

Paganismo y última poesía vasca

IÑAKI ALDEKOA

UPV-EHU

Buenos días a todos:

Hace algún tiempo O. Paz señaló, en uno de sus ensayos sobre poesía moderna más famosos, que el cristianismo sin Dios y el paganismo cristiano son dos experiencias constitutivas de la poesía y la literatura de Occidente desde la época romántica.

Quisiera iniciar esta conferencia afirmando que la poesía occidental se sostiene fundamentalmente sobre unas pocas imágenes que se repiten constantemente. Por ejemplo, cuántos poemas se habrán escrito teniendo como referencia originaria la imagen bíblica de la caída de Adán y Eva, la expulsión y el destierro del paraíso. Cuántos poemas cuyo trasfondo y nostalgia apelan a un paraíso perdido.

Otra imagen que ha hecho verter también ríos de tinta sería el relato bíblico del Éxodo. A saber, tras la singladura mundana de desgracias y desafectos, llegará el día en que, sorteando los escollos y calamidades que la fortuna nos depara —no la diosa, que ésa sería pagana, sino el demonio de las tentaciones—, alcancemos el umbral de la felicidad, la tierra de una humanidad renovada, de una humanidad conquistada que, a pesar de su carácter mundano y secularizado, siempre nos remitirá a la bíblica Tierra Prometida. Una imagen o un sueño que difícilmente podría encontrar su configuración al margen del relato arquetípico de la Biblia.

Son esas dos imágenes fundacionales las que nutren el imaginario que palpita entre dos poetas muy alejados entre sí, tanto en el tiempo como en la concepción y factura de sus respectivos trabajos poéticos. Me estoy refiriendo al poeta F. Arrese-Beitia (1841-1906) y a Gabriel Aresti (1933-1975). Felipe Arrese-Beitia es el primer poeta del siglo XIX que merece tal denominación, y Gabriel Aresti representaría la consumación de una larga trayectoria de refinamiento cultural y formal que culmina en la confluencia de su poesía con la de otros poetas sociales de su tiempo. Sin embargo, es el mismo imaginario bíbli-

co el que está alimentando las imágenes más sugestivas de ambos poetas. ¿Dónde estaría, entonces, la diferencia profunda —que la hay— entre estos dos poetas? En el caso de Arrese-Beitia, nos encontramos ante un poeta creyente, un hombre de fe; no es ése el caso de Gabriel Aresti, cuyas imágenes bíblicas, si hacemos un poco de memoria, fácilmente reconoceríamos también en poetas como Blas de Otero o Gabriel Celaya. No serían, al cabo, sino la herencia simbolizada de una tradición cultural, un imaginario para seguir hablando del mundo o expresando la condición humana, un alfabeto emotivo despojado de sustancia religiosa, la poesía social que con tanto énfasis soñó en el “Futuro” con letras grandes y tanta esperanza despertó por los nuevos amaneceres que anunciaba. Eran los años 50. A pesar de encontrarse alejado y enfrentado con la moral tradicional, el poeta social seguía trabajando, por decirlo así, con un alfabeto de imágenes que procedían del mundo religioso. La reflexión a la que nos induce esta práctica habitual de muchos poetas, y concretamente en el caso de los poetas sociales, sería la de dilucidar si el uso de una serie de imágenes no afecta en lo sustancial a la hora de fraguar una determinada visión del mundo, o es algo absolutamente inocuo e inoperante en la fibra más honda desde donde emanan las imágenes más comprometidas del artista.

Si en pocas palabras tuviera que caracterizar el tono poético o el espíritu que dominó el período que transcurre desde el final de la última Guerra Carlista (1876) hasta los aledaños de la última Guerra Civil, no dudaría en destacar el tono lastimero y elegíaco como la nota predominante de la poesía escrita en lengua vasca. ¿Qué pérdida lloraban aquellos poetas de finales del XIX y primer tercio del siglo XX? Seguramente las voces de la patria imposible, de la patria negada, perdida, que hablaban de seculares derrotas, justificaba su canto. En el pasado era la felicidad, el presente era detestable. Los fueros y el euskera eran razones suficientes para constatar la bondad o la animosidad de los tiempos que corrían. El mismo rango que adquirían los fueros para Arrese-Beitia, alcanzaba para Lizardi el patriotismo en los años previos a la contienda civil. Tanto para aquel poeta de finales del siglo XIX como para Lizardi —el mejor poeta de la primera mitad del siglo—, todo lo más deseado y querido en lo más profundo de su ser, llevaba el signo de la decadencia, venía encubierto con el manto de la decrepitud. Es una poesía que mantiene como testigo e interrogante impertérrito al tiempo: pasado, presente y futuro. Estos poetas no hablaban, al cabo, sino aquel lenguaje del viejo relato bíblico del paraíso y de su pérdida. En realidad, prevalecía una concepción del hombre y su devenir que respondía a un sistema de ideas largamente depurado en el tamiz del cristianismo tradicional, una idea de lo humano que preserva de todo cambio a quien la sustenta, liberándolo de esa manera de las garras de la Historia. Se vivía una plácida marginalidad donde solamente algún que otro poeta llegó a turbar la modorra general, cultivando una poesía cada vez más consciente, tanto en la forma como en el empleo de imágenes, para alumbrar aquellas parcelas de la vida que mejor se avenían con el estado anímico del poeta. En este sentido, son significativos los títulos de los dos mejores poemarios de la preguerra, a saber, *Biotz-Begietan* (En el corazón y en los ojos) (1932) y *Arrats-Beran* (Cayendo la tarde) (1935).

Aún así, es preciso constatar que ni siquiera una cruenta guerra consiguió que se desmoronaran los recios pilares que sustentaban una visión tradicional del mundo y del hombre.

Muchos poetas de la posguerra se mantuvieron fieles al legado de los poetas de la preguerra, y continuaron fieles ejerciendo su magisterio poético desde formas y esquemas mentales arquetípicamente cristianos. Esto se acabó a partir de los 50, o, por lo menos, todos estos poetas se replegaron a posiciones más discretas ante la irrupción de la vanguardia poética de los 50, liderada por Mirande y después por Aresti. Y, sin embargo, han seguido publicando sin interrupción poetas que conjugan su arte con el sacerdocio; es el caso de poetas de reconocida fama, como B. Gandiaga, Iratzeder o J.M. Lekuona. El resto, la mayoría, no mantienen con la cultura cristiana ningún lazo estrecho de afinidades, más bien al contrario; y, sin embargo, como decía más arriba, siguen nutriéndose de su simbología e imágenes, que, por arquetípicas, piensan por nosotros o a pesar de nosotros. El caso más notable de todos sería el de Aresti. El poeta bilbaíno había leído *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche, de donde extrajo uno de los motivos que anima la trayectoria del protagonista que vertebra la obra más importante de su primer período, el de los 50: *Maldan behera* (Pendiente abajo). *Maldan behera* es una obra que, debido a su impenetrabilidad, ha pasado bastante desapercibida en el panorama poético vasco. Sin embargo, eso no ha impedido que algunos poetas más jóvenes lo hayan reivindicado alguna vez, no solamente como alternativa a la poesía social que lideró en los 60 el propio Aresti, sino también por la sensibilidad eliotana que discurría por algunos versos de la obra. Pero a pesar del superhombre nietzscheano que va provocando a su paso la desolación y el espanto, el transfondo último sobre el que se sostiene el poema responde a un esquema arquetípicamente bíblico: caída, muerte y resurrección. No voy a entrar a hablar de la simbología, una simbología elemental y básica, que discurre por los poemas sociales del autor. Y no entro porque supongo que es sobradamente conocida para cualquier lector que haya leído algún libro de poesía social. Y esa simbología era elemental y básica porque la poesía social se creó para ser leída —otra cosa es lo que en realidad sucedió— por “la inmensa mayoría”.

Hay un hilo conductor que nos lleva desde el poema simbólico de Gabriel Aresti *Pendiente abajo* hasta los nueve círculos que estructura el poema *Etiopía* de Bernardo Atxaga. Si difícilmente se puede leer el poema de Aresti sin acudir al mundo referencial de T.S. Eliot, tampoco parece fácil hacer lo propio con el poema de *Etiopía*, si no contextualizamos el poema dentro de la tradición en la que seguramente están inmersos los tres poetas citados: *La Divina Comedia* de Dante. Tanto Eliot como Aresti y Atxaga, unos años más tarde, siguieron imaginando y recreando el mundo desde ese poema central de nuestra tradición occidental. Es el infierno de Dante el mejor exponente de nuestra modernidad, Rimbaud lo había atravesado en su poema “Una temporada en el infierno” y Eliot “nunca supuso que la muerte se hubiera tragado a tantos” en *La Tierra Baldía*. La poesía de Aresti y Atxaga convive con esos títulos señera-

ros de la poesía occidental, y no conseguirán sortear la sugestiva atracción de unas imágenes cargadas de auténtico sentido simbólico.

El protagonista del poemario de Atxaga es un apátrida, al igual que Caín —cuya historia abre el libro— expulsado definitivamente del paraíso y condenado a vagar por una vasta ciudad cuyos mapas desconoce, pues precisamente aquellos planos que habían de restituir la Ciudad Ideal han quedado anticuados e inservibles. La ciudad es un gran laberinto donde moran transeúntes que deambulan por las calles, y donde algún aspirante a poeta —la profesión más infame de la ciudad— rastrea, ajeno a los escombros ideológicos, la belleza eterna de las rimas. Después de París o Londres, después de Rimbaud y T.S. Eliot, Bilbao es la capital poética de Atxaga. *Etiopia* (1978) es un libro neovanguardista; no debemos olvidar que Piolet (el poeta-niño y doble de Rimbaud en *Etiopia* nació en 1950) vivió los años culminantes de la vanguardia europea, y como en el caso de los otros poetas de la rebelión, también fueron sus precursores Lautreamont y Rimbaud, maestros en la renuncia de la literatura. Tampoco podemos olvidar a los grandes poetas del humor, como A. Jarry, en cuya obra el humor es la manifestación más neta del disconformismo y la acción más corrosiva del espíritu sobre la máscara de un mundo hipócrita y convencional.

En la última producción de B. Atxaga, la renuncia a la tradición moderna va más allá del gesto y la ironía, herederos, al fin y al cabo, de la misma tradición que combaten. Después de haber puesto en solfa los procedimientos literarios más anticuados, Atxaga no dirige la búsqueda de un nuevo lenguaje a aquellos movimientos europeos que consumaron la modernidad literaria (Apollinaire, Vanguardias, Modernismo de Pound y Eliot); por el contrario, ahonda en la tradición poética misma para aprender su sentido esencial. Y desde esa nueva (por antigua) marginalidad, es desde donde el poeta comienza a mostrar un nuevo lenguaje de la mirada, es ahí donde aprende otra vez a hablar. Lejos de cualquier barroquismo y reduciendo al mínimo las referencias urbanas, ajeno al espíritu provocador, el poeta dialoga con el “Helian” de Tralk —alma gemela de Hölderlin— sobre las anécdotas más humildes y calladas. No es otro el caso de poemas y canciones donde el protagonismo, más allá de cualquier antropocentrismo occidental, es del “Erizo” u otros animales como “Shola”.

Tras el corto pero intenso periplo de la poesía vasca que hemos esbozado, casi desde su andadura romántica, en la actualidad no hemos renunciado a un universo de imágenes, heredado de la cultura y tradición bíblica y cristiana. Los poetas son muchos y los estilos varios, y, sin embargo, desde la fe del primer poeta que hemos mencionado, a la rebelión militante y vanguardista de los últimos, hay una profunda coherencia en las imágenes que sustentan, por más alejados y heterogéneos entre sí que sean los poetas o sus planteamientos y respuestas poéticas.

Hay, sin embargo, un poeta de los 50 que, debido a su estridencia paganzante, venía a quebrar la hasta entonces unánime cadencia de la poesía vasca. Ese poeta es Jon Mirande. El primer impulso decisivo en la renovación de la

nueva poesía vasca llegó de la mano de este poeta que, siendo hijo de suletinos, vivió prácticamente toda su vida en París.

No pudiendo ahogar la amargura de pertenecer a una época tardía y al mismo tiempo demasiado nueva, fustiga —a veces satírico, casi siempre con una ironía que roza la desesperación— todos los baluartes de la moralidad vigente en la sociedad vasca. Para ello, además de su violento rechazo del cristianismo y sus símbolos, practica también lo que se ha dado en llamar *estética de lo feo*, que ofende el sentimiento natural de la belleza. Heterodoxo y nihilista, además de transgresor —en sus obras— de las pautas sexuales al uso, fue marginado por algunas personalidades celosas de preservar los valores de la cultura dominante. Continuator de la tradición esteticista de Poe y Baudelaire, heredó del primero la ensoñación melancólica que el poeta materializa mediante la imagen simbólica del agua. Desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud es una obsesión que acompaña a Mirande durante toda su obra. La muerte por inmersión (aunque realmente se suicidara en su casa de París en la Navidad de 1972) es una constante de su obra: el viejo mito del Buque Errante, la adaptación del complejo de Ofelia o el trágico final de Thérèse, protagonista de la única novela del autor, *Haur besoetako* (La ahijada) (1970). El agua forma parte del paisaje de su ensoñación nórdica (celta), es la patria de las ninfas vivas y de las muertas, es el elemento disolvente, pero también regenerador, pues es precisamente al otro lado del horizonte marino —símbolo del más allá—, donde sitúa Mirande el mensaje de su sueño. Es el País de los Jóvenes (*Gazteen Lurra*) de Yeats, es el lugar de la belleza y de la realidad auténtica —la soñada— donde todas las angustias serán aliviadas y todas las imperfecciones corregidas.

Junto a la influencia ejercida por Poe, es preciso destacar el pathos heroico que incorporó de sus lecturas de Nietzsche, y la teorización spengleriana de la decadencia de Occidente. De Nietzsche le entusiasmó la afirmación casi orgánica que hace de la vida y del poder del hombre. Ateniéndose a estos modelos, considera que sólo mediante transfusiones violentas de aquellas energías condenadas y enterradas por la civilización puede regenerarse la vida. De ahí que conjure a los viejos dioses de la mitología nórdica y recurra a todo tipo de motivos paganos, como el Akelarre, las brujas, los lobos devoradores de astros o los cuervos, acompañantes estos últimos de las huestes del dios guerrero Wotan, los dos cuervos del Odin escandinavo, que simbolizan el espíritu y la memoria, sin olvidar, por supuesto, los de Villon y Poe. El paisaje de este espíritu heroico —tan próximo a aquel otro barojiano de Alzate— existe en las baladas y leyendas pre-cristianas. Pero también se encuentra en la Grecia presocrática que Nietzsche tanto amó y que recoge uno de los mejores poemas de Mirande, el “Nil igitur mors est”, en el que, sin ningún resquicio para la esperanza, se deja traslucir la sombra que proyecta la ausencia del dios metafísico, para diluirse a continuación en la plenitud de la inconsciencia del todo: no trascender siendo otro, sino no siendo nadie. Nostalgia de ser solamente mundo.

Destaca, por último, en Mirande la determinante influencia de Baudelaire, con quien compartió el gusto por Poe y Wagner, y de quien aprendió la disci-

plina estética del simbolismo. A su arrimo recorrió los rincones de la prostitución, el erotismo, la patria de Lesbos y otras flores del mal, a los que añadió alguna más de su propia cosecha, como el onanismo.

En pocas palabras, Mirande, en cuanto poeta europeo, continuaba con la tradición fundada por el romanticismo; en cuanto poeta vasco, hubo de revivir esa tradición casi desde sus orígenes.

Tras hablar de Jon Mirande, estaríamos obligados a hacerle un hueco a un poeta que siente muy cercana su sensibilidad: Joseba Sarrionandia. A pesar de la amistad que une a Atxaga y a Sarrionandia, y de las lecturas y tertulias compartidas en torno al grupo Pott, Sarrionandia está más próximo al mundo de Mirande que al de Atxaga. Como lo hicieron antes Mirande y toda la tradición anti-intelectualista europea en época de crisis, Sarrionandia dirigió su mirada a Grecia. Allí encontró seguramente un concepto de libertad que rehuía la ya estereotipada visión de nuestras sociedades burguesas. Prefiere Sarrionandia la férrea y severa ley del destino, a la hipócrita y materialista de una sociedad que desprecia. Así surgieron también las cadencias mitologizantes de Mirande, fustigador de las convenciones burguesas a las que tachaba esencialmente de cristianas (o judías). En este sentido, Mirande sería —salvando las distancias— una especie de Yeats tempranero, el Yeats romántico más joven, el Yeats postrado ante el paisaje brumoso de la tradición céltica.

En este sentido, Mirande fue un enamorado de la Edad Media. Como buen romántico que fué, soló con una Edad Media caballeresca y pagana. La Edad Media que inventó y soñó Mirande vive ajena a la cristianización, es un mundo arcaico y violento donde retumban el canto apoteósico de la guerra y los guerreros, donde se ensalzan las excelencias del espíritu guerrero, mundo amoral donde la única virtud es la del héroe combatiente.

También Sarrionandia soñó en sus poemas y cuentos con la Edad Media. La suya —cuántos sueños distintos de una misma época histórica— fue una Edad Media dominada por las leyendas artúricas y el ciclo bretón del Santo Grial. El rey Arturo, Ginebra, Galahad, Fool, Perceval, Lanzarote y Merlín, junto a la herejía tardo medieval de su Durango natal, forman el paisaje de su imaginario históricamente más distanciado. Llama la atención el comprobar lo diferentes que son aparentemente los paisajes literarios de Mirande y Sarrionandia entre sí. También llama la atención el comprobar que, siendo como era Mirande, de una constitución imaginaria para deslizarse de manera natural en ese sueño medieval, nunca se nutriera del ciclo artúrico que tanta fama alcanzó a lo largo de la Edad Media y tanto entusiasmo suscitó entre los románticos. Pues bien, seguramente hubo una razón de peso para que su imaginario se resistiera a acoger las leyendas del ciclo bretón y prefiriera, puestos a elegir, la mitología nórdica y escandinava: su rechazo violento y visceral de toda tradición que tuviera alguna reminiscencia cristiana. Ésa es la razón. Y el ciclo artúrico la tuvo. Desde su primer historiador, el clérigo Geoffrey de Monmouth, el rey Arturo se nos describe como defensor de los valores cristianos contra los bárbaros sajones. Estoy convencido de que ésa fue la razón primor-

dial por la que Mirande eludió esa saga histórica, que de ser de otra índole, hubiera tenido una acogida inmejorable en su más que socorrido sueño medieval. Tal vez no en menor grado que aquel poema de clara resonancia trovadoresca, donde el caballero llama a la alcoba de su señora para requerirle en amores:

En la clara y espaciosa alcoba
espera una dama
peinando sus cabellos encendidos
que en el ocaso
se toman aún más cobrizos...

En la silenciosa alcoba
hay algo que torna
oscura la pureza de sus ojos
alguien viene y golpea la puerta
mientras recita
(con suave voz, rasgando apenas el silencio)

“Joven dama,
soy yo venido de nuevo
desde lejos, más lejos que el sol,
no seas ingrata, abre por favor
soy prenda de tu amor.

Soy yo, he cabalgado a lomos de caballo
preciosa mía

Desde lejos, más lejos que la luna!

Una tradición, la trovadoresca, que llegó a penetrar en los cuatro costados del paisaje europeo, también en el bretón, como bien testimonia Dante en boca de Paolo y Francesca, en el segundo círculo del infierno. Una tradición, que surgió en Provenza y que llegó incluso hasta el “Quijote”, al requerir de Aldonza Lorenzo, aldeana zafia y vulgar, las maneras de la cortesía que proliferaban en las historias de caballerías. (Dama que la locura y la magia de D. Quijote convierte en Dulcinea del Toboso).

Sarrionandia, en cambio, hizo un uso prolijo de todo el ciclo bretón, pero a él poco le importaban las reminiscencias cristianas que rodeaban el ciclo bretón. El medievo de Sarrionandia es un medievo romantizado. La recreación que hace de Arturo y Ginebra poco tienen que ver con las mitificaciones cristianas que en alguna ocasión todos hemos tenido oportunidad de verificar en expresiones deformadas o películas. El paisaje medieval de Sarrionandia es, preferentemente pues, romántico y poético, es fundamentalmente un paisaje estetizado. Traductor de *La Tierra Baldía* de Eliot al euskera, era un conocedor riguroso del Grial y del misterio que rodeaba la leyenda. Sin embargo, vuelvo

a insistir, el mundo narrativo y poético de Sarrionandia está absolutamente despojado de cualquier atisbo de espiritualidad cristiana.

MIRANDE / SARRIONANDIA

El primer libro de poesía de Sarrionandia, *Izuen gordelekuetan barrena* (En los escondrijos del miedo) (1981), responde al esquema más arquetípico del viaje. Su protagonista fundamental, y en torno al cual el poemario alcanza unidad y sentido, es Ulyses navegando infatigable por los países y ciudades de carácter mítico que conforman la obra. En realidad, este libro no pretende ser ni más ni menos que las anotaciones hechas en un cuaderno de bitácora, única brújula y sostén para la exigua memoria del navegante. La fuente originaria de éste y otros poemas de Sarrionandia es el poeta alejandrino Kavafis. Los poemas "Itaca" y "La Ciudad", del poeta que trabajó y soñó inmerso en un imaginario clásico y pagano, fueron un descubrimiento del que no podrá sustraerse en adelante el poeta vasco. La otra vertiente ocurrente del autor es la tradición anglosajona que va desde *La balada del viejo marino* de Coleridge a Melville. No es otra cosa lo que nos ofrece en sus libros de narraciones. La iconografía marina es decisiva en su obra. Cuando Sarrionandia escribe su *Marinel zaharrrak* (Los viejos marinos) (1987), el poeta es consciente de que, como el viejo marino de la balada, es un condenado; no en vano transcurrieron los años de prisión, donde las múltiples interrogaciones lanzadas por el poeta rebotaron una tras otra contra los muros de la cárcel.

Los protagonistas poéticos de Sarrionandia son transgresores. Gente que ha ido más allá de lo permitido. Tanto Ulises como el marino de "la balada del viejo marino", de Coleridge, como el propio Ismael de Melville son representantes emblemáticos de la transgresión. Así lo supo interpretar Dante, cuando, condenando a Ulises al infierno, en el canto XXVI, nos cuenta de su boca cuál había sido el tamaño de su pasión. Ulises confiesa que no pudo reprimir la pasión de conocer el mundo y sus vicios, y su actitud le parece a Dante censurable, ya que, como el poeta sentencia, no hemos venido al mundo a vivir como brutos sino a ganar en virtud y en sabiduría.

Otro tanto podríamos añadir del viejo marino que por cuenta propia mata una gaviota. Sufrirá una larga serie de calamidades. Y, como en el caso de Ulises, llegará a su destino sin tripulación y en un estado lamentable. Pero vivo. En el fondo son seres protegidos por la providencia o por la fortuna. A pesar de la furia de Poseidón, parece que llega un momento en que los dioses sienten piedad por las calamidades que golpean una y otra vez al héroe. También es el caso de Ismael, que llegó para contarnos la historia infernal de la ballena blanca. Ahora, eso sí, como reza uno de los títulos de Joseba Sarrionandia, a saber, *Yo no soy de aquí*, estos héroes nunca más volverán a ser los mismos. Realmente ya no son de aquí, han visto y vivido demasiado. Como ya dijera

Novalis, y toda una larga tradición desde el romanticismo, “hemos soñado tanto, que ya no somos de aquí”.

Tanto Baudelaire como Rimbaud suscribieron el rechazo que los poetas románticos habían ya experimentado en el inicio de la andadura moderna. Rechazo de un mundo estrecho y magro, rechazo de una realidad que ahogaba cualquier atisbo de ideal y poesía. Para Baudelaire y Rimbaud la vida estaba en otra parte, como hace no tanto tiempo lo proclamó M. Kundera en la novela que lleva el mismo título: *La vida está en otra parte*. También A. Camus, dos meses antes de finalizar *El extranjero* anotó en su cuaderno de notas esta frase: “todo me resulta extraño (...) ¿Qué hago yo aquí, a qué vienen estos gestos, estos sonidos? Yo no soy de aquí, ni de ninguna otra parte”.

También éste fue el caso de Mirande y hasta cierto punto el de Sarrionandia. El primero soñó de manera pasional e intensa en un paisaje anterior al cristianismo, en una época que se alejaba de manera palmaria de cualquier punto de encuentro con la sociedad burguesa que le había tocado en suerte.

Su Edad Media es una creación, es una invención, es un sueño. Y también ése es el caso de los marineros de Sarrionandia, que, como el Ismael de Melville, escapan de estos territorios por huir de la melancolía que les atenazaba y se sumergen en la inmensidad del mar, en su intensidad aventurera. Ese mar, esos mares insondables son espacios ajenos a cualquier racionalidad y a cualquier control de la Providencia. Son mundos abandonados de la mirada de cualquier Dios. Es el reino de la fatalidad y del caos. Son mundos salvajes. Son mundos modernos. Mundos que dejaron atrás el binomio cristiano/pagano, un binomio que ya quedó anticuado y, visto desde los abismos de Sarrionandia o el último libro de poemas de Koldo Izagirre, *¿Dónde está basque's harbour?* (1997), son mundos en los que la añoranza y la nostalgia eran todavía posibles. En los tiempos que corren ya no hay lugar para la nostalgia. Eso se acabó.

Uno de los mejores poemarios de los años 90 —*Los hilos quebradizos* de Rikardo Arregi Díaz de Heredia— está también en esta línea viajera. Un mundo, el de *Los hilos quebradizos*, que conecta directamente con el mundo de Kavafis y el mundo neoclásico del heterónimo de Pessoa, Ricardo Reis. Mundo pagano y clasicista. Como ocurriera en la poesía española de sucesivas generaciones, también la poesía vasca difícilmente podía sustraerse a influencias tan vigorosas y sugestivas como la de Kavafis o Pessoa, o, algo más tarde, incluso a la influencia de Carver. En este sentido, cada vez es mayor el peligro de uniformización en la poesía vasca. Desde las voces más acordes con postulados de la poesía de la experiencia a aquellas voces que todavía insisten terca y marginalmente en las retóricas surrealistas y marginales, la poesía escrita en lengua vasca se parece demasiado a las poéticas más recurridas en las lenguas vecinas.