Escribir en la piedra es trabajar una materia dura y rígida y ofrecer una obra duradera. [...] La arena por el contrario, es materia desecha, ya residuo, perdida la perpetuación» (30). Aresti había representado al pueblo vasco por medio del símbolo de la Piedra (*Harri eta Herri, Euskal Harria*, etc.), redundando en su fortaleza, en su durabilidad, etc. haciendo de la fe marxista motor ideológico revolucionario; Atxaga, mediante el símbolo de la arena, lo cuestiona dando una imagen de cansancio y pérdida, de fracaso absoluto y desolación, característico del cuestionamiento de los grandes metarrelatos dominantes. La escritura en la piedra supone una fe y una esperanza confirmadas y conformadas en una ideología y en el texto como su modo de transmisión o comunicación, a la vez que la voluntad de volcar la escritura hacia el mundo exterior, hacia la Historia. Escribir en la arena implica, en cambio, diluirse en ella, deshacerse, ver, como el ángel de la Historia de Benjamin, cómo el tiempo todo lo destruye, todo lo erosiona y lo convierte en desierto, sobre el que el poeta rastrea las ruinas de la memoria y de la identidad, las ruinas del pasado perdido, la catástrofe que amontona incansablemente ruina sobre ruina.

La arena, el desierto, es la tierra ignota, donde todos los caminos comienzan y todos concluyen. Hasta allí viajó Rimbaud cuando comprendió que todas sus palabras habían sido silencio, que solo el silencio con que le respondían las arenas del desierto era la respuesta a sus preguntas. Desde allí regresa el viajero en muchos de los textos de *Poemas & híbridos*, con sus «vagones llenos de silencio | para luchar calle por calle, casa por casa» (23), del mundo de la muerte, de contemplar el abismo de lo indecible o de lo ya dicho, de preguntar al único contacto al otro lado de la frontera; o como Henry Bengoa, desaparecido en ese mundo más allá de los límites. Como en el desierto, el tiempo todo lo deshace, todo lo convierte en arena, y la escritura solo se plasma en su disolución, es solo un ejercicio de negación.

Bibliografía

- Aldekoa, Iñaki (1991). «La poesía de B. Atxaga. Entre la vanguardia y Obaba». *Zurgai*, diciembre, 42-3.
- Aldekoa, Iñaki (2004). *Historia de la literatura vasca*. Donostia: Erein.
- Atxaga, Bernardo (1978). *Etiopía*. Pott: Bilbao.
- Atxaga, Bernardo (1986). «Poética (tras la lectura de poemas)». *El estado de las poesías*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 148-50.
- Atxaga, Bernardo (1989). *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B.
- Atxaga, Bernardo (1990). *Poemas & híbridos*. Madrid: Visor.
- Atxaga, Bernardo (1996). *Nueva Etiopía*. Madrid: El Europeo.
- Atxaga, Bernardo (1998). *Lista de locos y otros alfabetos*. Madrid: Siruela.
- Atxaga, Bernardo (2004). «Atxaga: 'Neruda habría sido popular sin su utopía política'» (entrevista). *El Mundo*, 3 de agosto. URL <http://www.elmundo.es/elmundo/libro/2004/08/03/poesia/1091555830.html> (2019-05-15).
- Atxaga, Bernardo (2006a). «Howl. Para una lectura en *Homage to Allen Ginsberg*. New York, 2006». *Bernardo Atxaga*. URL <https://www.atxaga.eus/es/testuak-textos/howl> (2019-05-15).
- Atxaga, Bernardo (2006b). «La canción». *El País*, 8 de abril. URL <https://www.atxaga.eus/es/testuak-textos/La-cancion> (2019-05-15).
- Atxaga, Bernardo (2009). *Siete casas en Francia*. Madrid: Alfabuara.
- Atxaga, Bernardo (2011). «El imposible vencido». Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (eds), *Bernardo Atxaga*. Neuchâtel; Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco Libros, 13-25.
- Audin, Michèle; Fournel, Paul (dirs) (2014). *Oulipo. L'abécédaire provisoirement définitif*. Paris: Larousse.
- Aulestia, Gorka (2002). «Bernardo Atxaga: un escritor cautivador». *Lapurдум*, 7, 93-135. DOI <https://doi.org/10.4000/lapurдум.977>.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (2005). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Balestrini, Nanni; Giuliani, Alfredo (eds) (2002). *Gruppo 63. L'Antologia*. Torino; Testo & Immagine.
- Barella, Julia (ed.) (1987). *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland; Nadeau, Maurice (1974). «¿Adónde va la literatura?». *Escribir... ¿por qué? ¿para quién?* Caracas: Monte Ávila, 9-37.
- Baudelaire, Charles (1980). *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont.
- Billelabeitia, Miren (2016). «Autonomía e ideología en la literatura vasca. La polémica Atxaga-Txillardegi». Kortazar, Jon (ed.), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Ver-vuert, 141-79. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954878499-005>.
- Blanchot, Maurice (1973). *Le pas au-delá*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

- Blanchot, Maurice (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- Borer, Alain (1991). *Rimbaud en Abisinia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burke, Peter (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Burke, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Casado, Miguel (1990). «Reseña de *Poemas & híbridos*». *El Urogallo*, 52-53, 80.
- Castellet, José María (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.
- Cioran, E.M. (1993). *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- Cohen, Jean (1970). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Cohen, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.
- Compagnon, Antoine (1979). *La seconde main*. Paris: Seuil.
- Debord, Guy (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Debord, Guy et al. (2013). *Filosofía para indignados. Textos situacionistas*. Barcelona: RBA.
- Derrida, Jacques (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Eagleton, Terry (2017). *Cultura*. Madrid: Taurus.
- Eliade, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Etxeberria, Hasier (2002). *Cinco escritores vascos. Entrevistas de Hasier Etxeberria*. Irún: Alberdania.
- Frazer, James George (1981). *La Rama Dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Friedrich, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- Gay, Peter (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil-Oslé, Juan Pablo (2014). «Bernardo Atxaga: canon, plagio y euskera literario». *Bulletin of Spanish Studies*, 91(6), 869-87. DOI <https://doi.org/10.1080/14753820.2014.888889>.
- Giuliani, Alfredo (ed.) (2003). *Inovissimi. Poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi.
- Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold (eds) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens; London: University of Georgia.
- Heidegger, Martin (1998). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Jameson, Fredric (ed.) (1994). *Aesthetics and Politics*. London; New York: Verso.
- Jameson, Fredric (2001). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Totta.
- Jameson, Fredric (2016). *Marxismo y forma*. Madrid: Akal.
- Kerman, Alvin (1996). *La muerte de la literatura*. Caracas: Monte Ávila.
- Kortazar, Jon (1994). *Literatura vasca siglo XX*. Donostia: Etor.
- Kortazar, Jon (1999). *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea (1978-1995)*. Zaragoza: Las Tres Sorores.
- Kortazar, Jon (2003). *Literatura vasca desde la Transición. Bernardo Atxaga*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Kortazar, Jon (2005). «De la lengua, de la vida. Sobre un poema de Bernardo Atxaga». *Revista de Occidente*, 285, 122-32.
- Kortazar, Jon (2007). «Bernardo Atxaga: 'Ainhoa'». Sabadell-Nieto, Joana (ed.), *Cien años de poesía. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*. Bern: Peter Lang, 535-46.

- Kortazar, Jon (2017). *Pott Banda. Ekilibrista bihotza (1977-1980)*. Getxo: Sorzain.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique. La atvanguardie à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*. 2 vols. Madrid: Fundamentos.
- Lanz, Juan José (1990-91). «Bernardo Atxaga o la literatura como ilustración» (entrevista). *El Urogallo*, 55-56, 14-21.
- Lanz, Juan José (1993). *La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual*. Madrid: Siglo XXI.
- Lanz, Juan José (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela de 68*. Sevilla: Renacimiento.
- López, Óscar (2004). «Bernardo Atxaga: El fin de Obaba (entrevista)». *Qué leer*, 91 (septiembre), 56-60.
- Lyotard, Jean-François (1994). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Marcuse, Herbert (1970). *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Martín Estudillo, Luis (2011). «Campo abierto: Naturaleza e identidad en *Memorias de una vaca* y *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga». Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (eds), *Bernardo Atxaga*. Neuchâtel; Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco Libros, 91-102.
- McLuhan, Marshall (1969). *La galaxia Gutenberg. Génesis del 'homo typographicus'*. Madrid: Aguilar.
- Muñoz, Pilar (1990). «Bernardo Atxaga: sus poemas y otras cosas». *Zurgai*, diciembre, 135-41.
- Olaziregi Alustiza, Mari Jose (2001). «Et... le hérisson se réveille: Passé et présent de la littérature basque». *Lapurdum*, 6, 205-17. DOI <https://doi.org/10.4000/lapurdum.1208>.
- Olaziregi Alustiza, Mari Jose (2002). *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Bilbao: UPV; EHU.
- Otaegi Imaz, Lourdes (2011a). «Nueva introducción a la lectura de *Etiopía* (Bernardo Atxaga, 1978)». Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (eds), *Bernardo Atxaga*. Neuchâtel; Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco Libros, 147-81.
- Otaegi Imaz, Lourdes (2011b). «Eslabones de hierro y plata: poéticas en la lírica vasca contemporánea». *Romance Notes*, 51(1), 57-68.
- Otaegi Imaz, Lourdes (2018). «El poemario *Etiopía*: la ciudad como metáfora de la crisis de la utopía». González-Allende, Iker; Ascunce Arrieta, José Ángel (eds), *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga*. Barcelona: Anthropos, 245-61.
- OULIPO, Ouvrier de Littérature Potentielle (1973). *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard.
- OULIPO (1988). *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard.
- OULIPO (2016). *Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Pascal, Blaise (1940). *Pensamientos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Paz, Octavio (1992). *El arco y la lira*. Madrid; México: Fondo de Cultura Económica.
- Pfeiffer, Michel (1999). «Bernardo Atxaga». *El destino de la literatura: diez voces*. Barcelona: Acantilado, 37-48.
- Pound, Ezra (1934). *Make it New*. London: Faber & Faber.
- Prat, Ignacio (1982). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Queneau, Raymond (2004). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra.
- Rasula, Jed (2016). *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

- Raymond, Marcel (1983). *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid; México: Fondo de Cultura Económica.
- Redacción de *Tel Quel* (1971). *Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral.
- Rimbaud, Arthur; Cros, Charles; Corbière, Tristan; Lautréamont (1992). *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont.
- Rozsak, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.
- Sarasola, Beñat (2013). «Entre *Harri eta Herri* y *Etiopia*: la modernidad en la poesía vasca». *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 78-94. URL https://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-benat-sarasola-es.pdf (2019-05-15).
- Sarrionandia, Joseba (1991). *No soy de aquí*. Hondarribia: Iru.
- Smith, Alan (1995). «Entrevista con Bernardo Atxaga». *Letras Peninsulares*, 8(3), 415-24.
- Sontag, Susan (1969). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.
- Sontag, Susan (2002). *Estilos radicales*. Madrid: Suma de Letras.
- Torre, Guillermo de (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 vols. Madrid: Guadarrama.
- Tzara, Tristan (1999). *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets.
- Uribe Urbieto, Kirmen (1998). «Asalto a los cielos: estética y escritura en Atxaga y Sarrionandia». *Ínsula*, 623(noviembre), 23-5.
- Vélez de Mendizabal Azkárraga, Josemari (2010). «La comunión de los vascos la traerá el euskera. Entrevista a Bernardo Atxaga». *Euskonews*, 523, 5-12 marzo. URL http://www.euskonews.com/0523z/bk/e/1kar_es.html (2019-05-15).
- Vilarós, Teresa M. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

