

GALEUZCA

GALIZA • EUZKADI • CATALUNYA

1991

GALEUZCA 1991

Iruñea, 31-X / 3-XI

Saioa Filosofia eta Literatura artean
Tradizioa eta haustura gaurko Poesian
Irakurle arrunta ala kultoarentzako idatzi?



IDAZLE GALEGO, KATALAN
ETA EUSKALDUNEN ARTEKO

VIII. JARDUNALDIAK



GALEUZCA

ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA
ASOCIACION DE ESCRITORES EN LINGUA GALEGA
EUSKAL IDAZLEEN ELKARTEA

Edizio Paratzaileak:
PATRI URKIZU - MAITE GONZALEZ ESNAL

ARGITARATZAILEA:
GALEUZCA
ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA
ASOCIACION DE ESCRITORES EN LINGUA GALEGA
EUSKAL IDAZLEEN ELKARTEA

© GALEUZCA
DISEINUA ETA FOTOKONPOSAKETA:
LAMIA
PAMIELA. PLAZUELA DEL CONSEJO, 3-4º
31001 PAMPLONA-IRUÑEA
L.G.: Na-1762/91
LIZARRAN **GRÁFICAS LIZARRA**k MOLDATU ETA EGINA
CARRETERA DE TAFALLA, Km. 1

EUSKO JAURLARITZAREN BABESPEAN

☉ AURKIBIDE OROKORRA ☉

**SAIOA FILOSOFIA ETA LITERATURA ARTEAN
EL ENSAYO ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA LITERATURA**

Eduardo Gil Bera, <i>Aurkezpena–Presentación</i>	9
Antoni Mari, <i>L'assaig entre la Filosofia i la Literatura</i>	11
Josep Ballester & Ramon Guillen, <i>Joan Fuster: contra la filosofia</i>	16
Josep M. Sala-Valldaura, <i>De Llandars, Frontisses i Pollegueres:</i> <i>La Porta de L'Assaig</i>	19
Jaume Perez Montaner, <i>Quatre notes sobre l'assaig.</i> <i>L'assagisme de Fuster com a model</i>	21
Maria Xosé Queizan, <i>O ensaio feminino na Literatura galega</i>	25
Maria Pilar Garcia Negro, <i>Filosofías sobre linguas anormalizadas</i>	30
Joxe Azurmendi, <i>Bi eta bi gogoetatxo eta errebindikazio bat saioaz</i> <i>Algunas reflexiones y reivindicación del ensayo</i>	34
Patziku Perurena, <i>Hauxe gai xelebrea / Toda literatura es ensayo</i>	41

**POESIA TRADIZIOA ETA HAUSTURA ARTEAN
TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA**

Lluis Alpera, <i>Tradicio i ruptura en la poesia contemporanea</i>	53
Margalida Pons, <i>El Nom de L' enemic</i>	55
Juan Maria Lekuona, <i>Aurkezpena / Presentación</i>	57
Xosé Maria Alvarez Cáccamo, <i>Tradición e ruptura na poesia galega</i> <i>do século XX</i>	60
Manuel Forcadela, <i>O Bardo Pondaliano, Tradición e Modernidade</i>	72
Aurelia Arkotxa, <i>Izpirituaren artekak / Fisuras del espíritu</i>	77
Iñigo Arambarri, <i>Fotokopiagailua daukagu bihotzaren ordez</i> <i>Somos poetas con corazón de fotocopiadora</i>	81

**IRAKURLE ARRUNTA ALA KULTOARENTZAKO IDATZI ?
NOVELA DE MASAS & NOVELA DE MINORÍAS**

Vicenç Llorca, <i>La Literatura ni es crea ni es destrueix, es transforma</i>	87
Lois Dieguez, <i>Novela de masas y novela de minorías</i>	90
Manuel Riveiro, <i>¿Qué masas?</i>	92
Mikel Hernandez Abaitua, <i>Gutxiengo eta gehiengoarentzako nobela</i> <i>Novela de masas y novela de minorías</i>	94
Inazio Mujika, <i>Irakurlearen peskisan / El lector me la tiene jurada</i>	99
Ramon Saizarbitoria, <i>Aurkezpena / Presentación</i>	103
Bernardo Atxaga, <i>Norentzat idatzi, gehiengo ala gutxiengo batentzat ?</i> <i>Novela de masas versus novela de minorías</i>	109

SAIOA FILOSOFIA ETA

LITERATURA ARTEAN

p. 9

Eduardo Gil Bera

Aurkezpena/Presentación

p. 11

Antoni Mari

L'assaig entre la Filosofia i la Literatura

p. 16

Josep Ballester – Ramon Guillen

Joan Fuster: contra la filosofia

p. 19

Josep M. Sala-Valldaura

De Llindars, Frontisses i Pollegueres:

La porta de L'Assaig

p. 21

Jaume Perez Montaner

Quatre notes sobre l'assaig.

L'assagisme de Fuster com a model

p. 25

María Xoxé Queizan

O ensaio feminino na Literatura galega

p. 30

Maria Pilar Garcia Negro

Filosofias sobre linguas anormalizadas

p. 34

Joxe Azurmendi

Bi eta bi gogoetatxo eta errebindikazio bat saioaz

Algunas reflexiones y reivindicación del ensayo

p. 41

Patziku Perurena

Hauxe gai xelebrea...

Toda literatura es ensayo

AURKEZPENA

EDUARDO GIL BERA

Arratsalde on :

Nik ez dakit suertatu zaigun izenburua ikusita, alegia, **SAIOA LITERATURA ETA FILOSOFIAREN ARTEAN** ez ote den pentsatzeko, bada, aldez aurretik ezarritako onarpen idor bat ez ote den; alegia, Literatura dela **Nola** eta filosofia dela **Zer**. Literaturari dagokion, Verlaineek errandakoa : *Car nous voulons la Nuance encore, / Pas la Couleur, rien que la Nuance!* eta berriz filosofiari idorkeria guziak nolanahi erranda ere. Edo izaten ahal da aberasgarriz beteriko izenburu bat . Zertaz izenburuak ez du deus erran nahi eta inportantea dela zer egonen den, bere zalantzak eta segurantzak guri adieraziko dizkigunak. Eta hain zuzen, horretarako ezin egokiago da gaurko egunean gurekin dagoen Antoni Mari, filosofo eta poeta.

Antoni Mari Ibizan jaioa da, eta gaurko egunean aritzen da Bartzelonako Unibertsitatean, hain xuxen, berea den Artearen Teoria Katedran.

Hari hitza eman baino lehen bakarrik literatura sormenari buruz Antoni Marik dituen iritzi batzuk azpimarratu nahi nituzke, anitz aberasgarri dira ene irudikoz: *Orijinaltasunak ez du «berria» erran nahi, baizik eta «etorkia», erran nahi baita, nor bakoitza beretako daukan munduaren antolatze eta moldatzeko beharra.* Hori berea baita. Antoni Marik inspirazioari buruz ari dela gogoetan, aipatzen du Hegel-en definizioa erranez inspirazioa dela obsesioa. Hain zuzen ere Antoni Marik eskatzen baitu literaturarako obsesioa bera, baina obsesio espeziala baita, luze, landu, iraunkor bat. Berak idatzitako entsegu batean baitu azpi izenburutzat *«Poetika baterako en-tseguak»*. Aipatzen du hasieran Paul Valery-ren puska bat, lekukotasun bat, anitz harrigarria dela. Horrela dio Paul Valery-k: *gizakiak bere egoeretan garbi eta ederrenak gelditu arazteko eta finkatzeko berpizteko bideak bilatu eta aurkitu egin ditu. Instant espezial haiek errepikatze, adierazte eta gordetzeko modu bat. Harrigarriena gero izan da, ezen horien ondorioz, hain xuxen konserbatzeko manierak haien asmamenak berak, eman diela instant haiek hedatzeko, joritzeko, aberasteko eta bilakatzeko ahalmena.* Eta Antoni Marik aipatzen du nola hau izaten dela gure artean, letra katalanetan esan nahi du baino nik uste dut guretako berdin berdin balio duela, ez ote den hutsune bat bigarren parte hau. Alegia, obsesio hau. Nola erortzen garen aunitzetan kontentamendu arnas eskaseko batean, ttipi batetan. Zertaz pentsatu behar baita gauzak suertatu egiten zaizkigula, eta ez gertatu. Ez baita gauza bera. Gauzak suertatzeak erran nahi du behar dela nahitasuna eta ez nahikeria.

Antoni Marik egindako liburuetan, landu ditu poesia eta entseguak *El Preludi* eta *Un viatge d'hivern; El entusiasmo y la quietud*, non hagitz hitzaurre aberats batean estudiatzen baitu Erromantizismoaren fenomenoa. Hau sakonki aztertu baitu, eta bereziki *La voluntad expresiva*. Nik bertzerik gabe, eman nahi nioke hitza Antoni Mariri.

PRESENTACIÓN

EDUARDO GIL BERA

Buenas tardes :

A la vista del título *EL ENSAYO ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA LITERATURA* uno podría pensar si lo que nos sugiere es una sepa petición de principio que sostendría una separación estricta entre la Literatura, a la que correspondería el **Cómo**, y la Filosofía para la que se reserva el **Qué**; es decir si la literatura es la divisa de Verlaine : *Car nous voulons la nuance encore, / rien que la nuance!* , y si para la filosofía queda todo el resto de arideces dichas en su jerga. Prefiero pensar en una sugerencia llena de posibilidades; más aún cuando quien va a desarrollar el tema es Antoni Marí, filósofo y poeta. Precisamente.

Quiero apuntar, de entrada, una reflexión de Antoni sobre la originalidad porque borra y supera la frontera de la dicotomía gratuita entre el Cómo y el Qué, dice : *original no quiere decir, de hecho, que algo sea nuevo; quiere decir engendrado en el origen, en el fundamento de la propia necesidad de organizar el mundo para entenderlo, y una de las maneras posibles es construirlo, darle forma* ...

En desorden deliberado, ahora os tengo que decir que Antoni es de Ibiza y que reside en Barcelona donde tiene la cátedra de Teoría del Arte en la Universidad Autónoma. Se ha ocupado con especial atención del Romanticismo y ha escrito ensayo y poesía. Una parte de su obra son *L'home de geni*, *La voluntad expresiva*, *El entusiasmo y la quietud*, *Euforió*n y *El Preludi*.

El epígrafe y *leit motiv* de *La voluntad expresiva* es una cita de Valéry que dice : *El*

hombre ha buscado y hallado los medios de fijar y resucitar a voluntad los más bellos y puros estados de sí mismo, de reproducir, transmitir y guardar durante siglos las fórmulas de su entusiasmo, de su éxtasis, de su vibración personal; y, por una feliz y admirable consecuencia, la invención de esos procedimientos le ha dado, a la vez, la idea y el poder de desarrollar y enriquecer los fragmentos de vida poética que su naturaleza le ha concedido por instantes... Antoni, sin duda al hilo de esta reflexión, ha hablado de que una obra literaria no puede nacer sino de una obsesión; y no de una cualquiera, sino de una que sea sostenida, cuidada, atenta, morosa y constante. Después, hablando ya de las letras catalanas, aunque yo pienso que vale igual para nosotros –habrá quizá tiempo y ganas de comentarlo estos días–, ha dicho que nota el adolecimiento de esa obsesión: literatos poco obsesionados por su propia obra.

Hay, en fin, otra reflexión suya que deshace la frontera convencional entre el Qué y el Cómo : la necesidad de la creencia en el azar; es decir, las cosas no nos pasan, se nos deparan, los instantes de la creación nos visitan.

Sin más, cedo la palabra a Antoni Marí.

L'assaig entre Filosofia i la Literatura

ANTONI MARIÀ

Tot és assaig. Tot és un assaig. Tot és com un assaig. L'existència dels homes és un assaig i diuen que la vida és, potser, un assaig per a la mort. Potser la mort és un assaig per a una altra cosa, recòndita i desconeguda. L'activitat de l'escriptura no és sinò un assaig que tempta la perfecció, que no sembla mai satisfer-se amb els resultats assolits i que segueix provant i exercitant-se per poder realitzar la forma perfecta de la idea. Si comparem la vida dels homes amb algun gènere literari, podríem afirmar que la vida és molt més a prop de l'assaig que no pas de la novel·la o de la poesia. La vida és una constant temptativa que cerca la felicitat, que prova i assaja de trobar, enmig dels esdeveniments, el lloc propici per desenvolupar-se en tota l'extensió de les seves possibilitats.

L'assaig és una forma literària que pot contenir totes les formes i tots els gèneres; no és una forma closa i estricta sino que és susceptible d'assolir aquella que l'imaginació i els objectius de l'assagista poden donar-li; aquest tret l'aproxima a la literatura, ja que rera l'assaig reconeixem un jo que exposa les seves idees des de la peremptorietat i la contingència de la seva pròpia persona. L'assaig és obert, ja que nega tot afany de sistema, es deixa emportar per la fantasia subjectiva i es val per si mateix quan més s'atè a la renúncia a la sistematització. Emperò, a la vegada, l'assaig és una forma tancada, ja que hom treballa acuradament en la forma de la seva exposició: la necessitat d'acordar el contingut del que s'està dient amb la forma en que es diu, crea una exigència formal idèntica a la de l'art per a la qual no hi ha cap model que pugui fornir un exemple, sino que la forma de l'assaig va sorgint amb la seqüència del pensament i en el desenvolupament de la idea, ja que l'assagista no només ens mostra els seus pensaments sino que exposa el mateix procés del pensament.

El nom "d'assaig" és d'origen llatí. Del ver *exigere*, que significava, en el seu sentit inicial, pesar (mesurar un pes), vingué el substantiu *exagium* o sigui pesada (acció de pesar), el qual és origen tant de l'essai francès com del saggio italià i del nostre *assaig*. El mot anglès *essay* va ser pres directament de la forma francesa. L'aptitud de la metàfora de la pesada o sospesament per a expressar l'activitat del seny i de l'enteniment, és igualment provada pel mot pensar, derivat de *pensus*, refet sobre *pendere*: pesar, examinar.

És considerable la flexibilitat expressiva de la paraula assaig, que vingut de l'economia i del comerç s'avé a prendre sentits tan diversos com temptativa, temteig, experiment, prova, provatura, exercici d'entrenament, esbós, inici. Però el sentit particular de la paraula "assaig", emprat per designar aquest gènere literari

que, sense descuidar la forma de l'exposició, sembla tenir el desenvolupament de les idees com a principal objectiu, és el terme que va encunyar Michel de Montaigne per designar els seus escrits i que ell mateix els hi va donar el nom d'ESSAIS.

El cavaller de Montaigne quan va començar a escriure els seus assaigs, tenia uns pressupòsits molts modestos: copiar i enregistrar els exemples i les sentències cabdals que anés trobant en les seves lectures, afegint-los unes breus consideracions conjuminades per l'experiència de la lectura i de la vida. Emperò aquestes consideracions van anar fent-se més intenses, de tal manera que van anar cobrint i envaint al llibre que li havia despert el comentari, fins que la referència a la lectura van desaparèixer del tot i només la figura de Montaigne i les seves reflexions van ocupar les pàgines dels *Essais*.

Montaigne assaja de dir, a la seva manera i des de la seva experiència, el que abans havien dit altres homes. És el que han escrit els altres homes el que l'esperona a ell, a l'escriptura. De tal manera que podríem afirmar que l'assaig s'escriu sobre el que s'ha llegit, com s'ha llegit el que ha suscitat la lectura.

Aquest tret, que és present a Montaigne i gairebé a tots els assagistes, és un dels caràcters distintius d'aquest gènere literari. Mai l'assaig inicia temes nous, sino que tracta un tema ja existent i que està assimilat pels possibles lectors. Las referències, al·lusions i citacions són incorporades a l'assaig, i molt sovint se n'el·ludeix el seu origen: com si totes les referències i citacions haguessin estat fagozitzades per l'autor: l'assagista expropia els pensadors i escriptors més admirats; els copia, els refa i els interpreta adaptant-los al seu l'estil. Els inclou en la seqüència del pensament i en el ritme de la frase, transformant-los i ajustant-los fins a formar part de la mateixa substància que la dels escrits originals. No hi ha originalitat, però tampoc hi ha còpia, ja que tot segueix sient el mateix, malgrat que tot esdevé una altra cosa. Montaigne és conscient de la apropiació i de la transformació a la qual sotmet les seves lectures. Com ho és Borges, i Octavio Paz i Maria Zambrano.

El cavaller francès ho diu clarament al primer llibre d'*Assaigs*: «Les abelles saquejen les flors per aquí i per allà; però després en fan mel, que és tota seva; ja no és farigola ni marduix: així, les peces manllevades d'altri, ell les transformarà i les confondrà, per fer-ne amb elles una obra tota seva, amb l'ajut del seu judici».

La còpia, la transformació i l'adaptació del que s'ha llegit és una de les aportacions més importants de l'assaig; com si seguint el costum de la tradició cap autor pogués encetar un tema que no hagués estat tractat per l'autoritat de la tradició: l'assagista copia molt bé, i molt sovint millora l'original fent-li dir allò que només és suggerit o precisant el sentit del que s'ha volgut dir. No pretén ni crear, ni construir una obra que ho abasti tot. L'assaig es rebela contra la idea «d'obra capital» i la seva forma s'avé a l'esperit crític que dubte que l'home sigui creador, i que cap cosa dels humans sigui creació. «Així, doncs, es diferencia l'assaig del tractat, diu Max Bense. Escriu assagísticament el que compona experimentat, el que gira i regira, interroga, palpa, examina, travessa el seu objecte amb la reflexió, el que marxa cap a ell des de diversos vessants i reuneix en la seva mirada espiritual

tot el que veu, i dóna paraula a tot el que l'objecte permet de veure sota les condicions acceptades i donades a l'hora d'escriure.»

Els assaigs recullen les reflexions, les observacions i els judicis d'un home amb totes les contingències que el determinen, i els comentaris que hi són recollits, són indestriables de l'home que els pronuncia. «Je suis moy-mesmes la matiere de mon livre», diu Montaigne. Sóc jo mateix la matèria del meu llibre; i, certament, als assaigs hi són presents els judicis sobre l'home, el món, déu i el destí; judicis elaborats des de l'experiència intel.lectual i moral i descrits amb la sensibilitat que aquesta experiència desvetlla.

És la modulació del lirisme de l'assagista, modulats pel procés de la raó, el que dona a l'assaig el caràcter subjectiu i el tret d'una íntima autobiografia; autobiografia on s'hi mescla l'experiència moral i l'experiència intel.lectual que són les que sostenen el caràcter íntim i subjectiu de l'assaig. I és precisament el subjectivisme de l'assaig el que impedeix que en ell no hi hagi lloc, ni pel pensament filosòfic sistemàtic, ni per l'objectivisme científic. La veritat de l'assaig és la veritat de l'assagista; una veritat copsada des de la més estricta intimitat i exposada sota la perspectiva subjectiva de l'autor i del caràcter circumstancial de la seva època. Aquesta és la raó del personal estil de l'assaig, ja que aquest ens mostra el més íntim del seu autor, el fonament de la seva personalitat; i això és a l'estil on clarament es manifesta.

Al llibre Primer, i a l'assaig 50, diu Michel de Montaigne: «El judici és un instrument necessari per a l'examen de qualsevol classe d'assumptes, per això l'exerceixo en aquests assaigs, en totes les ocasions. Si se tracta d'una matèria que no entenc, amb més raó em serveixo d'ell, sondejant el qual des de lluny; i llavors, si el trobo massa profund per a la meua mida, em detinc a la vorera. El convenciment de no poder anar més enllà és un signe del valor del judici, i dels de més consideració. De vegades imagino donar cos a un assumpte fútil i insignificant, cercant en què recolzar-lo i consolidar-lo, d'altres, les meves reflexions passen a un assumpte noble i discutit en el qual no es pot trobar res de nou, ja que el camí està tan tritllat que no hi ha més recurs que seguir la pista que altres van recórrer. En els primers el judici es troba a pler, escull el camí que millor li plau, i entre mil camins decideix que aquest o aquell són els més convenients. Escullo a l'atzar el primer argument. Tots per a mi són igualment bons i mai no em proposo d'esgotar-los, perquè a cap d'ells contemplo enterament; això no ho declaren els que ens prometen tractar tots els aspectes de les coses. Dels cent membres i rostres que té cada cosa, n'escullo un, ja per acaronar-lo, per desflorar-lo i de vegades per a penetra-hi fins a l'òs. Reflexiono sobre les coses, no amb amplitud sino amb tota la profunditat de la qual sóc capaç, i sovint m'agrada examinar-les en el seu aspecte més inusitat. Gosaria tractar a fons alguna matèria si em conegués menys i m'enganyés sobre la meua impotència. Deixant anar aquí una frase, allà una altra, com parts separades del conjunt, desviades, sense signi ni pla, no s'espera de mi que ho faci bé ni que em concentri en mi mateix. Vario quan em plau i em lliuro al dubte i a l'incertesa, i a la meua manera habitual que

és l'ignorància.»

Montaigne afirma, en primer lloc, la independència de la facultat de judicar i la independència envers qualsevol autoritat que no sigui el propi judici. Ell és la sola i única autoritat a la qual es lliura i l'articulació de la raó a un mètode o a unes regles crítiques, són el mètode i les regles que el mateix procés del pensament determina; són les marrades que troba per assolir la veritat les que articulen la raó, que segueix sempre el criteri del seu propi judici. I el judici és elaborat lliurement, no només respecte al tema que s'ha escollit, sinó també respecte als arguments que es fan servir per a l'anàlisi i la reflexió.

És inherent a la forma de l'assaig la seva pròpia relativització: l'assaig es estructural com si es pogués suspendre en qualsevol moment; pensa i reflexiona d'una manera discontinua, i troba la seva unitat a través de la ruptura: és la discontinuïtat del pensament el que és essencial a l'assaig, i la seva cosa és sempre un conflicte detingut. I amb tot l'assaig no és pas alògic, sinó que ell mateix obeeix a criteris lògics en la mesura en què el conjunt de les frases ha de compondre's un acord. L'assaig desenvolupa els pensaments d'una manera diferent a com ho fa la lògica discursiva: coordina els pensaments en lloc de subordinar-los i no els fa derivar de cap principi ni els infereix d'observacions particulars.

L'assaig és una crítica al procedir científic i una crítica al seu sistema. El dubte sobre l'universalitat del mètode científic sembla que només s'hagi realitzat a l'assaig. L'assaig no obeeix a cap regla de les emprades per la ciència i la teoria organitzades en la creença que l'ordre de les coses és el mateix ordre que el de les idees. Per aquesta raó l'assaig no es una construcció tancada sinó que s'aixeca contra la doctrina segons la qual el que és canviant i efímer és indigne de la filosofia, s'aixeca contra la vella injustícia perpetrada contra el que és perecedor. Un nivell d'abstracció més alt no atorga al pensament major dignitat ni contingut metafísic. La profunditat del pensament és la profunditat amb la qual es penetra en la cosa i no en la profunditat en que aquesta cosa ha estat reduïda a una altra cosa: el concepte.

Els conceptes amb els quals es fa servir l'assaig no es construeixen a partir d'alguna causa primera, ni s'arrodoneixen en una d'última. I les seves interpretacions no estan filològicament fonamentades ni mesurades. Per aquesta raó l'assaig s'apropa a la literatura, però es diferencia d'ella pel seu mitjà, els conceptes, i per una aspiració a la veritat. L'assaig assumeix el procedir del seu impuls asistemàtic i introdueix conceptes sense cap cerimònia, immediatament, tal i com els concep i els rep. A l'assaig no són necessaris els conceptes sino la relació que s'estableix entre ells. Emperò l'assaig mai no deixa de fer servir els conceptes ni procedeix amb ell d'una manera capritxosa. I és per això que considera tan important la forma de l'exposició perquè és en l'esdevenir del pensament que els conceptes es carreguen de significat i de sentit, i no pel sentit i el significat que els hi hem atorgat de bell antuvi.

Segons la màxima positivista el que s'escriu sobre art i literatura no ha d'aspirar a tenir els trets de l'exposició artística, es a dir no ha d'aspirar a autonomia formal;

però, ¿com podria ser possible parlar estèticament del que és estètic?. Segons l'us positivista, el contingut hauria de ser indiferent a la seva exposició i aquesta hauria de ser convencional i tota expressivitat en l'exposició es considera perillosa per a l'objectivitat.

Si l'art i la ciència es van separar al llarg de la història, tampoc s'ha de negar la seva contraposició. Els ideals d'una filosofia pura orientada cap a valors universals i eterns, els ideals d'una ciència organitzada a prova de l'erosió del temps enfront d'un art instintiu desprovist de conceptes, són enfrontaments que porten visible la presència d'un ordre repressiu. Això pressuposa que tot coneixement pot traduir-se potencialment en ciència i per tant nega a l'art les possibilitats i les capacitats d'expressar coneixements necessaris que no poden ser recollits per la ciència; el coneixement que ofereix la *Commedia* del Dant o *La comédie Humaine* de Balzac no pot ser recollit i sistematitzat, de cap manera, per la ciència, tot i que el coneixement que es transmet artísticament aspira a l'objectivitat. L'objectivitat artística no és pas la verificació de tesis ni d'idees susceptibles de ser reduïdes a conceptes sinó que es manifesta en l'experiència humana, que és la que dona relleu a les seves observacions i reflexions, i que poden ser confirmades o refutades per l'experiència de cadascú.

I és l'experiència, havíem dit abans, la que forneix els arguments necessaris per elaborar l'assaig, aquest gènere literari tan pròxim a la vida i a l'assaig de viure. Tot és assaig. Res no és sinó que una compromesa provatura.

Joan Fuster: contra la filosofia

JOSEP BALLESTER & RAMON GUILLEN

Algú ha dit: «És impossible que un assaig sigui massa breu». Potser. L'assaig perfecte seria aquell que constés d'una sola paraula. De la paraula **assaig**, només, per exemple.»

«DEFINICIO (POSSIBLE) DE LA FILOSOFIA. L'art d'agafar una vaca pels collons.»

J.F.

L'assaig –segons la nostra enciclopèdia– és aquell gènere en prosa no narrativa que aborda d'una manera lliure, no exhaustiva i no especializada els problemes més diversos d'ordre filosòfic, històric, polític, literari, científic, etc., amb voluntat de creació literària i amb la intenció d'aprofundir en el coneixement de l'home, i amb una última, més o menys vaga, pretensió moralitzadora. L'inventor, o el suposat inventor del gènere, Michel d'Eythen, senyor de Montaigne, va marcar l'assaig com una expressió radical del subjectivisme, i també la fragmentació i la brevetat com un dels trets inherents d'aquesta literatura d'idees. És dins d'aquesta tradició d'indagació lliure i suggerent reflexió on hem de situar l'obra de Joan Fuster.

No és gens fàcil d'abastar en tota la seua multiplicitat l'obra extensa i diversa de l'escriptor de Sueca. El punt de mira dels seus escrits i de les seues reflexions giren al voltant de l'home i de les seues circumstàncies, i a partir d'ací qualsevol cosa que s'hi relacione. D'aquesta manera, l'home, per a ell, pot ser un ésser abstracte i, a la vegada, un ésser concret; és converteix en símbol i síntesi de l'univers, el propi intel·lectual com a símbol de l'home. Recordem la màxima més citada pels estudiosos: «Ja coneixeu el cèlebre aforisme grec: **Joan Fuster és la mesura de totes les coses**».

El nostre escriptor és un observador lúcid i profund de la realitat, que tamisa i raona a partir de les circumstàncies concretes. Sempre, amb una actitud escèptica, tanmateix mai no indiferent. «Per a mi, –diu Fuster– escriure constitueix, generalment, una operació d'autoexamen: de revisar-me les idees, els entusiasmes, els recels, els interessos, les accions, les malícies. Cada vegada que em poso davant un full en blanc, amb necessitat d'omplir-lo d'allò que en diuen literatura, no faig sinó això: examinar-me la consciència». Amb aquesta fórmula ja ens mostra d'una manera contundent el seu afer literari, el seu tarannà intel·lectual, i com s'hi

enfrenta. Hem trobat en aquestes paraules un dels elements claus de l'assaig fusterià: l'autoanàlisi, o millor dit encara, l'autoexamen.

En una altra ocasió, i ara en el seu *Diari*, amb data del 5 de febrer de 1954, amb la claredat, l'estil incitant i provocatiu a què ens té acostumats apunta el seu ideal de professió: «Jo, com a escriptor, hauria volgut ser un gran novel·lista, un dramaturg genial, un poeta líric de primera categoria; un filòsof d'acadèmia, si més no. Però hi he renunciat. Amb llàgrimes de sang, plorades damunt de quartilles inútils, hi he renunciat. He de conformar-me a escriure tebeos. El que acostumo a escriure, perquè no en sé més, són papers com aquest, una mena de tebeos per a intel·lectuals. O sigui, **històries**, curtes i divertides, sincopades, destinades a un hipotètic consum dels **happy few**. Curtes ho són per manca d'alé; divertides, no n'estic segur. I sincopades, sí: la meua literatura ha de ser inevitablement fragmentària (...) Faig el que puc i el que sé. I qui no sap més... amb sa mare es gita i no peca, diuen al meu poble...». Demanem disculpes per la citació, però, pensem que paga la pena. Fuster, amb l'amenitat com a norma i com a obligació que té tot escriptor, amb una prosa àgil i desimbolta, amb el mestratge en l'art de combinar els diversos registres lingüístics ens ha tornat a oferir més claus sobre el seu afer assagístic. El fragmentarisme i la brevetat com una resposta a qualsevol circumstància; no pretén mai dir-ho tot, ni esgotar cap aspecte, es tracta d'obrir suggeriments i perspectives. L'assaig «no és mai **sobre**, sinó **cap a** un tema». És una operació que sospesa els pro i els contra, un judici no tancat. Aquests «tebeos per a intel·lectuals» són una provatura, i per aquesta raó la provisionalitat fomenta aquests escrits. No per això, però, són improvisats i superficials. Predomina el raonament i la demostració. Així qualsevol motiu és vàlid per molt banal que sembla, li traurà punta, indagarà i aprofundirà amb les observacions més inusitades i agudes. A manera de memoràndum citem els escrits sobre la cadira o sobre la forquilla.

«...Car tot assaig és causa d'esperar» diu un vers de l'avi Ausiàs, que Fuster ha emprat per a titular un dels seus llibres. I ho ha explicat, «allò que **esperem** en escriure un assaig és obtenir de nosaltres mateixos un esforç de comprensió envers els homes, envers les coses, envers els fets, envers el temps. I aquesta ha de ser, necessàriament, una operació perpètua, reiterativa, insaciable». És tracta de la constant interrogació que tot intel·lectual ha de mantenir davant la realitat. Per aquesta raó el dogmatisme és incompatible amb el seu quefer. La seua missió té sentit per la voluntat d'agitar idees i crear opinions. El seu fi és desemmarcar les actituds que amaguen la manipulació i estan allunyades de la realitat. L'assaig fusterià constitueix una vacuna contra els portadors de la Veritat, entre ells, la filosofia, que pensa haver-la aconseguida amb els seus sistemes perfectes. Fuster, però, hi veu una pretensió injustificada i ridícula, per això les ironies al respecte; així, comentant el dèficit de la filosofia a les terres catalanes, apunta «Tomàs Tosca sabia moltes matemàtiques, i això sempre és bo per a un filòsof: fa que diga menys bestieses que els seus col·legues que no en saben». Però els atacs no solament són constants sinó ben durs: «...la filosofia, **pura il·lusió de l'esperit**, en

definitiva, és terriblement propícia a tenir conseqüències en l'ordre pràctic. En el fons de qualsevol **doctrina** política, econòmica, jurídica, social, hi oculta una filosofia. Una filosofia que hi és, no ja com una justificació, ni menys com una causa, sinó com un estímul i un revulsiu excitants. Un filòsof pot i sol ser un ciutadà pacífic: habitualment és un hipocondríac inofensiu, que tradueix el seu mal humor en bells sistemes d'idees. Tanmateix, mai no se sap en què puga parar la seua especulació. de Voltaire i Rousseau –abreuge i simplifique– va sortir la Revolució Francesa, com de Nietzsche, Hitler, i de Marx, Lenin...». Aleshores contra aquestes actituds, les úniques eixides que ens queden són l'escepticisme, pensem que «els escèptics són sempre –i per definició– persones raonables: enraonades. Es posen cautelosament al costat de la raó. O dit d'una altra manera: dubten, i encerten», i la consciència de la nostra identitat o originalitat: «Ser 'jo', jo per damunt de tot, jo d'allò més jo, rabiosament jo, procurar ser-ho, representa l'única eixida...»

L'obra de Fuster constitueix, no solament, un intent d'indagar en l'ésser humà, és molt més, es tracta d'una fórmula de persuasió i d'agitació d'idees, d'entendre i, per tant d'explicar la realitat. És l'obra d'un intel·lectual «certament anacrònic en la nostra època que pertany a l'estirp dels vells moralistes...dels lliure-pensadors» com l'ha definit J.M. Castellet elogiosament. Un intel·lectual que com ell mateix ha dit: «ja m'acontento de tenir una **mica** de raó **de tant en tant**. Aspirar a més em sembla una procacitat».

De Llindars, Frontisses i Pollegueres: La Porta de L'Assaig

JOSEP M. SALA-VALLDAURA

Enunciar «l'assaig entre la literatura i la filosofia», en la seva ambigüïtat, pot portar cap a una interpretació esgarriada i esguerrada, si hom considera els dos termes, «literatura» i «filosofia», com a sengles extrems d'una oposició binària. En el dret camí, doncs, el nex «entre» mira d'establir una relació mútua, recíproca, tot reconeixent siusplau per força una distància. Tot plegat, cal llegir-ho des d'una expectativa que no frustri una interpretació agomboladora, en totes les seves accepcions.

Enunciar, però, «l'assaig al bell mig de la literatura i la filosofia» fóra una ben galdosa manera de fugir d'estudi, i formular «l'assaig com a literatura i filosofia» o, fins i tot, «l'assaig literari i filosòfic» representaria haver escapat amb poca solta de la xarxa conceptual on hem de teixir tots tres conceptes: «assaig» està inclòs tant dins «literatura» com dins «filosofia», però no pas sempre, òbviament, alhora. En un intent de sistematització conceptual, hom pot afirmar sense embuts que els semes d'«assaig» s'integren –en el canal, com a vehicles– en les definicions de «filosofia» i «literatura», mal que no sigui necessàriament al mateix temps. Des d'una altra perspectiva, hom pot sistematitzar-ho bo i considerant que «filosofia» i «literatura» tenen moltes vegades distintes funcions i, per tant, a voltes s'oposen tot i que, en d'altres avinenteses, neutralitzen llur oposició i la seva oposició.

Ultra això, crec que hem d'aprofitar les darreres reflexions de Gérard Genette sobre *fiction et diction*, perquè en la teoria dels gèneres literaris l'assaig només ha aconseguit un lloc perifèric i –perdoneu-me, no vull pas ser hiperbòlic– gairebé marginal: segons Genette, hi ha dos règims de «literarietat», un de constitutiu i un altre de condicional, per la qual cosa hom rep un mal poema com a literatura i un bon assaig segons el contracte establert entre el seu autor i el seu lector. Dit altrament: la poesia, el teatre, la novel·la des de fa segles són llegits com a parts constituents del cos i el cor de la literatura, mentre que l'assaig depèn del valor literari atorgat i, així, hauríem de donar la raó, si més no en aquesta mena de discurs literari condicionat, a John M. Ellis: els textos literaris són els *usats* com a literaris, val a dir, els textos literaris «són emprats en la societat d'una manera que el text no és considerat rellevant per al context immediat del seu origen».

Això acostaria la filosofia i la literatura, per mitjà d'aquest «entre» de l'assaig –d'aquest pont i d'aquest riu que emmiralla i a vegades arriba a confondre les dues

ribes: ni l'una ni l'altra tenen *actualitat* en el curs dels seus missatges. Tanmateix, em reca que el «filocientificisme», l'influx científic sobre els filòsofs hagin menat llur tasca força lluny de certs pressupòsits dels literats. Els uns, doncs, han conduït sovint llur objecte vers el camp de l'objectivitat, la verificació però l'abstracció, el llenguatge més o menys formalitzat, la rigor i la precisió enunciatives i denotatives; els altres han cercat la naturalesa del llenguatge literari en la impossibilitat de verificació referencial, en la descontextualització, fins en l'autonomia del discurs, en la intensificació de les funcions expressiva i apel·lativa o en la distorsió del codi com a representació, en la capacitat connotativa d'evocar i de suggerir, en l'opacitat, l'equivocitat, la polisèmia, en el trencament de l'economia verbal, en el desllorigament de la cadena sintàctica, en l'estètica d'identitat o d'oposició, en l'estranyesa, el desviament...

I el lloc de l'assaig ? Terra de tothom i camp de ningú, habita en la precarietat. Buscant aixoplugar-se sota un grau mínim de reconeixement de «literarietat», ni que sigui pel criteri funcional de l'ús. Intentant de demostrar que la tria per raons temàtiques poc ha de ser decisiva tothora i sempre a l'hora d'exiliar-lo de la literatura. Condemnat el seu lloc als avatars dels temps, en un continu vol-i-dol. Pregant l'almoïna del lector, el crític o l'historiador amb bona voluntat si mai fressa els seus camins de mètode, disposició, argumentació, conclusió, etcètera. Cotitzant, sovint a la baixa, en la borsa dels prestigis de les ciències humanes i en els *curricula* fets a corre-cuita per arribar a l'acadèmia o el parnàs. Transitat, traginat i no reconegut per tot de classificacions i classificadors com un desert poblat d'allò més...

—...Sí, entesos, però, i l'assaig ?

Doncs rebent sol·licituds de totes dues bandes, mentre Heràclit i Nietzsche, sortits de polleguera, senten grinyolar les frontisses d'una porta tan esbatanada al llindar de la filosofia i la literatura.

Quatre notes sobre l'assaig. L'assagisme de Fuster com a model

JAUME PEREZ MONTANER

Ja sé que no resulta fàcil tractar de definir un gènere com l'assaig; en primer lloc per l'àmplia difusió del terme, aplicat a les més diverses manifestacions de la prosa no narrativa; però també perquè totes les formes literàries són enormement resistents a classificacions, que sempre resulten esquemàtiques, i a definicions que intenten encabir les més diverses, personals i fins i tot contradictòries manifestacions d'allò que, per entendre'ns, anomenem un gènere determinat. Amb tot, basats en l'obra més directament assagística de Fuster, pense que es poden buscar uns criteris bàsics, perquè, al capdavant, l'assaig, com a forma literària, és tan precís en les seues possibilitats i limitacions estètiques com la novel·la o el conte o la poesia lírica.

L'inventor del «gènere», Michel de Montaigne, ens dona ja els criteris determinants quan escriu: «Els autors es comuniquen amb el món mitjançant estranyes i peculiars formes; jo sóc el primer a fer-ho amb tot el meu ésser, com a Michel de Montaigne, no com a gramàtic o com a poeta o com a juriconsult». És a dir, l'autoexploració, el descobriment, desvetllament i afirmació del propi jo. Totes les manifestacions artístiques són, en general, expressions del propi autor, però ben poques ho fan amb la claredat de l'assaig. L'autor s'enfronta ací amb circumstàncies o aspectes concrets de la seua relació amb el món i explora, indaga, reflexiona, assaja a partir d'ell mateix, de la seua pròpia i íntima experiència, dels seus coneixements i de la seua sensibilitat. Per això l'aforisme, tan recurrent, un dels primers de *Judicis finals* (1960), que diu: «Ja coneixeu el cèlebre aforisme grec: 'Joan Fuster és la mesura de totes les coses'», perfectament explicat i reinterpretat en el títol d'un altre llibre del mateix autor: *L'home, mesura de totes les coses* (1967). Per totes aquestes raons el reconeixement explícit a Montaigne per part de Fuster, també en un altre aforisme de *Judicis finals*: «Hi ha qui és advocat, o mestre, o polític, o bisbe, o poeta, o pagès. La meua professió, en canvi, és d'ésser Joan Fuster».

Aquest subjectivisme tan rotundament professat és una de les característiques fonamentals de l'assaig literari, de l'assaig. L'interés i la perspectiva de l'autor són primordialment subjectius i el fragment de realitat objecte del seu treball ens és descrit, presentat i raonat de manera que destaque sobretot, sense embuts, la

seua personal i original visió de les coses.

Com a contrapés, cal afegir i assenyalar que l'assagista és sempre conscient dels lectors o dels possibles lectors als quals van dirigits els seus escrits, de tal manera que les seues reflexions, punts de vista, experiències o sentiments tenen, en el fons, una marcada finalitat didàctica. Es tracta, en conseqüència, d'un balanceig difícil i arriscat entre l'expressió literària de la pròpia intensitat personal i el desig de comunicar una informació. El mateix Fuster ens ho diu clarament en el pròleg a *Indagacions possibles* (1958):

Es tracta d'apunts inconnexos, variats i levíssims, als quals no vull atribuir més pretensió que la d'haver-me servit, a mi, d'exercici meditador. En publicar-los ara, els ofereixo amb aquesta mateixa voluntat. Tant o més que el desig d'exposar uns punts de vista personals, probablement imprecisos, m'agradaria que s'hi veiés l'esquema d'unes indagacions possibles: perspectives, suggerències i subratllats que encaminessin el qui em llegeix a preocupar-se d'allò que a mi m'ha preocupat –i és clar– com a mi m'ha preocupat.

Aquest desig de comunicació amb uns lectors pressuposa alhora una bona dosi d'objectivitat, així com la necessitat d'un discurs lògic coherent i ordenat. La tensió derivada de la confrontació entre l'impuls creador i l'objectivitat de la finalitat didàctica dóna com a resultat, en els millors assagistes, un equilibri estètic que ben sovint descansa en el to general de l'escrit. Trobar el to adequat és probablement una de les claus mestres del bon assaig literari. El to col·loquial, la conversa, la continuació de la conversa de cafè o de sobretaula; pense que és aquest un dels secrets de la prosa, de l'estil, de molts assaigs de Fuster. Parlar; escriure com es parla. Al capdavant, això és l'assaig: tempteig, provatura, directament de cara al públic o a l'interlocutor, com en una conversa. El gran escriptor, el gran conversador que és Joan Fuster, s'hi ha referit moltes vegades, com, per exemple, encara que de passada, en el darrer capítol de *Babels i babilònies* (1972), titulat «Les llengües de demà»:

La promoció del 'silenci', les maniobres per a evitar la 'conversa', es multipliquen a totes les escales. Amb el televisor en marxa, s'aconsegueix de fer callar el més xerraire, i les sobretauls domèstiques decauen. La vèrbola efusiva dels promesos és substituïda per melodies ardents i tèrboles. Des que l'home és home, el seu instint i la seva vocació ha estat 'parlar'. Ara procuren que no parli. O que, a tot estirar, repeteixi el que sent. Hi ha una sòrdida i sorda conspiració per a convertir-nos de parlants en oients.

Paraules escrites l'any 1972 que ara, amb el grau tan elevat de contaminació acústica, amb la proliferació de discoteques, pubs i altres centres de reunió on la conversa és impossible, poden semblar profètiques.

Voldria referir-me, encara, a un altre aspecte de l'assaig fusterià i de l'assaig literari en general: el tema o, potser més exactament, l'absència de temes concrets, definits i limitats. El tema pròpiament de l'assaig pot ser qualsevol cosa que siga d'interès per a l'autor i, sobretot, la seua manera personal d'enfocar-lo. L'assaig literari es distingeix precisament del tractat o de la tesi doctoral per ser un tempteig,

una provatura o –recordant les paraules que abans he citat– «perspectives, suggerències i subratllats». I, continuant ara amb les paraules de Fuster:

d'aquesta mena d'escrits, jo i els meus amics en diem 'assaigs', i em penso que no fem mal a ningú si en això hi ha alguna extralimitació de lèxic. Precisament, el que més m'atrau de l'assaig és la cautelosa modèstia implícita en el seu nom: assajar significa provar, intentar, sense més compromís que el bon propòsit i el bon sentit.

A pesar de la confessada modèstia d'aquestes paraules, l'assaig fusterià suposa sempre una presentació intensa i gairebé completa dels seus temes, enfocant-los sovint des d'angles distints, recorrent a l'opinió concordant o diversa d'altres autors, explicant pas a pas una frase o ampliant un segment del seu raonament, encerclant atapeïdament l'objecte del seu discurs amb les seues reflexions, de tal manera que el lector, l'interlocutor, es queda al final amb un ventall amplíssim de suggerències i intuïcions.

No seria lògic parlar de l'assaig, i de l'assaig fusterià en concret, sense referir-se a un dels aspectes que millor el poden definir, si més no en les seues característiques purament formals i externes. Es tracta de l'extensió habitual en l'assaig literari. Tot i que seria arbitrari establir-hi limitacions, és cert que l'assaig fusterià, en la línia de l'assagisme clàssic, troba la seua expressió més genuïna, efectiva i satisfactòria en les proses breus, en els articles que, per entendre'ns, oscil·len generalment entre les dues i les cinc pàgines. És ben cert que hi trobarem excepcions; nombrosíssimes. Des de la brevetat dels aforismes –i entrem probablement en el domini d'un altre gènere o subgènere- a l'extensió àmplia i generosa d'algunes entrades, com ara el famós article «Intel·lectual» o «Sexe», que ocupen respectivament onze i vint-i-tres pàgines del *Diccionari per a ociosos* (1964) en la col·lecció de butxaca d'Edicions 62. Amb tot, l'extensió més freqüent és la que he assenyalat abans. Ja en el seu primer llibre plenament assagístic, *El descrèdit de la realitat* (1955), els cinquanta-vuit capítols que el conformen no solen sobrepassar les dues pàgines en un format tan reduït com el de «Raixa» de l'editorial Moll. El que fa l'autor és resseguir el desenvolupament de les arts plàstiques des del Giotto a la pintura abstracta, mostrant-nos les seues reflexions i impressions, directament i senzillament, amb elegants, suggerents i certeres pinzellades.

L'extensió, la brevetat, encara que no amb contorns precisos i ben definits, té la seua lògica, respon a algunes de les característiques que he assenyalat: la varietat de temes, que fa que l'autor no tracte mai de mostrar-se amb uns coneixements exhaustius i definitius, i, sobretot, la intensitat de l'aproximació tan personal i creadora, que elimina el perill de les explicacions acadèmiques, tan pedants en el fons i desmanegades.

M'he limitat només a apuntar alguns aspectes i característiques de l'assagisme de Fuster, de l'assaig literari en general, tal i com el va crear i desenvolupar Montaigne. Els volums quart i sisé de les seues *Obres completes* contenen algunes mostres del millor i més pur assagisme català de tots els segles: *El descrèdit de la realitat*, ja citat anteriorment, *Les originalitats* (1956), alguns capítols de *Figures de*

temps (1957), així com, *Diccionari per a ociosos*, *L'home, mesura de totes les coses* i *Babels i babilònies*. En el *Diccionari per a ociosos*, sobretot, són memorables algunes entrades com «sexe», «nacionalisme», «llibertat», «amor» o «novel·la» o altres aparentment més senzilles o menys importants, com «cadira» o «rellotge» per exemple, que donen ocasió per a una pirotècnia d'associacions i reflexions agudes i brillants en les quals destaquen tant la postura ètica com la prosa magnífica i transparent o les referències culturals i erudites. O l'escèptic militant amb la seua apologia de l'escepticisme o el seu no menys escèptic «Epitafi»: «ací jau / j f / va morir / com va viure / sense ganes». Obra que –ja ha estat assenyalat– es relaciona amb el *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. L'he rellegit –el de Fuster– mentre llegia un altre diccionari famós, el *Diccionari del diable*, d'Ambrose Bierce. Tots tres es poden caracteritzar, com vaig apuntar en una altra ocasió referint-me als dos primers, per la independència de criteri, l'actitud ètica, l'enfrontament amb la moral establerta o l'agilitat mental i la curiositat intel·lectual il·limitada. En el cas de l'escriptor nord-americà la intenció corrossiva és més directa, encara que probablement no siga més profunda. Les coincidències formals són, per una altra banda, ben escasses. He triat, finalment, com a mostra, un sol exemple: «Diners»:

Bierce: *Bé que no ens aprofita fins que el perdem. Indici de cultura i passaport per a una societat elegant. Possessió suportable.*

Fuster: *No entenc aquells qui diuen que menyspreen els diners. Costen tant de guanyar!*

No es tracta d'establir-hi comparacions; són, simplement, dues visions o «definicions» no coincidents però si complementàries, que corresponen a dues experiències vitals divergents: l'anarquista aventurer en una societat en expansió i pletòrica d'oportunitats, i la de l'escèptic militant i assenyalat que coneix massa bé les dificultats de cada dia i toca peus a terra en conseqüència. La seua terra.

O ensaio feminino na Literatura galega

MARIA XOSÉ QUEIZAN

A literatura é un tema recorrente nas ensaistas galegas, se ben a filosofía, fundamentalmente o pensamento feminista, nos últimos vinte anos, inciden en moitas das analistas. Coa brevidade que esixe a comunicación, compre destacar as seguintes autoras e libros.

Carmen Blanco, unha das críticas máis importantes do país, especialista en literatura de muller e da muller na literatura. Na súa obra destaca un libro de «Conversas con Carballo Calero», Edicións críticas de obras de Novoneira e Méndez Ferrín, traballos publicados na revista feita por mulleres «A Festa da Palabra silenciada» e artigos na Voz de Galicia co título de LILITH, sección de artigos de FIGA (Feministas Independentes Galegas), etc. Pero onde centra a actividade ensaística é no libro de recente aparición: «Literatura Galega de Muller» (Xerais 1991). Nel inclúe diferentes ensaios que paso a suliñar:

Estudio da obra de Rosalía de Castro, así como a mitificación e mistificación que se ten feito da súa figura.

Análise do ensaio feminista nos diferentes, e mesmo antagónicos, criterios que o animan; desde a antisufraxismo de Francisca Herrera Garrido, escritora conservadora de principios de século, ao feminismo materialista, representado por min mesma nos tres libros de ensaio publicados. Integra tamén o feminismo espiritualista de Teresa Barro.

Catro calas poéticas en poetisas de postguerra como Luz Pozo Garza e Xohána Torres ou as voces máis novas como Pilar Pallarés, Ana Romaní, Xela Arias, etc.

Dedica outro apartado á miña novela histórica «Amantia», á que califica de exemplo de novela feminista.

O xenero infantil é motivo amplo de referencia. Destaca a considerábel número de autoras que o cultivan en relación con outros xéneros. Fai diversas interpretacións desta, ao parecer, especialidade feminina, desde a maternidade e a relación das mulleres coas nenas á propia marxinalidade do xénero, que é habitualmente desprezado. A autora analiza asimesmo o feito desde as posibilidades que ten ese xénero de ruptura fronte ás normas e regras literarias que as escritoras rompen máis asiduamente que os escritores, indicando exemplos como Rosalía, Emily Dickinson ou Virginia Woolf. Encontra tamén xustificación na tradición oral feminina, de

mulleres encarnadas na mítica Scherezade. Durante xeracións, as nais, as avoas, cos seus contos, cantigas, xogos lingüísticos, foron o primeiro contacto literario das crianzas. Este fixose con arrolo de voz feminina. A primeira percepción literaria da infancia é musical e feminina. Considera a linguaxe materna como linguaxe arcaica e pre-lóxica que emparenta coa vangarda surrealista, co dadaísmo. Analiza as tendencias literarias da literatura infantil feita por mulleres galegas e constata a ruptura dos papeis tradicionais que se encontra nas últimas xeracións.

Noutro apartado estuda a figura controvertida da poeta María Mariño Carou, tan ligada ao poeta Novoneyra, que foi o encargado da aportación da obra e da biografía da escritora. Fica convertida nun símbolo de comunión coa terra do Courel. Esta poeta sérvelle á autora para considerar os prexucios androcéntricos sobre a obra de muller. Pasou con Rosalía e pasa coas escritoras actuais porque pesa sobre os críticos o prexucio da inferioridade cultural das mulleres.

A relación do sexo coa escrita revélaa na obra de Margarita Ledo Andión como participante da escrita da diferenza e permítelle facer unha desmitificación da chamada escrita «feminina».

Remata con un estudo pormenorizado das escritoras galegas na Hª, coas diferentes correntes e ideoloxías. Un apéndice sobre a Galicia Mindoniense de Marina Mayoral, dá fin a este magnífico libro de ensaios literarios.

Dous libros de autoría feminina sobre o poeta Luis Pimentel viron a luz nos últimos meses. Refírome a: «Rosas na Sombra» (Edicións do Cumio 1991) de Pilar Pallarés. A autora, ademais de facer un recorrido amplo e preciso pola vida e obra do poeta, recolle, con intuición e grande sensibilidade, os matices, a fragilidade, a contemplación do mundo dese un case místico que foi Pimentel. Móstranos a dor, simbolizada en rosas sen voz e cabeleiras mortas, a poesía como grande milagre do mundo, como o misterio do ser, como voz interior do poeta lucense.

Ninguén mellor que a sensibilidade esquisita de Pilar Pallarés para introducirse na esencia pimenteliana, na percepción dese poeta sutil e delicado que latexa ao compás do sangue da comentarista.

Pero ela non é a única muller que comulga coa poesía de Luis Pimentel, xa que uns meses antes aparecera o libro de Luz Pozo Garza, «A Bordo de Barco Sin Luces ou o Mundo Poético de Luis Pimentel» (Sotelo Blanco 1990). Da autora xa coñecíamos a mestría e profundidade das análises literarias. Neste caso parte do predominio da polaridade negativa para organizar o edificio poético sobre a negación que Pimentel, como Mallarmé, realiza na súa poética, até chegar á negación suprema da morte.

Noutro apartado está o tema do mar. Contrastando co mar de Manuel Antonio, a autora constata que o mar é negativo para o poeta lucense, é un factor desestabilizador que provoca desacougo e indefensión; é un mar odioso, un elemento agresivo con clamores de soidade. Porén, a terra é acolledora e mansa.

O cesamento de vontade, «No hacer nada/ nada, nada./Estar quietos, mirando/ el día que comienza», escribía Pimentel, é analizado como a necesidade de

apaciguar a vontade para acadar a venturanza, da man de Séneca, da experiencia mística de Juan de la Cruz ou de Schopenhauer. Pimentel aparece como un poeta de acougos e permanencias, de serenidades.

Sérvese, asimesmo, dos estudos de Semiótica de Julia Kristeva para analizar a polisemia do texto pimenteliano, donde a vida está intimamente vinculada coa obra.

Sinala a evocación de Rosalía no reino simbólico da morte. Rosalía aparece como un despoamento material: «sen corpo, sen traxe, sen ruído..» «delantal de camposanto». Galicia, como Rosalía, permanece inmóvil, cara o mar tenebroso, chamada polos náufragos.

Contrastando con esa melancolía aparece a chamada á vida, o enerxico rexeitamento dos tópicos e da expresión funeral, nos coñecidos versos: Non convén chorar máis./Ela chorou por todos e para sempre./Calemos. Exhortación que Pimentel repite no poema «Nai de Galicia», no que insta a Rosalía: «Berra forte, érquete;/ chama aos teus afogados/e aos teus mortos;/falalles duro...»

Noutros apartados compara unha pasaxe de «A poesía é o gran milagre» con certas pautas bíblicas de «O libro de Xob», ou a linguaxe como conxuro baseándose nas relacións da conciencia humana co mundo cósmico que sinala Walter Porzig.

Luz Pozo Garza, delicada poeta, preséntanos a obra de Pimentel como unha reflexión existencial, pero, asimesmo, os seus extensos e profundos coñecementos literarios fan múltiples e suxestivas relacións da obra do poeta.

Tamén no eido da literatura, é de publicación recente «Viaxens na Literatura» (Laivento, 1991), de Elvira Souto.

Parte a autora da análise das viaxes como busca, das viaxes como coñecemento ou recoñecemento que serían os alicerces de toda literatura funcional. A autora dubida desde aserto, pero concorda en que é un tema e un mito decisivo e un dos principais lugares comúns da literatura. Dedicase, pois, a descubrir viaxes na literatura galega e portuguesa, ou, mesmo, a ausencia de viaxes como na obra de Manuel Antonio, «De catro a catro», que define como viaxe oximórica dun navío que para, pero non navega.

Continúa pola viaxe heroica da novela «Scorpio» de Carballo Calero. Séguelle a viaxe iniciática que exemplifica na obra «Amor de Artur» de Méndez Ferrín, no que o héroe representa o colectivo e aparece como proxecto de futuro nacionalista.

Ven a continuación unha viaxe contra o tempo, patente na obra de Alvaro Cunqueiro, «Se o vello Simbad volvese ás illas». Titula «A viaxe pícara» á que realiza pola novela «O Mosteiro» dunha das grandes escritoras portuguesas actuais, Agustina Bessa-Luis. Elvira Souto descobre aquí un exercicio audacioso de desmitificación dos itinerarios sebásticos, tan queridos e abondosos na literatura portuguesa. Viaxa tamén pola transcendencia mítico-simbólica da novela «O Ano da Morte de Ricardo Reis» de José Saramago.

Sen dúbida, é orixinal a forma que elixiu Elvira Souto para achegarse ás obras

literarias.

Unha autora que conta con importantes análises da obra de Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán ou Castelao, entre outros, é M^a Pilar Garcia Negro. Ensaios publicados en «Aproximacións á literatura galega», «A nosa literatura. Unha interpretación para hoxe» ou «Rosalía de Castro. Unha obra non asumida.» (E. Xistral. Colección Alexandre Bóveda), libros colectivos, así como en revistas e publicacións como «A Festa da Palabra Silenciada», «A Nosa Terra» e outras.

En relación con Rosalía de Castro, dedícase esta autora a desmitificar moitos dos tópicos que sobre a poeta circularon e a suliñar a conciencia que tiña como escritora culta e como galega xa que tivo unha influencia decisiva no proceso restaurador da lingua.

Ademais dos ensaios sobre literatura, focados nunha perspectiva socio-política, cabe destacar desta autora as súas aportacións á socio-lingüística. É recente a publicación «O Galego e as Leis. Aproximación sociolingüística», que recolle a tese de doutoramento, traballo documentado e amplo sobre a problemática social da lingua galega. A autora aborda a lingua como produto social, como marcador social, sinalando os prexuízos lingüísticos existentes e a inseguridade que provoca nos falantes galegos a existencia do valor superior concedido ao castelán. Fai asimesmo un estudo do Bilingüismo e a Diglosia, provocada esta última pola incidencia do aspecto colonial. Elabora unha interpretación do conflito lingüístico galego desde unha perspectiva histórica e ofrece alternativas para sairmos da situación. Na segunda parte da tese dá conta da lexislación sobre a lingua galega.

Rosalía de Castro é unha figura moi querida polas escritoras galegas que realizamos, nos últimos anos, esforzos por devolverlle o verdadeiro significado. Froito desta idea foi o N^o 2 da «Festa da Palabra Silenciada», publicado na Primavera do ano 1985, cun monográfico dedicado a Rosalía, coincidindo co Centenario do seu pasamento. Neste número facíamos unha desmitificación de Rosalía e nese mesmo sentido, xa dixeran, encóntranse os traballos de Carmen Blanco e Pilar García Negro. Tamén Pilar Pallarés publica no libro colectivo xa citado «Rosalía de Castro, Unha Obra Non Asumida» o ensaio «Rosalía: Unha lectura Feminista». Pero non só as mulleres galegas contribuíron a desenmascarar a Rosalía. Americanas como Kathleen Marck, participante no Congreso dese ano, que fai unha análise feminista da obra rosaliana, que se completará nun libro de próxima aparición, ou a escocesa Catherine Davies que publica no ano 1987 o libro «Rosalía de Castro no seu Tempo» (Galaxia), que estuda á autora en relación coa súa época e revela unha Rosalía inconformista, inserta na corrente do liberalismo radical, que reacciona contra as ideas e os valores conservadores do seu tempo.

Dentro do ensaio literario compre destacar tamén a Camino Noia con diversos traballos críticos, da que agardamos a publicación dun libro sobre a Nova Narrativa Galega, da que é especialista. Esta autora ten ademais unha dedicación aos temas de lingua e unha tese de doutoramento sobre «O Galego nos Medios de Comunicación».

Outras ensaistas e críticas literarias que me limito a citar son: Carmen Panero,

que aplica a súa finura estética a diversos escritores e temas literarios galegos; Carmen Ríos Panisse con precisos traballos publicados en «Festa da Palabra Silenciada», «Boletín Galego de Literatura», etc; Carmen Hermida, que centra as súas análises no S. XIX, no que baseou a tese doctoral; Marisa Andrade; Isabel Mouriz; M^a Xosé Porteiro; Manuela Pena; Teresa Barro, que ademais é autora dun libro, moi intimista, sobre Rosalía; Consuelo García Devesa, que se centra no estudo do Renacemento en Galiza ou Manuela Palacios, que ten a tese de doutoramento sobre Virginia Woolf e traballos sobre E. Dickinson e Shakespeare, e outras moitas.

A marxe da literatura e a lingua, que son o campo de labor preferido polas ensaistas galegas, aparecen cultivados outros temas como a Imaxe e Fotografía, ámbito traballado por Margarita Ledo Andión ou M^a Antonia Muñoz na análise da Publicidade; Do estudo do Xornalismo, pola propia Margarita Ledo, Begoña Caamaño e outras; da ciencia a Metodoloxía, representado por M^a Pilar Aleixandre; da filosofía, da man de M^a Xosé Agra ou a recentemente desaparecida Hipólita López; das artes plásticas, consideradas, entre outras, por Anxeles Penas, que na súa dobre vertente de literata e escultora, cultiva tamén o ensaio literario.

A antropoloxía está representada polo libro «Cousas de Mulleres», unha análise, desde o feminismo, das mulleres na aldea galega, no que se desmitifica o mito do matriarcado galego. A autora, Lourdes Mendez, é profesora na Universidade do País Vasco e fixo con ese traballo, nunha aldea do Concello de Abadín en Lugo, a tese de doutoramento presentada na Universidade de Paris VIII, en 1985. Esta autora é un caso aparte. É filla de emigrantes galegos pero o libro está escrito en castelán, así como outros traballos que son traducidos e publicados en «Encrucillada» ou «Festa da Palabra Silenciada»

Sei que deixo a un lado, por custión de tempo e espacio e, tal vez por indeliberado esquecemento, a algunhas das ensaistas galegas. Pero este traballo non é máis que unha aproximación a un tema que debe ser tratado polo miúdo.

Filosofías sobre linguas anormalizadas, dialectica lingua/literatura

MARIA PILAR GARCIA NEGRO

As reflexións que seguen teñen por obxecto recordar o inevitábel vínculo que une a sorte dunha literatura á sorte da lingua en que se realiza –non por óbvio, menos trascendente– e, a partir del, examinar algúns aspectos das, ao noso xuízo, filosofías principais que determinan a concepción e o tratamento actual dunha lingua como o galego, con extensión –cremos que practicábel– ao catalán e ao euskara, ao menos nos seus aspectos centrais. Unha década dilatada de consolidación do actual rexime –monarquía parlamentaria, Constitución española, duplicidade de administracións (estatal e autonómica)– permite perspectiva suficiente como para falar do binómio galego real/galego oficial, como síntese esquemática de dúas concepcións, e de dúas praxes, non só diverxentes senón mesmo antitéticas a respecto do obxectivo central da práctica dunha lingua anormalizada, a súa normalización.

Referiremo-nos, en primeiro lugar, á liña oficial, que baptizaremos con nome de **táctica hemeopática**, porque, ao igual que esta técnica terapéutica, utiliza a inoculación de elementos «nocivos» para neutralizar a súa mesma expansión e combaté-la desde dentro. Quer dicir: consente-se e, mesmo, promove-se¹ a presenza controlada e funcionalmente restrita do código dominado no corpo social, o galego, para seguir a manter a hexemonia do código dominante, o español, introduciendo ao tempo novos elementos ideolóxicos de estabilidade diglósica: o «bilingüismo equilibrado», a coexistencia pacífica dos dous códigos, a inevitabilidade da práctica do español; en suma, a naturalidade da disfunción e da xerarquía. Esta concepción non é, por suposto, anárquica, senón que se organiza legalmente a partir das nada ambíguas prescricións da Constitución española e institucionalmente toma corpo e desenvolve-se no dispositivo autonómico, ancilar por forza, subordinado a aquela. Polo que se refere ao caso galego, eis os criterios en que esta ideoloxía lingüística pousa:

1. O enaltecimento idealista, simbólico, da lingua do país.
2. A insistencia na definición do galego como un **direito**, cuxo exercicio debe ser preservado polas leis.
3. A necesidade de **regular** a presenza e o uso consentido do galego, reservando-lle espazos que en nengun caso danen ou míngüen a hexemonia do español.

4. A política de sucedáneos: filoloxización do galego; funcionarización dos seus practicantes/vivedores de; control editorial; control dos circuitos de expedición, distribución e propaganda; marxinação dos discrepantes; exportación do galego...

5. Recoñecimento da noción de lingua materna como criterio clasificador de poboación, segundo o cal as políticas expendedoras do galego terían sentido para os habitantes que o posúen como lingua primeira e ficarían inabilitadas (por «respeito» á «sua» lingua) para o sector español-falante. En conexión con (2)., a tendencia ao que podemos denominar «kastolización»: a reserva do galego para segmentos de cidadáns concienciados, aos que se lles recoñecería o dereito a educaren os seus fillos e fillas en galego.

6. O criterio, enfin, da demanda social, como baremo da implantación do galego en ámbitos novos, ralentizada en calquer caso se a tal demanda non se considera o suficientemente alta como para elevar a oferta en galego.

A segunda filosofía a que faciamos referencia define-se pola súa **estratexia normalizadora** e parte de principios inteiramente diferentes. En primeiro lugar, recorda a socialidade inata da lingua, de calquer lingua, cuxa xénese e desenvolvemento esixen unha masa parlante, un corpo social compacto que a necesite e a utilice plurifuncionalmente, o que lle dá coherencia e sistematicidade ao mesmo código. A lingua, portanto, entendida non como código particular, como opción individual, senón como instrumento social, que pertence ao individuo non en canto tal senón como membro dunha sociedade. Derivado deste principio, constata-se a inconsistencia da noción de dereito individual como motor ou xustificación dunha política normalizadora: o exercicio dun dereito mal sobrevive se non se dan as condicións materiais que o permitan e, sobre todo, se o correlato do deber para as institucións públicas non existe nen se prescribe. En segundo lugar a estratexia normalizadora pon a énfase no uso socialmente estendido do idioma –que determina a súa utilidade e o seu sentido– e na necesidade de executar unha planificación lingüística que implante o galego como lingua de todo o país e de toda a sociedade, co obxectivo pautado de recuperar a homoxeneidade horizontal e a homoxeneidade vertical que posibilitou xenética e historicamente a súa existencia como lingua diferenciada e que hoxe se corresponde co «status» de calquer lingua normal de planeta. As tácticas normalizadoras instauran así un marco monolingüe, non como espazo consabido como «ghetto» ou como resorte compensatorio, senón como modelo de aplicación e de ampliación de usos, como vía de superación do conflito lingüístico e pauta para quebrar a conduta disglósica. Haberá, esta claro, maior demanda na medida en que aumente a oferta.

Nesta perspectiva –incremento de usos, diversificación de funcións– fica claro que se trata sempre de somar, nunca de restar, quer dicir, combaten-se, por paralisantes e non reprodutores, aqueles mecanismos de emisión lingüística que a reduzan, por control ideolóxico, por restrición normativo-ortográfica, por represión, enfin, da liberdade e da necesaria pluralidade de expresión, que a reduzan a aqueles produtos adictos á oficialidade ou non molestos para ela. Critícase a funcionarización e a filoloxización do galego, porque o encaixan en círculos

pechos, cerrados en si mesmos e sen proxección no entorno social ou con proxección moi limitada. Finalmente, defende-se a reintegración de toda a poboación no idioma do país, sexa cal for o seu idioma ambiental de partida, máxime nun caso como o galego, que non presenta a menor opacidade para nengunha persoa galega. Con este criterio, o concepto de lingua materna –noción xa de seu acientífica– non pode ser utilizado para a promoción do galego, porque xustamente bloquearía a súa expansión nos sectores español-falantes, os máis necesitados de restauración. Asimesmo, a oferta de galego consentida só para unha especie de voluntariado pro-galego impediría a necesaria familiarización e implantación de uso no resto da sociedade, deixado á inercia do dominio do español. Sendo, en definitiva, o galego comprendido de forma universal por todas/os galegas/os e acadando, segundo os censos máis recentes, niveis de uso parcial ou total moi altos, é fundamental, nesta liña normalizadora, conseguir a lealdade consciente dos galego-falantes ambientais e reintegrar no idioma do país aos español-falantes de orixe ou ambiente.

Deixando á parte as análises con que os intelectuais españois teñen a ben obsequiar-nos cando, con grande desenvoltura, entran a examinar, diagnosticar e prognosticar os problemas das nosas linguas, e limitando a ollada ao ensaio sociolingüístico en ámbito galego, observan-se con claridade as dúas liñas ou filosofías que acabamos de esquematizar. Na que podemos denominar para-oficial, insíste-se moito máis no problema da demanda social, nos efectos do conflito lingüístico e na responsabilidade individual. Na que chamamos alternativa, atende-se primordialmente á conexión do conflito lingüístico co resto de dimensións económicas, políticas e sociais que coadxuvan a explicá-lo, por riba da casuística individual, que, en calquer caso, é reflexo da social. Se se insiste nos aspectos legais, institucionais ou de estrutura económica, non é por practicar o automatismo de adscriber a normalización lingüística unicamente á transformación do marco xurídico-político ou á necesaria soberanía económica, senón porque delas depende tanto o dominio do español –imposto por millenta vías– como a subseguinte subordinación do galego, consciente e deliberadamente prevista na maquinaria estatal e autonómica e nos poderes económicos de que elas son pantalla.

Lembramos a esta altura que a literatura galega xogou un papel clave, fulcral, na restauración do idioma, na quebra da diglósia, na necesaria institucionalización dun uso secundario, artístico, de valor enorme para o mantimento e perpetuación da lingua, resultará seguramente supérfluo. Ora, nestes intreos, neste momento histórico, a literatura galega, en calquer xénero, nace e reverte nun medio social coa seguintes características:

- a)** Non existe homoxeneidade lingüística.
- b)** A mensaxe literaria incide nun medio anormal, non compacto: ofrece un modelo monolingüe que recai sobre un entorno marcado pola diglósia.
- c)** Hoxe, a diferenza de hai anos, esta mensaxe é consentida –e, mesmo promovida pola oficialidade galega– sempre e cando non altere cuantitativa

nen cualitativamente o marco disfuncional e xerárquico ou poña en dúbida o seu basamento ideolóxico. Galego, si, sempre que sexa pouco e controlado sería a divisa autonómica.

Posibelmente non sexa lícito esixir-lle á creadora ou ao criador literario máis esforzo do que deposita na elaboración da súa obra. Porén, e, desde logo, no caso galego, cremos que se pode afirmar claramente que hoxe existe unha política oficial absolutamente lesiva para os intereses de crecemento, expansión, distribución plural e liberdade de creación da literatura galega. Denunciamos o nepotismo –entendido no seu sentido lato– o control ideolóxico, a existencia dunha “Nomenklatura» que controla prêmios, certames, subvencións, axudas á creación, tradución e investigación, coa súa rede de «fontaneiros» que imponen os seus produtos literarios e proscreben os que cometen o pecado de escribir en liberdade... Pensamos que as escritoras e escritores –pola conta que lles ten– non poden, ou non deberían, ser alleos a este clima represivo. Alternativas? Claro que hai alternativas. Lingüísticas, culturais, editoriais. Mais, hoxe por hoxe –e sen entrarmos a xulgar calidades– teñen difícil a resistencia. Como alternativas privadas ou de base, non contan coa cobertura institucional pública, encanto que aquelas privadas, adictas ao aparato autonómico, parasitan os fondos públicos e reforzan a súa oferta. A escritora ou o escritor galego do hoxe, se quer ser editado e publicitado, ten perante si dous camiños: ou fai-se adepta/o da confesión oficial ou busca a vida nas editoras alternativas. Máis ca nunca, portanto, impón-se a necesidade de reclamar –desde o campo estritamente literario–:

1. Planificación de usos de galego
2. Respeito da liberdade e pluralidade de creación
3. Cobertura ecuánime por parte das institucións públicas galegas de todos os produtos literarios galegos.

Dunha banda, as propostas da legalidade; doutra, as propostas da necesidade: só cun idioma nacional con vitalidade funcional e plenitude de usos, a literatura adquirirá o seu sentido como institución cultural integrada na sociedade á que pertence e á que se dirixe. Do contrario, pode acabar en resorte compensatorio dunha política lingüística que, lonxe de reducir a diglósia, sofisticada as súas aparencias, criando un espellismo de normalidade cultural cada vez máis alonxado da realidade social.

Bi eta bi gogoetatxo eta errebindikazio bat saioaz

JOXE AZURMENDI

Gaia, saioa filosofia eta literatura artean, gutxienez bi moldetan jorra liteke: sistematikoki alegia, edo problemari orokorki eta abstraktuan lotuz; ala sozial eta historikoki, konkretuki, nola ibili garen arlo horretan euskaraz esate baterako. Hirugarren molde bat egon liteke agian interesgarri askoa, erlazio horren garapide proiektu batena. Baina molde honetan, literatur produkzioaren edo kulturgintzaren orohar politika bat edo suposatuko bailuke, garrantzizkoa izango litzateke agintedunen hitza: Idazle Elkartearen biltzar bat ideia edo asmo onen aitortzatatik ezingo litzateke pasa. Ondorengoan ohartxo batzuetara esaniko molde sistematikoan eta historikoan mugatuko naiz.

Euskaraz behintzat saioak estualdi bat, itoaldi bat kasik, sofritzen duelako ebidentziatik daude oharrok pentsatuta.

1. XX. mendean saioan eman da eta ari da ematen zalantza gabe euskal pentsamendua, gogoetaren adieran. Hori ere gaizki eta gutxi. Historia bat egitera ezin sar gintezke noski. Orohar lur laiotzean bizimodu latz eta gaitzeko maizterra kontsidera liteke saioa euskal literaturatxoan bertan. Erdi arrotza, hau da, ignoratua gehienbat, ez da guztiz onartua bereek ere, bereengana etorri eta argiari gertatu omen zitzaion bezala ebangelioaren arabera. Saioaren estatutu zailagatik izan liteke hori, batetik: poesia txar bat, txarra, baina literatura baita beti eskolastiko batzuentzat; saio bikainena, ez. Hizkuntzaren estatutoagatik hurrengo: kulturaren eta prestigioaren hizkuntza gaztelania da; pentsamendu serioa, pisukoa, ez da euskaraz bilatzen. Abertzaleen beren ohikunde sozial arruntean ezezik, egunean egunean, gure praxi akademikoan bertan, naturaltasun guztiarekin ametitzen da, aintzat hartu beharrezko pentsamendurik euskaraz ez dagoela. (Edozein tesi egin liteke, edo Euskal Herri garaikidearen edozein historia, euskarazko testu bat ikusi gabe, edo euskararik jakin ere gabe izan liteke edozein euskal gaietan berezilari). Bestetik alabaina, gain-gainetik saioaren momentu interesgarrienak gogoratzea nahikoa da, madarikazioa bezalako batek pertsegitzen duela erreparatzeko. Etxeparek moral katolikoarekin muturrez aurrera jo du: edizio guztia bildu eta ezta liburua zabaltzen ere ez da ausartuko. Salvatore Mitxelenak. Elizak orduantxe Indexean sartutako eta jeltzaleek erraz gaitzetsiriko Unamuno-a nahi izan zizun errebindikatu: frankismoaren ihesi, erbestetik behar izan dizu argitaratu bere saioa, kasu bera baita Txillardegirena gero, gerraosteko literaturaren hastapenetan (uste dut ez dela aski ezaguna, gainera, *Huntaz eta Hartaz* agertu orduko, P. Etxekorenaren

Tajuz eta Zentzuz foileto kritiko batek segitu ziola, tituluak adierazten duen erako zuzenketak eginez «euskal politika» jeltzale jator baten zentzuan). Oraingoxe saio berriena, ordezkari pijoenak hementxe baitauzkagu, berriro ari da txokatzen izpiritu *bienpensant* demokratiko neozintzoekin.

Saioa, zerbait esan nahi duenak idazten du gure mendi-hizkuntzan (ez zerbait errepikatu) eta zerbait esan nahi duenak ez bide du erraz edukitzen.

2. Saioa gutxitu eta ia desagertu egin dela demokrazian, postfrankismoan alegia, deitoratzen da. Estatistiken batzuetan irakurrita daukadanez, produkzio katalanean antzeko prozesua gertatu omen da. Galegoan ez dakit, seguruenik ez da oso bestela. Estatistika horiek egia badiote. Galeuzcako liburu produkzioa bipolarizatu egin da: indartu, poesia eta nobela egin bide da mutur batean (genero formalenak eta subjetoenak); liburu tekniko utilitariora, beste muturrean (testu-liburua eta irakaskuntzako materiala bereziki), beste «edukineko literatura» orok zailtasun geroz eta handiagoak aurkitzen dituen artean iraun ahal izateko. Metropoliaren hegemonismo kulturala ispilatuko omen litzateke fenomeno horretan, mintzaira «periferiko»ak irudimenaren eta sentimenduaren eremuetan loratzen utziz, produkzio intelektual teorikoaren monopolioari hainbat gotorkiago eusteko.

Ez nago ziur-ziur katalanez eta galegoz horrelaxe ote den. Euskaraz gaur egun ez da erraza saioak publikatu ahal izatea. Idatzi eta kaxoian geratzen dira. Bestalde, euskarazko saioari dagokionez, aspaldion abertitzen da, lehorre honek mende guztian eta historia osoan urterik oparoenei segida-segidan jarraitu diela. Saioaren kontzeptua zehazgabea da eta nahiago dut ez sartu «saio» gehiago ala gutxiago produzitzen den letra-masa gisa erabatean. Nabaria dirudi halere, gogoeta interesgarritan literarioki nahiz ekarpenaren aldetik, Franco hil eta hutsarte batek jarraitu duela.

Esplikazioetan gehiegi sartu gabe, maiz aipatu baitira gure kasuan halako desberdinak, behiala ematen zen arrazoi bat ekarriko dut honera: *G. Lukács*-engan oin hartuz hain zuzen, eskuarki konfesatu izan baita. Saioaren eta dogmatismoaren kontzeptuak elkar ukatzaileak dira. Baita saioa eta koakzioa, pentsamenduaren inposa edo zapalketa ere. Horregatik ekialde komunistak, salbuespen gutxi salbu, saio gogoangarririk ez omen du apenas sortu (G. Haas: *Linientreue, dogmatische Essays sind nicht möglich; von einigen Ausnahmen...abgesehen verlöscht die Essayistik deshalb in den dogmatisch abgeschirmten sozialistischen Ländern, ein Vorgang, der noch keineswegs genügend Beachtung gefunden hat*). Beraz saioaren gainbehera, kultura itxi hertsakorrean bizi garela «demokrazia inposakor» honetan, ortodoxia berri pila honetan, izan liteke sintoma... «Gure aitaren etxea» oso murrutzu zerratua dago zazpi giltzaz eta zerrailaz, kanpotik adina ordea barrutik.

Beharbada honekin euskal saioaren egoera problematikoa deskribatu samarturik utz genezake. Beste bi puntutxo seinalatuko dut orain, saioaren berezko arazokotasun barnetikoari buruz, geure esperientzian antzeman geniezaiokkeen eran.

3. Umore behar da Euskadin eta libertatea behar da denbora hauetan pentsamendu

(jarrera, sentiera, ikuspegi) berririk arriskatzeko. Besteekiko adina, norbere buruarekiko askatasuna. Orain ez naiz ari zentsura eta mendeku sozialaz «bestelakoaren» aurka. Izan ere berriaren formulazioa, ia ezinbestean, fragmento antzean eta beharbada probokazio irudiko botatzen da jendaurrera, borobildu eta leundu gabekoa, eztanda-arriskuz; oraindik desaktibatu gabe, jende finari minik ez emateko. Amaitu gabeko obraren akatsez, okerre, hutsunez, injustiziez agian. Axular bezalaxe ohartunago izaten baita saiogilea bera beste inor baino, askatasun intelektual noble bat behar da saiorako. Sozialki zuhurragoa da, esaterako, «zientifikotasun» akademikoetan ostentzea.

(Horixe egiten da, saio sinple bat analisi gisa edo kamuflatzen denean). Musilek, nobela baino saioagoa omen zelako eztabaidan ibili den obra batean, *Mann ohne Eigenschaften*, filosofoak erasiatzen ditu: filosofoak jende bortxaginak omen dira, mundua menpean hartu nahi eta, armadarik ez edukitzean, sistema batekin azpiratzen dutenak. («*Philosophen sind Gewalttäter, die keine Armee zur Verfügung haben und sich deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, dass sie sie in ein System sperren*»). Horrelakorik, egia esan, ez da falta izan filosofian, alemanean bereziki. Baina denboraren errekak eramanak dirudite burujope horiek aspaldi. Egun filosofian egiten dena, itzul-inguruak da, hurbilketak eta saioak; beharbada mosaikoak, ez sistemak. «Enseiu eta permadura flako batzuk» alegia. Azken hitza galdu egin da filosofia garaikidean. Ernazimentuko egoeran bezala gaude berriro.

Zatizkotasunaren alde honetatik, uste dut, lotzen direla estuenik saio modernoa eta filosofia modernoa. Locke-k berak erreparatzen zion hori jada *Molyneux*-i bere *Essay*-az gutun batean idazten zionean, azpimarratuz, *I like the method it is in better than that of the schools*. Traktatuan sistema mintzo da. Bilaketa filosofikoa zati solteka idazteagatik («*by incoherent parcels*») hoberizten dio Locke-k bere iharduerari traktatu eskolastikoari baino. Saioan, definizioz, ihardunaldi bat da hain zuzen daukaguna, prozesu bat, borroka bat, zirriborro eta proiektu bat: sekula ez azken-hitza, euskaraz beti apezarena omen duguna. Saioa literarioki forma irekia bezala definitzen bada, hortaz, bukaezinezkoaren irekitasuna pentsamendu modernoaren propioentzat jo baitaiteke halaber, ezaugarri hori forman bezala edukinean daukagu horretara. Saioa *torso* da. Nahi edo behar dena esan, mailuarekin esanda uztea eskatzen du saioak. (Zilarginaren mailutxo ere badago noski). Esan zirtizarta. Horizontearen edo ikuspegiaren osotasuna da, saioak inoiz eskatzen ez duena. «Hasi, saiolari ez da Adan eta Ebarekin hasten, hitzegitera doan zerarekintxe baino; hartan berari zer-nola ageri zaion, esaten du; eten, berea bukatu duela sentitzen eteten du eta ez hondarrean deus gehiago ez legokeenean». Saiolaria libre da edonondik hasteko, ibiltzeko, bukatzeko: ez da ilogikoa, baina logika ez da bere preokupazioa. Pentsamenduaren bere garapidean koordinatu egiten dira elementuak, ez subordinatu (Adorno, *Der Essay als Form*). Berak ez baitu mundu bat eraiki, irakatsi nahi, baina zerbait agerira atera bakarrik.

«Entseiatzea»ren esanahi bat (*essayer*) barneko inhibizioak gainditu eta arriskatzea da, ikuspegi diskutigarri bat publikoan benturatzea, kontraesanari azartzea. Hartzen badugu euskal saioaren oraingo historian hiru mugaldi, Salvatore, Txillardegi

eta Gil Bera adibidez edo Patziku Perurena, kritikoek neke handirik ez dute izango horien saioetan ezaskitasunak somatzeko, inkoherentziak, ikuspegi ezosoak eta alderkikeriak, are kontraesan gorri-gorriak. Kontraesana bilaka liteke batzutan literarioki apropos bilatua (berariazko baliapide bat), Unamuno-ren paradoxen gisara, hots, mundu puskatu bat espresatzeko modu puskatua. Besterik da, ordea, zerikusirik nolabait eduki arren, ETArek sorrerako urte haietantxe Txillardegik erradikalki «ala ezpata, ala gurutza» planteatu duen modua esaterako («Kristautasuna eta mundutar garaitzapena»); edo Gil Berak oraintxe moralitasuna edo demokrazia bezalako kontzeptu sakratuak patata bat bezalaxe irreberentziazko bere labanarekin zuritzen badizkigu.

Izpiritu arriskatuak biziartzen dute saioa: saioaren falta, beraz, anitz kausa desberdinengatik izango da, ez da izpiritu librean gure soberagatik.

4. Gogoetaren printzipio gisa subjektibitatearen aitortzan abiatzen da saioa historikoki zein formalki. Saioa ez bertsoak eta ez prosak definitzen du, eta ez gaiak. Handiak eta txikiak izan litezke saioak. Edukinaren aldetik mila gaitakoak. Saioa definitzen duena, gai horiek erabiltzeko bere jitea da. Gaiak abordatzeko modu gogoetazko subjektiboa.

Jakin badakigu pentsamendu oro dela berez subjektiboa, baldintzatua alderdikorra, aldiak nahiz tokiak mugatua. Baina traktatuan adibidez (ikerketa akademikoan) ukatu, ego gainditu, edo ezkutatu egin nahi izaten da, formalki behintzat, subjektibotasuna (objektibitatearen arau jakin batzuei obedituz horretarako). Alderantziz saioak osoki asumitu eta bere forma bihurtzen dizu subjektibitatea. Ez zaigu axola egiazki subjektiboena zein den azken finean. Saioa propio gogoeta subjektibo baten manera espresatzen da.

Montaigne-k bere saioak Platon-en antzera, gogoetari solasean barrena harat-honat paseiaraziz, gustu omen zukeen idaztea. (Aukeran *Peru Abarka*-ko elkarrizketa gidatuegia da saiorako). Bacon-ek halaber, izena berria badu, izana aspaldikoa duela saioak, esplikatzen du: «for Seneca's to Lucilius (...) are Essai's, that is dispersed Meditations». Ernazimentuari buruz, Moderniaren hasieran, P.O. Kristeller-ek «gutunak, traktatua baino pertsonalagoa izaki, saioaren funtzioak bete zituen, haren aitzindaria zinez bera izan baita» derizkio. Izpiritu berriak, baliapide berriak (*Renaissance thought, II*). Botticelli-ren pintura bat bezala, plazerez imagina genezake, saioa jaiotzen Ernazimentuan: humanisten eskutizketatik eta jakinguratik, saloe literarietako berriketa ingeniotsu edo subtilen gozamenetik, esan liteke izan ere sortu dela saioa. Saioak, uste pertsonalak menpegabeki lagunartean komunikatu, eta komunikazioa ospatu, egiten du. Izpiritu solastiaren generoa da. (H. Krüger-ek, horregatik, saioari zerbait aristokratikoa datxekola, uste du). Nobelarekin, Aro Modernoaren genero karakteristikoena derizkio zenbaitek. Baina erreparo txiki bi egin beharrean gaituzu hemen.

a. Ederki, hori dena oso polita da. Beharbada errealtatean bildur izan beharra dago, postmoderniaraino apika heldu ez bagara ere. Modernia xahar usteldu samar batean bai, bizi garela, Euskadin behintzat. Teorian subjektibitatea oso modan dago. Hemen denok gara izpiritu libreak eta kritikoak. Saioak, beraz, giro ezin

hobea edukiko luke gure artean... Ez dela horrela, ez daukat salaketan luzatu beharrik: hementxe dugu lan horretan azken aldian merezimendu propioz gailendu den bi saiolari nafar, nik baino hobeto egin dezakete beraiek. Subjektibitateak Modernia ekarri du: baina Modernitateak ito egin du gero subjektibitatea. «Gizon normala»ren mendean bizi gara (Gil Bera). Dena «eritzi» (dena erlatibo) bihurtze «demokratikoak», kualitatiboki devaluatu egin du pentsatzea, arrazoitzea: zer esateak baino, orduan, zeinek edo zenbatek esateak altxatzen du hitza arrazoirik izatera, arrazoi gorena beti ere Maisu Gehiengo izaki. Izpiritu saiogilearen azkenbetiko heriotza: arimatxo katixima-beharra.

b. Beste kontsiderazio bat, piska bat alderantziz begira: Saioa ez da saioan bakarrik bizi. Ernazimentutik gure egunetara, izpiritu librean historia bezain konfusoa saioarena bilakatu da. Saioak beste genero batzuk inbaditu egin ditu, nolabait esateko; edo subjektibitate saiogileak maiz beste genero batzuetara ihes egin duela, esan beharko genuke agian hobeto, antzerkita, etab., nobelara bereziki (gogoetari «seriotasunak» sozialki esijituriko objektibitatearen gartzelatik eskenategiko eta fabulako libertatera). Agerketa desberdinak dauzka fenomeno konplexu horrek: Mirandek erre egin du gizagaindikoaz saioa eta *Haur Besoetakoa* nobela idatzi. Zer genero modu kontsideratu Gandiagaren *Denbora galdu alde?* Saioa, O Wilde-ren arabera, «norbere arimaren informe bat besterik ez da (...), autobiografiaren forma duin bakarra pertsona landu batentzat»... Iruñea honetan zilegi izan bekigu, nolahi ere, Hemingway-ren eztenkada A. Huxley-ri gogoratzea: saio bezala argitaratu eta prezio merke batean agian saldu ahal izango lituzkeen bere burutazio intelektual propioak, artifizialki asmatuak karaktereen ahotan jartzea, nobelako pertsonaia gisa azaldu eta irabazitsuagoak baitira horiek, izan liteke idazle batentzat operazio ekonomiko errentagina, ez da literatura» («For a writer to put his own intellectual musings, which he might sell for a low price as essays, into the mouth of artificially constructed characters which are more remunerative when issued as people in a novel is good economics perhaps, but does not make literature»: Death in the Afternoon). Halere gerta litekeena, izpiritu saiogilearen preokupaziorik logika ez den bezala, ez izatea da Hemingway-ren literatura ere.

5. Seguruenik ez da hemengo egitekoa saioa errebindikatzea (mintzaira galeuzcarretan), baina egin gabe ere ez nuke bukatu nahi. Hizkuntzon normalizazioaren izenean egin liteke hori (cfr. Txillardeggi, «Saiakera eta hizkuntzen pizkundera», 1970, monografikoa Salvatore Mitxelenari buruz). Literaturaren normalizazioaren izenean (beste generoen osagarri eta lagungarri). Edozeinek daukan eskubidearen izenean justu saioa gogokoena izateko idatz nahiz irakurgai, etab. etab. Beste alde batetik errebindikatuko nuke nik orain.

Batzuk uste dugu, subjektibitate bakoiztarrak bezalaxe (pertsonalak), subjektibitate kolektiboak daudela (nazionalak). Baina subjektibitatea eidos metafisiko eternalik ez da: desarroilatzen den huraxe bakarrik edukitzen da. Desarroilo hori da, hemen denok errebindika genezakeena gure herrientzat.

Herri bat berdin subjektibitate bat (ez da faltako errezelarik hementxe: hor

konpon halere polemika zahar horiek): lehenago hemen oso maite izan dira, hizkuntza batek mundu-ikustera bat biltzen omen duela bezalako tesiak, etab. («Euskal sena», burujabetzaren euskal kontzeptua eta antzekoak). Humboldt ez genuen alferrik adiskide. Dena dela, gizarte elebakar isolatu hertsietan ohartua zen orduan hori, nahikoa egia baitzirudien han. Planteamolde estatikoek interesa galdu dute ordea. Honez gero kulturak ez dira beren baitan bil-bil monolitikoki bizi. Gauzak asko aldatu dira gure munduan, ikuspide haiek ere oso eztabaidatuak bihurtu zaizkigu. (Hobeto ikasi dugu, mundu ikuskeran tarteratzen diren faktore ezberdinen konplexitatea). Egia beti ere zera da: hizkuntza batek, beraz esperientzi komunitate batek, mundu ikuskera original bat *posibilitatzen* duela. Posibilitate horretaz indar desberdinak desberdinki baliatzen direla (Oroit «euskaldun fededun»az). Hizkuntza bakoitza, komunitate bakoitza, historia eta esperientzia bakoitza, eskaintza bat eta gomita bat da beti, kontzientziaren forma berri bat desarroilatzeko. Desarroilatu beharra dagoela bakarrik, posibilitatea errealtate bihurtu: eta ea zeinek egiten duen hori. Ez eskusiboki saioan, baina saioan ere bai.

Honela ikusita, saioa gure bidegintzako meditazioa bilaka daiteke: errebindika genezake, izan dezagula. Gure egoeraren geure gogoeta. Egoeraren gogoeta egoeraren barrutik.

Agian merezi du hemen Txillardegiri aitortzea/gogoratzea, aipatu artikuluan orain hogeitabost urte berak horrelaxe agertzen zigula ordurako jada saioa literaturaren eta filosofiaren artean kokatuz: «gaur egun saiakerak sentidu berezi bat hartu du munduan: erdi literatura erdi filosofia», formulatzen zuela (*Jakin Sorta 2, 1970, 57*). Eguneroko «filosofia txikia» bezala adieraziko luke saioak. Zer ari zaigun, zer ari garen, hausnartuko luke. (Euskaldungoaren azkeneko historia guztian zeinek ez du inbitazio-garraisia sentitzen hausnarketa serioenerako?). «Saiakera, beharbada, problema zehatzei buruzko 'mikrofilosofia' izenda ditekete». Abiapuntuko norbere egoera eta subjektibitatea kontzienteki harturik, zatikatika buruturiko filosofia konkretua, erantzun fragmentoa, galdera. Egoera bat, izan ere, edo momentu bat (Euskal Herriaren oraingoxe momentu ataskatu hau, esaterako), ez da gogoetarentzat zulo bat estalita, mila posibilitateren aska irekia baizik. Gertatu ere halaxe gertatzen da: historia berrienaren gure (eta nafar?) partikularitate batzuetatik, iruditzen zait, esplikatzen zaigula Gil Beraren eta Patziku Perurenaren azkeneko euskal saioa, saio nafarra, grosso modo Iruzur Handiaren aurkako matxinada totala bezala defini litekeena apika. Horien saioan 60/70etako saioko anitz motibo topatzen da, baina tonua, erradikaltasuna, estiloa, guztiz dira berriak.

Unibertsoa miatzeko, edozein da ikuspuntu nahikoa txikia eta handia une berean: ez handiagoa eta ez txikiagoa gurea beste edozeinena baino. Bakoitzak bere ikuspuntua desarroilatuz, bere subjektibitatearen eran ihardunez libre gogoetan, bere esperientziatik interpretatuz errealtatea (bere «harri pilaren azpitik»), aberastu baino ez dugu egingo, denok egin gaituen eta egiten dugun mundu hori. Eta filosofian ere, nik uste gaur posible den filosofi modu egia bakarria egingen dugu. Bakarrik, geure pentsamendu bat bideratzeko, gauzak geure egoeratik pentsatuz geure jendearentzat, euskal saioak orain duen arazo larriena foro baten falta da, nik uste. Hori, nik ez dakit nori tokatuko zaion eta non, errebindikatzeraz.

Algunas reflexiones y reivindicación del ensayo

JOXE AZURMENDI

Estas notas están concebidas desde la evidencia de que el ensayo vasco atraviesa un período de dificultad, casi de ahogo.

1. El pensamiento vasco en el s. XX se ha manifestado en el ensayo, pero el ensayo apenas ha merecido ninguna consideración dentro de la literatura vasca. Esto puede haber sido, de una parte, por el discutido estatuto literario del ensayo mismo, pero de otra, se observa que los principales ensayistas chocan con la honorabilidad «bienpensant» dominante. Ejemplos: Etxepare y su discusión renovada *De Amore*; Salvatore Mitxelena y su reivindicación de Unamuno, etc.

2. Según parece la crisis del ensayo no es sólo vasca: la producción ensayística parece haber disminuído en las tres «lenguas periféricas»: ¿hegemonismo cultural de la metrópoli en la literatura «objetiva»? ¿O falta de un pensamiento autónomo en una «democracia impositiva»?

3. Escribir ensayo no deja de constituir un riesgo y una aventura: en una sociedad que cada vez mira más al quién dice, sobre el qué dice, la renuncia al acabado académico de la exposición a favor del fragmentarismo, es considerada fácilmente como falta de seriedad. El ensayo pasa a ser una especie de género chico de intelectuales marginales.

4. Tanto histórica como formalmente el ensayo vive del reconocimiento explícito de la subjetividad como fuente de reflexión. No aspira a formular totalidades, sino a

poner de manifiesto nuevas perspectivas.

La «subjetividad ensayística» busca a veces su refugio –quizá por sus propias dificultades– en otros géneros: por ej. en la novela. (Mirande quema su ensayo sobre el Superhombre, escribe *Haur Besoetakoa*). Surge entonces la discusión académica sobre la pureza literaria de tales obras.

5. Nuestra reivindicación del ensayo parte de diversas razones: la primera y principal es la convicción de que, lo mismo que subjetividades individuales (personales), hay subjetividades colectivas (nacionales). Necesitamos nuestro ensayo como la articulación –flexible, no dogmática– de nuestra Weltanschauung.

(Resumen de la ponencia original)

Hauxe gai xelebrea

PATZIKU PERURENA

Hauxe gai xelebrea, gure herriko literaturaren komertzianteeek para didatena! Eskolako haur batek honelatsu zuzenduko luke galdea: *Ez al dira bada literatura, saiakera, poesia, folosofia, nobela eta zera horiek guziak?* Nik baietz esanen nuke. Zenbait guraso jakitunen galderetan baino xarma haundiago aurkitzen baitut oraindik, txoil hezigabeko haur bihurri lotsagabe horien erantzunetan.

Gauzak hola, gurasoen bidea alde batera utziz, haurraren sena bihurriari lotuko natzaio.

Francis Baconek, 1612an, bere entsegu lanak hastekoan, Senekaren «*Luciliori gutunak*» idazlana gogoan zuelarik, hala esaten zuen: «*Saiakera hitza, orain berrirokoa da, baina, kontzeptua aspaldikoa dugu, gizonaren gogoia bezain zaharra*». Halabaina, F. Baconek *saiakera* delako horren eredutzat Senekaren «*Luciliori gutunak*» eredutzat hartu zituen bezelaxe, gizonak hitzez zuritu zuen aurreneko kontua har zezakeen lasai aski.

Literatur jeneroen kontua, atzo goizeko ergelkeria da. Literaturaren zentzu zaharrean, ez da santa sekulan egin, alde edo moldez, saiakera ez den literatur obra onik. Literatur sorkuntza, nolana hiko delata ere, giza gogoak bere *egia* irudikatzen egiten duen *saiakera* baita. Nor bere *egia* ezartzeko egiten duen *entsegua*. Literaturak ez du beste funtsik. Egia delako hori bakoitzak nola *pisatzen* duen da kontua; hain zuzen ere, *saiakera*, latineko «*exagium*» hitzetik baitator, eta «*pisutan neurtzea*» esan nahi du. Egiaren *pisua* ordea, hagitz *pisu* engainagarria izaki.

Niri, egia esan behar badut, nere nortasuna eta eromena indarberitzen duen egia huraxe iduritu izandu zait beti egirik ederrena; edo beste modu batera esanez: nolahala neure *egia finkatu* huraxe txoil urratu eta beste gradu batera goitituz berriro zalantzan paratzen nauen *egia* eder huraxe. Izan ere, irakurlea erabat engaintzeko asmo osoan idazten duenak, bera ere askotan txoil engainatua izana dela erakusten baitu, eta ondorenez, haren izpirituak ez duela argitasunik eta indarrik batere inoren esana zalantzan paratzeko.

Alde honetatik, zera esanen nuke: letorea nolako, idazlea halako. Badira letore batzuk, beren *egian ixteko* bestetako *leitzen* ez dutenak, eta ondorioz, beren *egia ixteko* baizen *idazten* ez dutenak. Berehala nabari ohi dira halakoak. Bidenabar esan, sekulan ez dira izandu nere gogokoak. Gaitz baten inguruko negarra berritzea baitute lema bakar. Eta mailaketa exotikoak besterik ez dituzte egiten lema horri itxura exotiko berri baten axialpean lehengoan eusteko. Konparazio

batera, etorriko zaizkizu zakurraren ipurditik, hizkuntza gaixoen defentsaren izenean, eta euskaraganako errukiari buruzko tesiak plazaratuko dizkizute, esan bezela, mailakatze hagitz exotikoak eginez. Nola diagnostikatu euskararen gaitza? Horra, lehengoak aski ez, gaurko botika xuri berria, horra gaitzaren literatura numerotan: euskara *norberagan*, *euskara familian*, *euskara lanean*, *euskara gizarteko harremanetan*, *euskara herrian*, *eta azkenik euskara nazio osoan*, *hitzegin dadinean*. *Horietako maila numeratu batean*, *agian aurrenekoan*, *zipo egiten badu*, *akabo omen dela euskara*, *muturrez aurrera erori eta kopeta hautsiko omen duela*.

Horra euskaldun guziak xoraturik, saiogile apal arrotzari laudorioka. Izan ere, halako saiakerak baitira hemen aho betean goraiatuak, eskolaz eskola salduak, erakunde erakunde promozionatuak, etxez etxe erosiak, eta hitzaldirik hitzaldi aztertuak. Gaitza eta negarra zabalduz gero, euskaldunen gogo xikina kontentu beti. Pentsalari nafar batek hagitz ongi esaten duen bezala, funtsean horixe baita euskaldunak aspaldian egiten duen eskaera: «*nigandik gorde nazazue*». Horregatik hitzegiten da hainbeste, eta idazten, gure artean, «*herriaren alde*», «*ekologiaren onerako*», «*pakearen gorantz*», «*euskararen ezinaz*», «*argiaren gaurkotasunaz*», eta beste lelo antzu *nortasun* ordezkatzaille askotaz.

Niri ordea, ez iruditzen hori saiakera denik, baizik eta euskaldunok eltzaburutzat jo bidenabar, kanpotarrak dirua erraz irabazteko modua. Edo, ez al duzue uste zuek, esate bateko, euskararen salbaziorako Txepetxek atera duen diskurtso hori guzia eta azkeneko mailaketa pollit hori dena, aspaldian larrean dabilen gure astoak ere bazekien gauza ez denik? Nik behintzat, bai. Ez gainera, zuek pentsatuko duzuen bezela, guzien kontrara ibiltzeak ematen duen atsegin hutsagatik. Alderantziz esanen nuke kasik. Hola ibili beharrak ematen didan minagatik. Euskarak par egiten die Txepetxek eta gisako beste askok urterik urte hari buruz asmatzen dituzten ergelkeriei. Euskara, joan den aspaldiskoan, hartaz negarrez ari den orori par eginez bizi da. Ez al duzue aditzen haren algara gozoa ? Ezetz ? Ez dakizue ongi orduan zer galtzen duzuen.

Kontu honen muina lehen aipatzen nuen *gaitza* da. Gaitzak jotako letoreak bere gaitzari buruz errespetoz eta ongi hitzeginen duen saikera nahi dizu, nahiz betiko ergelkeriak beste modu exotikoago batera esaten segi, betiere negarra denak batera egiteko doinuan paratako letraxopa xuria. Hori Txepetxek ongi dakien gauza da, eta beste euskal idazle loriatu askok ere bai. Baina, kontuz inork esan, negar horri par gozoa eginen dion egia zakarragorik eta ederragorik! Jainko egiteko herriarekin batera negar egitea baino bide errazagorik ez baita. Munduko erlijio monoteista guzietako buruak hala jainkotuak baitira. Euskaldunak ere, ageri denez, jainkoak eskatzen ditu. Herriarekin batera negar egiten besterik ez dakiten jainko gaixoak, hitz xuriz begien bistakoa estaliko dioten profetak.

Gaitz honen hariak, behiala bi leitzarrek izandako disputa dakarkit gogora:

—*Ni, oraintxe, Jainkoarekin besterik ez nauk fiatzen.*

—*Ba, ni, harekin fiatzen nauk gutxina.*

— Ze ba?

— *Jainkoak nahi duena egiten dik, eta nahi duena egiten duenakin etzeok fiatzerik!*

Jainkoa bakarra eta sakratua zen garaiko arrazoipide eder hauek adierazgarriak dira hagitx. Gaur badirudi ez luketela halako baliorik, baina, ongi pentsatzen jarritz gero, gaurko *jainkoez*, beste horrenbeste esateko kapaz ez den jakintsuz estalia daukagu euskal literatura xuri guzia. Goiko diskusio horretan ongi erreparatuz gero, ikus daiteke ederki, batek nola Jainkoaren izenean betiko negar erraza egiten duen, eta besteak berriz, Jainkotasun triste hori larrutuz, nola ematen dion bide zentzuzko irri lasaiari. Horren eskasi izugarria sumatzen dut euskal literaturan. Buruargitasun lasaia, kasik ahoa istera eragiten duen ironia gozoa, oso belar bakana da gure letren larrean; gailendu egin baitzaio, beste belar klase bat: azpitik negar xikina darion irri lehor xitala.

Kontu honek, euskal nobelagile moderno baten ahotik jasoan dudana esaldi ezaguna dakarkit berriz burura. «*Tradizioa ongi ezagutu behar den gauza da, ahal duen guzian gezurra esanez engaintzen baigaitu*». Moderno batek esana behar zuen izan; eta handik ehun urtera, beste moderno ileuridin batek ahotan hartua. Kontuz orde! modernismoaren izenean sortzen baitira tradizioarik haundienak. Nik alderantziz paratuko nuke esaldi zelebren hori. «*Tradizioa ongi ezagutu behar den kontua da, gu, moderno ergelok ohartzin ez gareneko egia eder asko gordetzen baitu*». Horixe da, egungo euskal literaturak bizi duen beste gaitza: *sexua, burua, sabela, gorputza, osasuna, arrazoa, espazioa, zerua, lurra, argia,...* modernismoak gauetik goizera sortu dituela uste izatea; hots, modernitatean sinistea. Esan nahi dut, modernismoaren tradizio ergelak itoa daukagula egungo pentsamendua.

Konparazio batera, euskal usuarioan, *-tradizioan beraz-*, bada esanera, nolabaitean gaitz honen adierazgarri dena. Hala dio esanera: *kukuak zazpi urtez eskola ikasten aritu eta gero, kuku esaten besterik ez omen zuen ikasi*. Gaurko euskaldun karreradunen karnetetan, unibertsitateko tituludunen diplometan, eta beste ohorezko agiri guzietan, inprimaturik egon beharko luken esaldia dela iduritzen zait. Batez ere, jakin dezaten, jakitatea eta munduko sekretuak ez direla, gauetik goizera, haiek aurkituak izan. Alderantziz, baizik, haien modernismo ergela dela medio, izan dela ahaztua, lehendik jakina zen jakituria eder guzia. Bestela esanik, herri batek zenbat eta jende karreradun gehiago ukan, orduan eta buruargitasun eskasagoa eta kultura maila ustelagoa izaten duela, eta Euskalerrria ere, orain ari dela sekulan baino azkarrago kulturagabetzen, etengabe kanpotik datorkion *kontzientzi kanta antzu* baten gorantzana.

Estadistikak, portzentaiak, probabilitate kalkuluak, gehiengoak, gutxiengoak, hiztegi urriak, kontzeptu eskasiak... Lumeroa da gaurko jakituriaren oinarri. Lumeroz neurtzen dira herrien arteko aldeak. Gogoaren entropia, pentsamenduaren ahulezia, jainkozko lumerotara bihurtuz frogatzen dira modernismoaren aurkikuntza ergel guziak. Eta ergelkeria zientifiko, sikologiko, soziologiko guzi horien morroi bihurtu da, inoiz ez bezela, gaur puntakotzat jotzen den euskal literatura ere,

behiala egiten zen gisan, egia ergel horien barren hutsa erakusten saia beharrean.

Hau idazten ari naizen txokotik lau pausora dagoen Nafarroako Areso herrixkan Aita Damaso Intzakoak jasotako esaldi xoragarri hura datorkit bapatean burura: «*Buru batek **milla** balio du, eta millak batere ez*». Zinez xoragarria, esaldia. Ni ere, erabat esaldi honen aldekoa nauzu. Descartes zaharrak ere gauza berbera esaten zuen beste modu batera: *zentzuzkoago da pertsona buruzkoak bere bakarrean aurki dezan egia, eta ez nahaspilan dabilen milaka zentzugabek, egungo gizarte moddernoan egiten den bezala*. Lumeroa da nagusi, bai. Giza gogoak asmatu duen kontzepturik abstraktuena. Mundu zaharrean, guziz subjeliboa zen lumeroa; egun ordea, guziz objetiboa; orduan, zentzuan oinarritutako arrazoi irekiari grazia pittin bat emateko balio zuen lumeroak; orain ordea, lumerotan oinarritutako arrazoi itxiari egiantxa pittin bat emateko bestetako ez da erabiltzen zentzua.

Nafarroan gaudenez, eta pentsamentuaz mintzo garenez, ez nuke aipatu gabe utzi nahi, nafar baten izena. Nik esan behar banu, euskal literaturak eman duen aurreneko idazle sanoa baita. Horregatik dago hain baztertua eta zokoratua. Horregatik ez du inork leitzen bere entsegurik. Horregatik ez du inork aztertzen bere idazlanik: bere gisa pentsatzeko kapaz den idazle bakarra delakotz. Eduardo Gil Beraz ari naiz, bai.

Aita xurikatzen ari den haurra ez naizela ikus dezazuen, *kontzientziari buruzko* haren pasarte batzuk ekarriko ditut hona. Nere idurikoz, hagitx kontuan izateko gogoetak baitira gaurko edozein idazlerendako. Izan ere, ba ote dugu *kontzientziatz* bestetatz zer kezkatu? Zer kezkatua bai, baina, atzenean ez ote ditugu haren bizkar uzten gure kezka guziak? Izan ere, beti ardailan gara, kontzientzia goiti eta kontzientzia behiti. Baina zer da kontzientzia? Adi:

«*Kontzientzia eritasuna dugu, giza eritasuna. Haren definizioa ximple xamarra dugu: **beti errateko prest egotea**. Honen ondorioak itxuratzen du gaurko gizakiaren gakoa. Edo, gauza bera baita, **beti errateko prest egotea** eta honek beronek suposatzen duena, egungo gizakiaren ezaugarri nagusiak dira. Hori da, prezeski, kontzientziaren eginkizuna: geure buruaren lekukoarena egin beharra. Baina, gogoaren gorabehera eta ekintzetarik kontzientziara iragaiten dena gauza fitsa da, izpirik xehena; eta areago dena, desgisatua eta moldatua, arruntatua eta batua, adierazpenaren moldera murriztua baita.*

Gauza fits honek, hala ere, gizartean garenaz bezainbatean, axola guziak eta bortz eskatzen ditu. Zenbat doakigun fits horretan... Hark markatzen digu gure tokia artaldean, hartaz defenditzen dugu geure burua, hari buruz geure antsia eta nekerik gehiena. Hori da hutsik gabe eduki behar dugun diru mota. Beti ausarki eta eskupean behar dugun sosa. Atsedenean sekulan izan ez dezakegun ahalmena.

Taldeari, taldekoak izateko, ordaintzen diogun zerga nagusia da aipatu kontzientzia, eta erdi aroko azken petxeroaren gisan, egun eta eguzki, egun eta sekulako, lanari lotuak izan behar gara zergabiltzaileari sosak eman ahal izateko. Hori da gure nekea, hori gure gaixotasuna; hori higitzen eta bertzelakatzen gaituena.

Egungo gizakiak gehiago lantzen du bere **kontzientzia, sozialagoa** da iduri. Gauza gehiago errateko prest egon behar du. Honek ahalegin haundiago eskatzen dio, honek **arruntago** egiten du, **manukorrango**. Kontzientzia landu eta prestatu behar duenez, asti osoa taldeari zor dio. Baina, pentsaketa hori, gertakariez ohartzea, kontzientzian jasotzea, gehigarritzko lana da, zentzu hertsian, **bizitzarako alfer alferrikako lana**. Hori, sozialak izateko eskatzen zaigun lan **extra** da.

Ekintza guziak kontzientzian jasotzean, erran nahi baita, hitzetara ekartzean, aipatzean, erratean, galdu egiten dute beren izakera bakarra eta aldaezina. Sailkapean gelditzen dira, makurtuak eta kategoria baten barrenean. Horixe da, hain zuzen ere, **komunikazioaren funtsa**: gertakariaren zatirik haundienari uko egitea, erabilgarri eta adigarri egitearen truk. Ohargarria dugu, nola gauregun komunikaziorik eza giza ondikorik handiena bezela aditzen den, edota, komunikabideen informazio manipulatzeez jende oro nola kexu den. Halabaina, denek eman nahi dizute beren bertsioa.

Baina, alferrik da inor salatzea, kontzientzian hartzea, errateko bidean jartzea da, egitateen bigarren bertsio erabilgarria egitea, eta honekin lehenbizikoa ezabatu egiten da ezinbertzean; aurreneko hura eskura ezina baitzaigu, egitateak ezin baitira inolatan inola ere beren osoan hitzetara jaso; nornahik jasotzen duela ere, nahiz borondaterik onenaz, haren fits bat baizik ez du jasoko bere hitzetara. Zehazkiago errateko, gertakariak ez dira eskuragarriak inorendako; eta hau, berez bere arazo ez dena, arazo nagusi bihurtzen da taldearen barrenean garen ber. Horretarako kontzientzia.

Prolema honen kariaz gizakiari egiten zaion lehenbiziko burla, orakuloaren **«heure burua ezagut»** ospetsua dugu. Nork bere burua ezagutzeko egin ditzakeen esfortzu eta behaketa guziek deus berera joko dute: errangarri dena, taldeak uler dezakena, neurtu edo juzka dezakena... hitz batez, nork bere duena, taldearen eskura bihurtzea. Nork bere buruaren funtsa atxeki nahiz Tantalorena egiten du. Zenbat eta xehekiago, zenbat eta artoskiago ari baita bere burutik, hainbat eta urrentzenago da beregandik. Zeren bere kontzientziara egiten baitu, eta han taldearen formula eta errenbiderik bertzerik ez baita. Ororen gain eta bereziki, **«heure burua ezagut»** horrek soilik lagun sozialduari, **bere burua** ez denari, taldekideari mintzatzeko balio du. Lagun bakunari ezin dakiok horrela mintzo, ezinpentsatuzkoa baita. Lagun bakunak ez du batere **kontzientzia** beharrik.

Harritzekoa da dena errateko prest egoteak noraino jo dezakeen: **gure ekintzen izakera pertsonal eta berezia galtzera haietaz ohartzearen truk**. Ohartzea, modu murriztaile eta agortzaile batez aritzea da; izan ere, taldeak ezarritako zerga gogoan, nork bere burua estutuz aritzea baita. Beti bere buruaz informea egiteko prest dagoena, huraxe da **kontzientziatzko eritasuna** duena. Eta hemen jotzen dugu kontzientziak asmatu iduri nagusira: **indibidua**. Baina, indibidua taldeak asmatu izatea ez da batere harritzeko gauza. Lagun bakunak ez zuen kontzeptu horren premiarik batere. Indibiduoak **taldekide** erran nahi du. Taldearen neurri bete da. Behiala, bakoitzaren izena bera ez zitzaion beste bati

*aipatzen, eta horrek erran nahi du, taldearen kontzeptua orain baino ahulagoa zela, eta egungo kontzientziari dagokiona: **nortasuna** eta abar, taldearen menpekotasunez kanpoan zela. Bazen horregatik, nortasuna, eta gaur ez bezain nabaria gainera, hain zuzen ere, gaur bezain kontziente ez zelakotz.»*

Nere iduriko, munduko katedratikorik sonatuenari ere deusen zorrik ez dioten pasarteak dira horiek. Honen gisara ikertutako gaiak erruz baditu Eduardo Gil Berak, oraindik kasik inork ezagutzen ez dituenak.

Bukatzeko, gogoeta hauxe bakanduko nuke bereziki goiko horietatik, euskal zera guzietan kontzientzia eske dabiltzan ergel horiek kontuan har dezaten: **«Harritzekoa da, kontzientzia hartzeak, hots, dena errateko prest egoteak, noraino jo dezakeen: gure ekintzen izakera pertsonal eta berezia galtzeraino haietaz oharztearen truk»**. Gaitz honek bete betean jotzen duen herririk baldin bada egungo munduan, Euskal Herria genuke hura. Euskal Herria, oraintxe ari da, dena eta ez dena kontzientzia bihurtzen, oraintxe bere nortasun pixarra arruntean galtzen. Alor guzietan nabari du *kontzientzia kontu* hori. Literaturarekin zer ikusirik baluken alor bat aukeratzekotan, bertsolaritzan ikusten da hori nabarmenen. Gure nortasunaren sinbolo nagusitzat lau haizetara aupatzen den *berezitasuna* bera bihurtu zaigu *normaltasunaren* adierazlerik garbiena *kontzientzi konttua* dela medio. Eska ahala guzian bere eritzia emateko prest duzu bertsolaria gaur. Are gehiago, eskatu egiten zaio bertsolariari gaur, galde ahala guzia erantzuteko alde zurretik presta dadin.

Garai batean gure herrietan, hirulau jauntxo besterik ez ziren izaten *kontzientzidunak*. Eta nortasun eder baten sinale, jendeak par egiten zuen haien *kontzientziaz*. Gaur ordea, nortasunik apenas dugunean, denak bihurtu gara kontzientzidun. Gainera, historiak aspaldian frogatua du, herri batek zenbat eta kontzientzia haundiago, orduan eta nortasun urriagoa.

Bertsolari baten berriroko hitzak nere gisara erabiliz, *haundi dela ez jakitean datza herri baten haunditasuna*. Horra gure gaitza: euskaldunak haundi eta diferent dela uste dizu. *Kontzientziak* tipi ezdeusak ere haundi usteko bihurtzen baititu, eta halaxe ondatzen, murrizten, sorgortzen eta antzutzen herri baten nortasun bihurria.

Zinez diot hau: beren buruaren *kontzientziaz gairik* bizi diren euskaldunak baizik ez ditut maite. Haietan bakarrik sumatzen baitut nortasun pixarren bat bizirik. Besteak, euskaldun kontzientzidun homologatuak, nahinongo hitzunak baino ez baitira. Are gehiago: inoiz baino hobeki ikusten dut gaur, edozein *euskal* zeratan *kontzientzia* eskatzen den honetan, azpikontzientziari esker bizi izan direla munduko herri guziak; eta azpikontzientziari esker euskal nortasuna. Eta nago, ez ote zuen Jon Mirandek ere gaitz bera sumatzen gudan. Nikolas Ormaetxeak ere bai agian. Biak era banatara, baina, biak adimenez haruztik, kontzientziaz gairik, sumatzen baitzuten, nere iduriko, gizakiaren indarrak ezkutuen, indarrak zinezkoena.

Toda literatura es ensayo

PATZIKU PERURENA

El ensayo, entre la literatura y la filosofía

(Resumen del original en euskara)

Es lógico que semejante título no sugiera nada interesante. No tiene ningún sentido comenzar ahora a discutir sobre la poltrona que le corresponde al ensayo en la democracia parlamentaria de la literatura. Toda obra literaria, tanto escrita como oral, es un pequeño ensayo. El eterno ensayo humano por configurar su «verdad». La clasificación de dicha configuración es lo que menos importa; aunque hoy en día se pregone, precisamente, todo lo contrario.

A nosotros, desgraciadamente, nos ha tocado vivir la era de la Miseria Mental. Hoy, cada vez que abre la boca uno, abre para hablar de patologías. Así, claro está, se inventan cada vez más patologías ficticias, cada vez se habla más de enfermedades imaginarias, y por consiguiente, a quien no llora neciamente, a quien habla sanamente, ya ni se le escucha, o lo que es peor todavía, ya ni se le trata como ser humano a tener en cuenta.

Por poner un ejemplo común de aquí y ahora, imaginemos que viene cualquier señoritingo (eso sí: doctorado en mil ciencias exactas) de casa cristo de la frontera, y nos da una lección de nuestra salvación, haciendo, cómo no, una clasificación lo más exóticamente estructurada sobre la enfermedad que padece nuestra lengua, el euskara, y su patología social. He ahí la tipología de nuestro único ensayista. Porque a decir verdad, son este tipo de ensayos (para colmo escritos en español chavacano) los que aprecia la gente vascófona de este pueblo, y no me refiero sólo al pueblo llano, sino también a los más

prestigiosos intelectuales euskaldunes.

Hablemos pues, de nuestra enfermedad, de nuestros pobres y pequeños pueblos que se están muriendo, lloremos todos juntos al unísono, emborrachémonos de efímeras lágrimas de hipocresía, y que, nunca mejor dicho, viva la vieja madre que nos parió! Aquí y ahora, es este *cáncer ensayístico* el que se imprime y se vuelve a imprimir; primeras y segundas ediciones; charlas de instituto en instituto, conferencias de ikastola en ikastola, ventas y promociones de asociación en asociación, mesas redondas, cuadradas y rectangulares en salas de cultura y obsequio de Euscadico Huchas, etc, etc, etc. Cualquier tema de mierda que ensalce y propague cualquiera de nuestras infinitas patologías mentales, bienvenido sea, y si se inventan nuevas patologías exóticas para disfrazar nuestra vieja hipocresía, mejor todavía; porque, para alabar esa labor están, precisamente, nuestros modernos y prestigiosos catedráticos ignacianos y toda una manada de inútiles creyentes.

Como muy bien ha dicho recientemente un gran pensador navarro, aquí lo que pide la gente aficionada a los memos ensayos en boga, es lo siguiente: «*sálvenme ustedes de mí*». Sea como sea, pero sálvenme de mi abulia, de mi pusilanimidad. Y para eso, nada mejor que llorar todos juntos sobre nuestras patologías sociales, echándole la culpa siempre a un supuesto y extraño fantasma imaginario. Esta postura perezosa y mísera que se da en la sociología euskaldun en general, es patente también en la literatura. El lector enfermo, quiere que el ensayista le hable de las mil y una patologías que ha inventado la sociedad en él. Es un círculo

vicioso que conoce mejor que nadie el escritor mediocre. Este sabe que, para convertirse en Dios le basta con llorar al unísono con el desgraciado pueblo anémico. Así han nacido los Dioses de todas las religiones del mundo; así los intelectuales de cátedra en la sociedad actual. Al ensayista euskaldun le ocurre lo mismo: desde que perdió el norte, busca a un Dios afeminado e híbrido en el Suroeste.

Hablando de Dios, me viene a la memoria, una sentencia rural que antaño se hizo popular en mi pueblo, Leiza, Navarra. Según cuenta la leyenda, dos campesinos tuvieron la siguiente discusión:

- *Yo ya no me fío más que de Dios*
- *Pues yo, del que menos me fío, es de Dios.*
- *¿Porqué dices eso?*
- *Porque, según dicen, Dios hace lo que le da la gana, y nunca se puede fiar uno de quien hace siempre lo que le da la gana.*

Para la mentalidad rural vasca de aquellos tiempos que, ni siquiera podía poner en duda la omnipotencia de Dios, parecen reveladoras dichas elucubraciones. Esa discusión, a primera vista, podría parecer un tanto caduca para la mentalidad literaria actual; sin embargo, casi toda la literatura euskaldun actual carece de sentido del humor y vigor espiritual suficiente para decir otro tanto, sobre tantos y tantos Dioses Sociales Afeminados que se vienen mitificando ridículamente en la segunda mitad de este siglo. Si nos fijamos detenidamente, en esa pequeña controversia que mantuvieron los dos campesinos leizarras arriba mencionados, nos daremos cuenta inmediatamente que, uno lloriqueaba abúlica y fútilmente al amparo de Dios; el otro interlocutor, en cambio, desenmascarando ese triste lloriqueo diocesano, abre camino a un lúcido y condudente mundo humorístico, sin confundir, claro está, el auténtico humor con la tontería lacrimosa.

Esa sentencia popular, sabe dios porqué,

se enlaza en mi mente con otra frase universal, que dice, más o menos así: «*La tradición es una cosa que hay que conocer bien, porque siempre que puede nos engaña ocultando una mentira*». Es significativo que dijera esto hace cien años un ensayista moderno, y lo repita recientemente otro literato vasco de los llamados modernos. De todas formas, es demasiado confuso para mí, el sentido de esa frase. En honor a la transparencia, yo la convertiría en esta otra: «*La tradición es una cosa que hay que conocer bien, porque oculta muchas verdades sencillas que trata de ocultar la compleja e idiota modernidad actual*». Esta es otra de las patologías que padece la literatura vasca: *creer que la sexualidad, la inteligencia, la higiene, la razón, el cielo, y la milésima dimensión de la mente humana, han sido descubiertas de la noche a la mañana por la gran ciencia moderna*. Dicho de otra forma: *creer en la modernidad, y en la salvación mágica que ha de ofrecer ella a todo lo euskaldun*. ¡Dios nos libre de tanto psicologillo, sexologillo, sociologillo, y modernillo iluso! ¡Por Dios y por todos los santos! Queremos vivir sanamente con las enfermedades más simples, más reales y más antiguas, y no complicarnos la muerte diaria inventando y propagando día a día miles de enfermedades mentales de efímera imaginaria.

Y si no gusta la ruda verdad antigua, hablaré de mentiras. Porque para mí, las azarosas y tranquilas mentiras antiguas encumbran también mayores y más auténticas verdades que las anémicas mentiras relámpago actuales. Para poner un ejemplo básteme con mencionar otra sentencia de la tradición popular vasca. Actualizándola al español, vendría a decir algo así: «*dicen que el cuclillo, despues de haber asistido a la universidad durante siete años, no aprendió más que a repetir cucu, cucu, cucu!* ». El eco de la terminación de esta maravillosa sentencia, refleja el gran nivel cultural de los euskaldunes modernos. Siete años de carrera

universitaria para aprender a atontar a todo un pueblo. Pero a pesar de todo, el euskaldun moderno, nunca ha estado más convencido de que, la fuerza espiritual, la personalidad y la peculiaridad cultural de nuestro pueblo, es directamente proporcional al número de cuclillos doctorados en decir cucu, cucu, cucu, ... Dicho de otra forma: este pueblo ha perdido ya su instinto vital; adora al cuclillo y al petirrojo con la misma benevolencia, y de todos es sabido lo que significan el uno para el otro.

Esta reflexión, tan evidente por otra parte, me hace recordar aquella otra sentencia que el Padre Dámaso de Intza, (Navarra), recogió de boca de un campesino de Areso, otro de los muchos pueblos euskaldunes de Navarra. Vertido al castellano, dice algo así: *«Una mente sana vale por mil, pero mil necios no valen nada»*. Evidentemente, es una maravillosa sentencia que va contra toda ciencia moderna, porque, de hecho, rechaza su argumento básico, que es el número: estadísticas, porcentajes, mayorías, minorías, y cualquier otra semejante idiotez mental refrendada por el número. Descartes decía casi lo mismo, hace muchísimos años: *«es mucho más sensato que un hombre solo dé con la verdad en su soledad, y no un conglomerado de miles y miles de idiotas juntos en revolución»*. Cosa que nadie puede tragar hoy día, porque, por poner un ejemplo, casi todo el mundo está convencido de que se puede saber perfectamente cómo viven todas las embarazadas de España, haciendo una encuesta a cien vírgenes quinceañeras en un barrio de San Sebastián.

Es hora ya de ceder la palabra a un pensador solitario, navarro por cierto, que amistosamente un buen día le bauticé con el seudónimo de *Montaigne el Zancudo*. Aprovechando la abundosa y rica obra ensayística de este noble pensador, podríamos mencionar cualquier tema; pero esta vez le cedemos la palabra, para que nos instruya sobre el tema de la *conciencia*, por ser un concepto que nos afecta directamente a los literatos, y

por ser el concepto más tergiversado de nuestros tiempos. Porque, hoy en día, parece ser que todo es cuestión de conciencia. Pero, ¿qué es exactamente eso que llamamos *conciencia* ?

Escuchemos, pues, la voz del pensador navarro antes mencionado:

«La conciencia es una enfermedad, una enfermedad humana. Su definición es bastante sencilla: estar siempre dispuesto a hablar. Este hecho, y su consecuencia, es lo que caracteriza al hombre actual. Es ésta, precisamente, la tarea primordial de la conciencia: tener que hacer de testigo de nosotros mismos. Pero, de nuestros pensamientos y actos no pasa a la conciencia sino una parte ínfima, y lo que es más: esa infinitésima parte pasa ya degenerada y desnaturalizada a la conciencia, porque necesariamente tiene que ser normalizada y homologada para que se convierta en medio de expresión o medio de comunicación social.

Pero esta ínfima parte de nuestro ser, desde que somos seres sociales, requiere toda una dedicación inmensurable. Aquello que representamos en esa ínfima parte, configura nuestro lugar en el rebaño, con esa ínfima parte nos defendemos en la sociedad, a esa ínfima parte le dedicamos nuestra máxima preocupación. Esa es nuestra enfermedad, ese continuo tormento que devora todo la grandeza de nuestra personalidad.

*A pesar de ello, el hombre actual cultiva más que nunca su conciencia, parece ser que le preocupa más su sociabilidad. Esto, claro, le requiere más dedicación, le hace mas normal, más obediente. Como tiene que cultivar continuamente su conciencia, se dedica todo el tiempo a la labor social, al rebaño. Pero, ese continuo cultivo de la conciencia, esto es, tener que dar cuenta de todas sus acciones, es una labor suplementaria, que en sentido estricto, no sirve para nada en su vida. Es como un **trabajo extra** que se nos pide a cambio de ser sociales.*

Cualquiera de nuestras acciones, al ser

trasladadas a la conciencia, esto es, al ser convertidas a las palabras, pierden su único e insondable carácter; pues quedan clasificadas y homologadas bajo una categoría determinada. Ese es, precisamente, el fundamento de la **comunicación**: negar la parte más importante de cualquiera de nuestras acciones, a cambio de ser inteligibles y comprensibles. Sin embargo, es de notar que, hoy día, todo el mundo se queja por **falta de comunicación** como si fuera la mayor desgracia humana, y de la misma forma, todo el mundo se queja de la tergiversación de los medios de comunicación. Pero, paradójicamente, todo el mundo está dispuesto a dar su versión inevitablemente tergiversada y mermada de las acciones.

Pero, esta queja es totalmente inverosímil, porque, tomar **conciencia** de algo, es estar dispuesto a hablar, estar dispuesto a dar una segunda versión de los hechos, degenerando inevitablemente la primera, por ser esta inescrutable. Dicho de otra forma: las acciones nunca jamás son mensurables para nadie; y aunque esto, de por sí, no conlleve ningún problema, se convierte en problema principal en cuanto somos seres sociales; de ahí la **conciencia**, para compen-sarla.

La primera burla que se le hace al hombre mediante este problema de la **conciencia**, refleja muy bien la archiconocida sentencia del oráculo: «**conócete a tí mismo**». Todos los esfuerzos y quebraderos de cabeza que sufra uno por conocerse a sí mismo, se reducen a la nada; porque, cuanto más se esfuerce en conocerse a sí mismo, tanto más se aleja de sí mismo; esto es, no hace sino cultivar su **conciencia**, y ésta no puede ser sino propiedad de la sociedad. Por tanto, el concepto engañoso «**conócete a tí mismo**» sólo sirve para socializar más al individuo, para despersonalizarlo más. El solitario nunca echa en falta a la **conciencia**.

Es terrible pensar hasta dónde nos puede llevar la postura de **estar siempre dispuestos**

a hablar: justamente, **a perder el sentido peculiar y personal de nuestras acciones a cambio de tomar conciencia de ellas**. Actuar conscientemente, significa actuar de un modo restrictivo, pues significa actuar reprimiéndolo- se uno a sí mismo por imperativo del susodicho impuesto social».

He ahí un botón de muestra de cómo piensa el solitario pensador navarro. Pero no crean ustedes que se piensa de este modo entre los prestigiosos pensadores euskaldunes. Nada más lejos de la realidad. Si existe en el mundo un pueblo afectado por la **enfermedad de la conciencia**, ése es, sin duda, el pueblo euskaldun. Hoy y aquí todo es cuestión de **conciencia**. Todo se mide con el dilatado parámetro de la conciencia. Nada más significativo para ver que estamos perdiendo nuestra personalidad, nuestra espiritualidad, nuestra fuerza vital inconsciente. En todos los ámbitos de la sociedad suena la maldita canción de la **conciencia**. Para mencionar uno de los campos que afectan a la literatura y al pensamiento euskaldun, no hay más que observar, por ejemplo, lo que ocurre con la inflación del bertsolarismo. Lo que hasta ahora ha sido uno de los símbolos más cotizados de nuestra marginada peculiaridad cultural euskaldun, el bertsolarismo se ha puesto a la cabeza en lo que respecta a la actualización de la **conciencia** social y la afeminada y anémica normalidad democrática. El bertsolari, se ha convertido en la señorita oficial **concienzuda** por excelencia que está **dispuesta a hablar siempre** que se le pida; o lo que es peor aún, al bertsolari se le pide cultive su conciencia según la normativa vigente, para que, de antemano tenga correctamente elaborada su respuesta.

Para terminar, hablaré ya en serio: no amo sino a los euskaldunes inconscientes. Sólo en ellos intuyo un instinto euskaldun vivo. Los demás, los euskaldunes normalizados y castrados con tanta conciencia, no creo que sean ya euskaldunes ni personalidades de ninguna parte. Aún diría más: me doy cuenta mejor que nunca, que todos los pueblos del mundo han sobrevivido gracias a su inconsciencia, y que por consiguiente, todos los pueblos del mundo están muriendo ahora, precisamente, cuando se están sustrayendo a la conciencia los últimos reductos de la inconsciencia. Por eso detesto a Freud y a todos sus seguidores modernillos. Por eso amo a Orixe, Mirande y otros trágico-romántico-místicos que han vivido su romance con el genio euskaldun más allá de cualquier conciencia normalizadora y aniquiladora.

POESIA TRADIZIOA ETA
HAUSTURA ARTEAN...

TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA
POESÍA CONTEMPORÁNEA

p. 53

Lluís Alpera

Tradicio i ruptura en la poesia contemporanea

p. 55

Margalida Pons

El Nom de L'enemic

p. 57

Juan Maria Lekuona

Aurkezpena / Presentación

p. 60

Joxé Maria Alvarez Cáccamo

Tradición e ruptura na poesia galega do século XX

p. 72

Manuel Forcadela

O Bardo Pondaliano, Tradición e Modernidade

p. 77

Aurelia Arkotxa

Izpirituaren artekak / Fisuras del espíritu

p. 81

Iñigo Arambarri

Fotokopiagailua daukagu bihotzaren ordez
Somos poetas con corazón de fotocopiadora

Tradizio i ruptura en la poesia contemporanea

LLUIS ALPERA

Em sembla que els escriptors quan decideixen trespasar els límits més enllà de les primeres provatures i embarcar-se en la procellosa mar del compromís escrit, el veritable compromís amb lectors i crítica, aleshores es plantegen si els cal acollir-se a un grup ja format o a una certa estètica ja sacralitzada o bé, si pel contrari, trencar d'una manera iconoclasta amb els motlles anteriors i fins i tot amb les seues vaques sagrades, i llençar-se decididament a abrandar uns nous cànons literaris, que en molts dels casos s'oposen als anteriors. És, en definitiva, la sistole/diàstole de la història de la literatura i, per tant, de les estètiques.

En realitat, la ruptura dels contestataris, dels «poetae novi» com dirien d'un Catul a la Roma clàssica, sempre acostuma a fer-se enfront d'una tradició, en el més clar i decidit sentit de ruptura. Poques vegades, em sembla, al llarg de la història, s'ha aprofitat el bagatge literari de la generació anterior -o de l'estètica que es refusa-per tal d'incorporar algun que altre element que interesse al nou ideari literari que es defensa.

En tot cas, és ben cert que per molta innovació que una generació -o un escriptor- haja pretés als seus escrits, mai no haurà deixat de recolzar-se -i aprendre, naturalment- en la història de la literatura. De vegades, amb models força llunyans. Recordem, si més no, els humanistes del Renaixement recreant i revivint els models clàssics greco-llatins.

Ara bé, d'altra banda, sempre hi ha hagut algun que altre cas, com hem assenyalat abans que mostra una veritable ambició de recerca i de síntesi de totes -o d'una bona part- de les estètiques anteriors, la qual cosa es veurà, indefectiblement, reflectida en la seua obra.

En la poesia contemporània, l'ambició de síntesi ha estat més freqüent i sovint amb resultats considerables. Tot i que, a casa nostra, durant els segles XIX i el XX, la lluita de cadascuna de les generacions per imposar la seua estètica ha estat de vegades despietada. Recordem, si de cas, els defensors aferrissats del Modernisme, del Noucentisme, del Vanguardisme, del Post-Simbolisme, del Realisme Social o del Formalisme dels 70.

Estic convençut que una lectura atenta, apassionada i crítica alhora de les literatures del passat, i per supost del passat més immediat, ens ajudaria molt a fer la dissecció dels elements que més ens poden interessar en la creació dels nostres

motlles literaris. La qual cosa es traduiria en una major anàlisi de la nostra personal creació literària, sobretot en allò que estem innovant –i que pot esdevenir una veritable ruptura amb tot l'anterior– i allò que sintetitzem del passat, que arrepleguem de la història de la literatura i principalment de les grans creacions que esdevenen, sense tòpics, la font permanent de la inspiració o de la imitació. O siga la «tradio» dels medievalistes.

Precisament a l'Edat Mitjana, l'originalitat o millor dit el valor que li atorgaven a la creació literària es trobava sovint en la capacitat de reiteració i de síntesi del que savien els altres, l'acumulació de la «tradio». La ruptura significava el desfici, la manca de seny davant el saber acumulatiu, el saber enciclopèdic. Evidentment, el temps i les estètiques canviarien les òptiques.

He volgut donar una de cal i una altra de arena en aquest curt paper. No cal que certifique que tots dos elements –tradicció i ruptura– són sumament importants – i fins i tot indispensables– en la bona factura de la creació literària, sobretot en la poesia. Personalment, ja ho sabeu, he mirat de complementar-los en la meua praxi literària, sobretot en la darrera fase de la meua poesia.

El Nom de L'enemic

MARGALIDA PONS

Una nova interpretació de la literatura contemporània hauria de replantejar-se els conceptes de tradició i ruptura o bé abandonar-los definitivament. D'ençà que el descrèdit de l'estètica de la mimesi arribà, amb les avantguardes, al seu punt més alt, podem parlar, amb Octavio Paz, de la *tradició de la ruptura*. El trencament de la preceptiva s'ha integrat en l'ortodòxia fins a l'extrem que la percepció d'allò que és rupturista pot limitar-se a una qüestió de memòria: com més llarg és l'abast del record, més referents comuns amb els del present hi trobam. D'altra banda, de diàleg amb la tradició, n'hi ha sempre, potser perquè, com deien els antics, res no es pot crear a partir del no res. Que aquest diàleg es descabdelli amb un joc de veus assossegades o que sigui un seguit d'imprecacions és una altra qüestió, d'altra banda poc important.

Si tota aparença de ruptura és una mera qüestió formal, és lícit que el lector es pregunti pel sentit de la creació literària –especialment poètica– i per la viabilitat de la renovació. Intentar esbrinar com és possible a les acaballes del segle XX, produir una literatura que tengui un cert impacte en el receptor és, amb tota seguretat abocar-se a un carreró sense sortida. L'error prové, em sembla, de la voluntat d'equiparar literatura i arts plàstiques –i, més modernament, mitjans audiovisuals– paral·lelisme que ha esdevingut, després dels realismes posteriors a la segona guerra mundial, del tot impossible. Avui la literatura no pot inscriure's a la cursa dels mitjans de comunicació de massa sense resultar mortalment perjudicada i ha estat irremissiblement exclosa del que podem anomenar *comunicació de la immediatesa*. Quan ha intentat posar-se a l'altura d'aquests mitjans de comunicació ha esdevingut un producte híbrid i insecur o bé l'expressió del costumisme més anacrònic. Tot i que això pot valer-me, entre els sectors que creuen que la normalitat de les cultures amenaçades s'aconsegueix mitjançant el seguiment rabiós i incondicional de les modes, el qualificatiu de reaccionària, he de dir que desconfio absolutament de la poètica que basa els seus assoliments en la sorpresa, en l'enginy o en el servilisme envers els *media*. Ja ho deia fa prop de vint-i-cinc anys, John Barth al seu mític article *The Literature of Exhaustion*: resulta molt més popular parlar de tècnica que no fer art. A més, en un estat que cada cop es molesta menys a dissimular el seu caràcter policia dir que l'*enemic* és la tradició literària representa una irresponsabilitat injustificable.

Crec, per tant, que, més que la ruptura amb el propi passat, la literatura hauria d'intentar la resposta al present. Al cap i a la fi, els morts no poden defensar-se. I aquesta resposta hauria de ser formulada amb procediments específicament

literaris respectant les seves limitacions però també –i sobretot– amb plena consciència de la seva singularitat. Resituar la literatura en l'espai que li pertoca és, avui, un repte difícil i envoltat d'abismes. Que això és factible, tanmateix, ens ho demostren novel·les com *La festa de Gerald*, de Robert Coover construïda a partir de la representació figurativa del caos i la fragmentació, o, en la poesia catalana, la sintaxi alterada dels poemes d'Albert Roig. Potser la postura del poeta, en aquesta fi de segle s'hauria d'acostar a la manifestada en unes ratlles del quadern de notes d'Andreu Vidal: «Cada vegada que em veig inevitablement enfrontat a l'apegalosa i poc interessant qüestió de la modernitat post, etc., record aquells mots que O.W. de Lubiez Milosz adreçà als seus contemporanis: «Vosaltres anau rera el temps, jo esper que el temps em segueixi.»

AURKEZPENA

JUAN MARIA LEKUONA

Boas noites á todo los meus amigos de Galeuzca.

Sei que o meu acento ó expresarme en galego non é de rescibo.

E verdade que razón de cortesía xustificarán o meu atrevemento. Mais teño unha razón persoal que me leva a enxergar unhas verbas en galego.

Era paisana miña, nada en Oiarzun, unha Murguía, sogre da grande Rosalia de Castro, tan identificado ela, Concha Murguía, con Galiza.

Dende o meu amor a Euskadi, istas miñas verbas en galego queren simbolizar o meu respecto e admiración á pátria adoptiva da miña paisana Murguía, que emigrou cara Galiza no século dazanove (XIX)

MINTZALDIGILEA : XOSE MARIA ALVAREZ CACCAMO

Sasoiko gizona dela esan behar, 1950 urtean jaio zenez Vigoko hirian. Xose Mariaren oroitzapenean ez du arrastorik utzi urte hark. Niretzat, ordea, akordagarri geratu da, orduan hasi zirenez liburuen zentsura kentzen; eta orduan Donostian antolatu zirenez gerrondoko lehenengo literatur lehiaketak, «Educacion y Descanso» zelakoaren eskutik. Eta ordurako, egia da, argitaraturik neukala poema xorta bat.

Hemen dugun Xose Maria Alvarez Caccamo-k bere etxetik du galiziar kulturarekiko lotura, apeta eta erantzukia. Alvarez Blazquez familiakoa dugu; eta honek esan nahi du bere aurrekoak Galiziako kulturaren alde borrokatu ziren horietakoak zirela. Gogoratu besterik ez dago «Editorial Castrelos» argitaletxeak eginiko lana, gailegoz argitaratzen hasi zenez liburuak «*Longa Noite de piedra*» deituriko garaietan, hau da «*Harrizko gau luzea*» zeritzan haietan.

Bere nortasun poetikoaz ere bagenuke zeresanik. Xose Mariaren poetika heldua da eta ongi hornitua. Gogotsu irakurria dut «Arquitecturas de ceniza» (Herrautsezko arkitekturak, 1985). Eta miretsi dut liburuaren poetika osoa. Eta gaurko mintzaldigilea aurkezteko ordu honetan esan dezaket nolako berritasuna dakarren bere olerkigintzak, eta gainera, zeinen aukera ona egin digun poesia berria plazaratzekoan. Esan liteke bere poesia, modernitatean ez ezik, gaurko sentiberatasunean eta estetikan sarturik dagoela. Eta hau ez dela dohain txarra gaur hartu duen gaiari

bere ikuspegi interesgarria eman diezaion.

IRAKASLE BATEN IKUSPEGI TEKNIKOA

Literaturako irakaslea dugu bera, «*Longa Noite de piedra*»-ren argitaraldi berria paratu duena, oharrak eta iruzkinak eginez.

Poesi gaietan autoreak daukan trebakuntza eta gaitasuna ikusiz, gaia bera da gaur, entzun-mina sortu didana. Uste baitut uste, bere ikuspegi diakronikoak asko argitu dituela, ez bakarrik Galiziako poesi arazoak, baita Euskal Herrikoak, antzeko historia dugunez azken urteotan eta ez alperrik! Abertzale planteiamentua, urrutiko iturri zaharrak aro post-erromantikoan, modernitatearen hasierak, gudu zibila eta honen ondorioko poesigintza sozial-errealismo, eredu unibertsaletara irtetzea, normalkuntza poetikoa post-nazionalista ...

Tradizioa eta haustura: uste dut biren beharrea gaudela. Ikerkuntza estetiko baten ondorio ikusten dut, beti ikasten ari denaren sormena. Tradizioa behar dugu inspirazio-iturri den neurrian eta ondare kolektiboan harrobi den neurrian. Eta haustura, berriz, etorkizunari begira, –edota zehatzago: gaurkoari begira– abangoardiatik hasi eta sentiberatasun berrietara zabalik dagoen poesigintzarako premiari amore eman beharretan.. Aipatzen dizuet gaiaren gaurkotasun betiko ...

Ez naiz, ordea, ni mintzaldigilea. Nik aurkeztu dizkizuet gaurko saio honen autorea: gizona, poeta, aztertzailea ...

Ren más pola miña banda. Cedo con moito gosto a palabra ó noso compañeiro Xosé Maria Alvarez Cáccamo.

Presentación

JUAN MARIA LEKUONA

Boas noites á todo los meus amigos de Galeuzca.

Sei que o meu acento ó expresarme en galego non é de rescibo.

E verdade que razóns de cortesía xustificarán o meu atrevemento. Mais teño unha razón persoal que me leva a enxergar unhas verbas en galego.

Era paisana miña, nada en Oiarzun, unha Murguia, sogre da grande Rosalia de Castro, tan identificado ela, Concha Murguia, con Galiza.

Dende o meu amor a Euskadi, istas miñas verbas en galego queren simbolizar o meu respecto e admiración á pátria adoptiva da miña paisana Murguia, que emigrou cara Galiza no século dazanove (XIX)

PONENTE:

XOSE MARIA ALVAREZ CACCAMO

Nace en Vigo en 1950. Esta fecha nos lleva a tres consideraciones: primera, que es un hombre en plenas facultades tanto para la creación como para la crítica poéticas. Segunda: aun cuando Xosé María no tenga conciencia de ello en esa fecha se permite por primera vez la publicación de libros en euskara. Tercera: Educación y Descanso organiza en esa fecha un certámen de literatura en el que yo tomé parte.

Según he sabido a Xosé María Alvarez Caccamo le viene de familia, –los Alvarez Blázquez–, su vinculación así como su empeño y responsabilidad hacia la cultura gallega. No hay mas que recordar la labor pionera de la Editorial Castrelos, editando en gallego durante la época de la «*Longa Noite de pedra*». El trabajo editorial de su familia, con todo su historial, su fondo bibliográfico además de la rica información sobre autores y obras, creo que le ha proporcionado un bagaje cultural de enorme interés para hablarnos hoy y aquí de la poesía gallega del siglo XX.

Lo poco que conozco de la obra poética de Alvarez Caccamo me basta para apreciar su importancia estética. He leído complacido sus libros de poemas «Arquitecturas de cinza», (1985), y he admirado su poética personal.

En mi presentación del conferenciante diría que este libro da la impresión de estar muy arraigado en la tradición, y sin embargo es actual al mismo tiempo. Tiene la visión y el sentir de su entorno y una simbología telúrica moderna.

Para terminar quiero sugerir a los aquí presentes, que una visión diacrónica de la poesía gallega del siglo XX puede arrojar no poca luz sobre la historia de las otras literaturas, y concretamente sobre la vasca. Pienso que Euskal Herria Sur, Galicia y Cataluña, compartimos una historia parecida.

Sobre el desarrollo de nuestra literatura, dentro de lo que sería un planteamiento abertzale patriótico, el resumen sería el siguiente: durante el post-romanticismo siguieron resonando estilos de fuentes antiguas. Más tarde se padece el trauma de la guerra civil y sus repercusiones involucionistas en la poesía. En los años 60 se da el social realismo y ya después de la dictadura surge un planteamiento más autónomo de poesía universal hecha desde la propia identidad. Sin duda, a los vascos nos será de gran utilidad el asistir a este debate con Alvarez Caccamo sobre la tradición y la ruptura durante el siglo. Pues es, también, nuestro problema.

Tradición e ruptura na poesía galega do século XX

XOSÉ MARIA ALVAREZ CÁCCAMO

I

Para aqueles que consideran valor fundamental na historia dunha Literatura a maior abundancia de acontecementos revolucionarios talvez o panorama diacrónico da nosa nos lles provoque asombro. Unha ollada en perspectiva ao proceso da Poesía Galega desde o século XIX apenas amosa tres ou catro fitos que levantan o balbordo dunha voz iconoclasta por riba dun rumor enganosamente uniforme. Viciados pola *tradición da ruptura* que caracteriza ao século presente desde as vanguardas clásicas (en instantánea precisa de Octavio Paz) aínda teiman na procura da acentos disonantes como clave valorativa primordial.

No extremo contrario, defensores da fidelidade a ultranza, perseguidores das liñas de continuidade que supoñen conectan a queixa vital de Rosalía co ferido testemuño existencialista de posguerra ou a palabra civil de Curros Enríquez coa dicción belixerante do social-realismo, non saben distinguir a árbore senlleira no centro de fraga. Esta visión continuista organiza un complexo tecido de escolas angustiosamente cinguidas, abafante rede que non deixa respirar mais que a aqueles pulmóns conectados à máquina do sistema clasificatorio. Con frecuencia semella que os escritores traballamos para cubrir os espazos baleiros dun esquema trazado previamente pola man do historiador soberano, quen dirixe desde a biblioteca ucrónica do Alén non só o relato do pasado senón inclusive o pronóstico obrigatorio do porvir.

O edificio dunha Literatura resulta do concurso dunha complexa serie de necesidades apaixonadas. Cada escritor fala desde a súa privada emoción, a do seu tempo interior e a da xeira histórica na que está inmerso. O labor creativo é as mais das veces produto de escuro impulso, fonte explosiva que non sabe fluir por canles prefixadas. O traballo organizativo do historiador e do crítico, o tecido de redes e conexións, o deseño de fendas e lóstregos de cortocircuito, pode ser útil sempre e cando se saiba preservar a paixón privada do poeta que, cando interroga ao mundo, non sabe preocupar-se con ciencia racional pola instalación do seu idiolecto no código histórico da lingua literaria.

A historia da continuidade e das rupturas desa liña de alta tensión en que consiste a poesía debe ser seguida con atención específica en cada unha das literaturas nacionais. Especifico da nosa é, por exemplo, o derrubamento da luminosa cidade levantada polos poetas medievais, unha urbe que medrou arredor das solemnes quintanas do amor cortés, das prazas familiares onde se daban cita en alba os namorados e do labirinto de ruas, caellas e calexóns por onde transitaba o rumor ou ecoaba o escándalo do escárnio e maldicer. Aquel esplendoroso inxénio que prometia séculos de firme canto foi logo ruina durante longas estacións de escuridade. Rosalía,

Pondal e Curros, a finais do XIX, escriben desde a inocéncia. As tres grandes voces do Rexurdimento camiñan por unha chaira onde apenas albiscan os bultos intuídos da tradición culta ou a próxima alcoba da lírica popular. Eles ergueron un novo edificio sobre o baseamento de tres vontades –rebeldes de rebeldía íntima, testimonial ou visionaría– que asentan a súa dicción e a súa filosofía no discurso e no pensamento de falas próximas ou remotas (o Romantismo español ou alemán, os textos ossiánicos) máis non nas basas da propia tradición escrita, que fóra interrompida pola noite dos séculos silenciosos e constituía só unha difusa referéncia.

A literatura galega moderna nace, pois, nas ribeiras dun océano mudo. O Postromantismo, o Realismo e o Formalismo finiseculares constrúen-se sen a memoria das disputas entre culteranos e conceptistas ou da brillante exhibición de agudezas de inxénio. Tampouco a nosa lingua pudo aportar no seu momento a ollada racional para o discurso ilustrado. Duas das máis importantes voces do Neoclasicismo español, Feijoo e Sarmiento, galegos de orixe, falan en castellano.

Este silencio interminábel tivo que condicionar non só a conciencia fundacional daquel fin de século senón tamén todo o proceso literario da presente centúria. Cumpre preguntarmo-nos se non vivimos aínda hoxe constringidos pola fragilidade da nosa tradición, pola quebra da continuidade entre a Idade Média e o Postromantismo.

Se a esta necesidade de reconstrución da memoria engadimos o empuxe exterior e interior do aparato cultural español comprenderemos mellor a debilidade do conflito xeneracional en certos momentos do século XX, fenómeno que se por unha parte colaborou para o afortalamento da conciencia solidaria nacionalista ou galeguista por outra dificultou a práctica dun diálogo contrastado entre pais e fillos. Un dos efectos do consenso é a demora no desenvolvemento de liñas innovadoras pero tamén unha maior firmeza para a protección do patrimonio comunal, cercado sempre polo perigo da escuridade, do silencio e da minusvaloración.

A nosa lingua e a nosa cultura viven desde o século XIX en estado de liberdade vixiada, o que non ten impedido senón incluso potenciado un desenvolvemento independente, máis notábel en determinadas etapas da historia. Sería inxenuo, sen embargo, crer que o proceso da Poesía galega do século XX foi desenvolvido à marxe da tradición e da presión da súa fronteira española. Sen dúbida, o peso daquela cultura ten exercido a súa forza con empeño frecuente, provocando às veces actitudes asimilacionistas e acriticas pero noutras ocasións leituras indiscutíbelmente enriquecedoras. Pero tampouco hai que minimizar a importancia das solucións independentes –máis abundantes do que se adoita recoñecer– ou as que derivan do achegamento a tradicións máis lonxanas (no espazo, non no espírito) como a europea ou a americana, ou moito máis próximas, como a portuguesa.

Así pois, cando falamos de tradición e ruptura como procesos aplicábeis ao panorama lírico do século, non podemos perder de vista unha serie de factores que singularizan o fenómeno na nosa máis recente historia : a discontinuidade da lingua literaria durante catro séculos, a súa recuperación, impulsada por tres poderosas voces a finais do XIX, a conciencia solidaria da necesidade de reinventar unha tradición, o peso da literatura española cronoloxicamente paralela ou anterior, as solucións

autóctonas e a conexión da nosa Poesía co mundo sen mediación das oficinas líricas de Madrid.

O seguimento do combate entre tradición e ruptura podería constituir a base para un panorama pormenorizado da Poesía Galega do século XX. Pero, para este tipo de encontros, non me parece útil a mostra exhaustiva e tediosa de inventários, que se presentan às veces como a catálogo publicitario de produtos exportábeis. Considero preferíbel condensar no comentáριο da obra duns poucos autores dos que eu son lector agradecido as liñas básicas da nosa evolución contemporánea, tendo en conta o seu posicionamento, expreso ou tácito, a respeito da tradición.

II

É Ramón Cabanillas (1876-1959), poeta que enche coa súa extensa produción as primeiras décadas do século, o encargado de conectar os ecos do Rexurdimento decimonónico coas afirmacións rupturistas da vanguardia. Na súa obra multiforme topan espazo tradicións de diversa procedencia (o celtismo e o ossianismo que xa desenvolvera Pondal, a materia de Bretaña, acentos do decadentismo prerrafaelista e o influxo da música e dos cenários modernistas) incorporadas nun discurso sincrético. A súa dicción ocupa, acarón dun grupo de autores de menor entidade (Noriega Varela, Lopez Abente, Alvarez Limeses), o espazo que en outras literaturas próximas foi habitado polo Modernismo. No seu código poético houbo tamén un amplo lugar para o cultivo dunha poesía belixerante e reivindicativa que conecta co rexistro civil de Curros Enríquez e que non se voltaría escoitar na Galiza até que, desde o exilio americano ou na escuridade interior, as primeiras voces do socialrealismo e da épica comprometida deixen ouvir a súa queixa, mui lonxe xa do espírito de Cabanillas.

Se facemos excepción da súa obra, a poesía dos seus contemporáneos, integrados na que se ven chamando «Xeración de entre dous séculos», conforma unha liña de lenta continuidade a respeito da inaugural triloxia finisecular.

Haberá que agardar a 1922, data de publicación do manifesto «*Mais alá*», de responsabilidade fundamental do poeta Manuel Antonio, para poder sentirnos xa unha declaración de consciente modernidade e, sobre todo, de asumido rupturismo. Até entón os poetas galegos non chegaran a exercer leituras suficientemente críticas da obra dos seus maiores. O vanguardismo europeo, interpretado, asumido como algo propio e incorporado à cosmovisión e à sensibilidade persoal, acha na obra de Manuel Antonio (1900-1930) extraordinários resultados. A súa morte prematura impediu o pleno desenvolvemento dunha voz que se anunciaba como a mais moderna do século, considerada a instalación cronolóxica da súa figura. Rexeitando sen pudor a tradición literária próxima afirmou a necesidade dun cultivo monolíngüe e foi quen den conciliar unha conciencia política radical e independentista cunha práctica literária non populista nen falsamente pedagóxica. Adiantando-se várias décadas ao seu tempo alcanzou a clarividencia de comprender que o compromiso cívico do home non obriga ao poeta a unha escrita lineal senón, pola contra, à procura de solucións artísticas progresistas e complexas. Complexo foi sen dúbida o proceso que, desde a asunción do criacionismo, o cubismo literário ou a lectura de Reverdy, levou a Manuel Antonio à construción dunha fala poética patentemente orixinal e na que a imaxe polipétala, a

mecánica obxectivizadora da natureza, o peso autónomo da imaxe, entre outros procedimentos caracterizadores das vanguardas, non agachan un agudo sentimento de soidade ontolóxica radical, o mar sempre como protagonista imenso. Consegue o noso primeiro poeta vanguardista algo que non foi frecuente no seu tempo, nestas e en outras latitudes lingüísticas: que a defensa do carácter autónomo do texto artístico non dilúa até eliminar a vibración emotiva.

Pola altura da súa obra encabeza Manuel Antonio a Xeración de 1925, à que pertence tamén Amado Carballo (1901-1928), quen representa mellor que nengún outro poeta do século o compromiso, certamente ben resolto, entre tradición e ruptura. Da cultura paisaxística decimonónica, através da liña que pasa por Cabanillas e Noriega Varela, parte o ingrediente tradicional da poesía de Amado Carballo, afianzado na expresividade musical da lírica popular. Das vanguardas, preferentemente do ultraísmo, extrae o poeta o culto de idolatría pola imaxe como centro xenerador dos significados. Pero o que incorpora de colleita própria o autor de *Proel* (1927) a esta cociña binária é un procedemento fantástico de animación da natureza que os críticos teñen bautizado «hilozoísmo». A realidade natural é interpretada non en clave obxectual, como acontece con algúns autores do 27, senón como un universo humanizado no que cada elemento, nun cuadro de fragmentos en disgregación, vive a súa própria esfera de vida.

Amado Carballo, como Manuel Antonio, tampouco tivo tempo para resolver en profundidade a súa proposta. Morreu aos 27 anos. Pero a súa fórmula (o hilozoísmo, animismo ou imaxinismo, segundo distintas denominacións da crítica), tanto polo engado da música fácil como pola seducción inocente da festiva maquinaría natural, foi motor dunha dilatada tradición. A nómima dos seus seguidores alcanza à década dos 60. Manuel Antonio, muito mais atrevido, compositor de músicas atonais, apenas habería de deixar pegadas inmediatas, a non ser nos primeiros libros de Alvaro Cunqueiro e en algúns versos de Aquilino Iglesia Alvariño. A súa tradición chegou a nós serodiamente, cando a proclama vanguardista era xa historia nos manuais. Refírome a certos ecos do autor de *De catro a catro* (1928), através dun brinco de cincuenta anos, en algunhas voces poéticas dos 80.

Tampouco Luis Pimentel (1895-1958), o terceiro poeta da Xeración do 25 a quen quero facer referencia, obtivo eco no seu tempo. Home de agudísimo espírito autocrítico, só publicou en vida un libro, *Triscos* (1950), aínda que colaboraba asiduamente nas revistas da época. O seu mais importante poemário, *Sombra do aire na herba*, apareceu postumamente, en 1959.

En relación coa dialéctica tradición/ruptura é a súa unha posición singular, pois nutríndose do herdo do simbolismo, do decadentismo e do diálogo intenso coa voz de Rosalía, quer dicir portanto de tres fontes relativamente lonxanas, incorpora unha dicción irracionalista que conecta coa sensibilidade do surrealismo. Aquelas tradicións finiseculares son incorporadas a un discurso quebrado, de difícil música, de personálismo acento.

Pimentel non é, desde logo, un rupturista. Pero a súa amizade coa tradición provoca unha conversa secreta da que obtén o poeta provinciano o código privado da súa ferida introspección, certamente diferenciada.

Ficou xa apuntado que o hilozoismo de Amado Carballo inaugura unha auténtica escola de interminábel melodía, unha nova tradición.

Foi tamén responsabilidade dun poeta da Xeración do 25, Fermin Bouza Brey, a posta en marcha de outra liña estética de delongados froitos e que, como o hilozoismo, serve de ponte entre o traballo de aqueles autores e o dos seus descendentes, os membros de Xeración do 36. Refiro-me ao neotrovadorismo, unha tendencia que retoma a tradición medieval das cantigas de amigo e de amor en canles de expresividade actualizada polo concurso da imaxinería vanguardista. Trata-se outra vez do compromiso entre tradición e modernidade pero, a diferenza do que ocorreu coa escola de Amado Carballo, os mellores resultados da neotrovadoresca (que son os que se manifestan en *Cantiga nova que se chama riveira* e *Dona do corpo delgado* de Alvaro Cunqueiro) trascenden os límites da conciliación para constituir exemplos de alta poesía. Resulta interesante observar cómo as dúas opcións que con mais claridade tratan de emparellar o herdo tradicional (paisaxismo finisecular, cancionero medieval) coa linguaxe das vanguardas son tamén as que inauguran escolas de mais continua obediencia, excepción feita da inacabábel fala mimética do social-realismo. Pois ben, o neotrovadorismo, apuntado xa en algunhas composicións de Xoan Vicente Viqueira (nos anos 18 e 19) e sobre todo en *Nao senlleira* (1933) de Fermín Bouza Brey, é unha das formas expresivas da Xeración de 1936, conxunto de poetas que, aínda que consolidan as súas voces despois da guerra civil, xa se deran a coñecer na década dos 30.

Despois do foso criado polo levantamento fascista e os primeiros anos da Ditadura, que impuxo un arrepiante silencio dentro da casa da nosa fala, ademais do hilozoismo, o neotrovadorismo e o omnipresente ruralismo, dúas liñas estéticas de nova creación comezan a deixar-se ouvir: un clasicismo de afondamento na intimidade persoal e o socialrealismo. Non vou pasar revista aquí aos procedimentos ou resultados de cada unha destas opcións senón que me cinxirei à obra de tres autores de forte personalidade e que considero suficientemente representativos daquelas poéticas. Refiro-me a Aquilino Iglesia Alvariño, Alvaro Cunqueiro e Celso Emilio Ferreiro.

A obra de Aquilino Iglesia Alvariño (1909-1961) constitúe un caso paradigmático de asimilación ecléctica de vellas tradicións às que, mui de vagar, vai incorporando a óptica do seu tempo, enriquecida polo uso dunha fala abundante, por veces excesivamente verbalista. Na produción anterior à guerra civil resoan ecos de Rosalía, Pondal e Cabanillas, do modernismo hispano e do simbolismo, do saudosismo portugués exportado a Galiza por Teixeira de Pascoais, mesmo de Bécquer e Antonio Machado. Lentamente ingresan no seu coro as voces de Amado Carballo e da vanguarda, o neopopularismo lorquino e as solucións neotrovadorescas. O mais persoal da súa poética está conformado por un tratamento solemne en ritmos clásicos da temática paisaxística e rural. Trata-se dun paisaxismo transcendido polo labor lingüístico. O seu léxico foi labrado co instrumento do difícil equilibrio entre a recolleita do vocabulario popular e a procura dun discurso culto. En *Lanza de soledá* (1961), o libro de Alvariño onde se manifestan as liñas clasicistas e intimistas da posguerra, consegue o poeta o seu acento mais reflexivo para a interrogación sobre o tránsito do tempo e a vivencia da morte.

A súa figura interesa hoxe sobre todo pola significación histórica: a obra de Aquilino foi un mar excesivo onde afluíron fontes de case toda a tradición autóctona, vellas augas do clasicismo grecolatino e as novas do intimismo e do paisaxismo renovado. Sen embargo, no seu tempo e logo, houbo outros poetas que expresaron en algúns dos seus títulos con mais eficaces logros aquelas poéticas. Penso, por exemplo, no intimismo dolorido de Xosé María Álvarez Blázquez en *Canle segredo* (1976), en parte da poesía paisaxística de Díaz Castro e no sentimento da natureza na obra de Uxio Novoneyra.

Non quero deixar de manifestar agora o meu aprezo pola obra de quen considero o mais grande poeta do século, Alvaro Cunqueiro (1911-1981), o escritor galego que con conciencia mais desperta soubo manter o diálogo coas vellas sombras e os novos cantos da tradición universal, conversa que fructificou na recepción por parte dos poetas mais novos na Galiza de hoxe.

Comenza o poeta bebendo en fontes non sempre próximas: Valery, Cocteau, Paul Eluard, Huidobro, Manuel Antonio entra tamén no universo acristalado de *Mar ao norde* (1932), libro que fala en rexistros dun vanguardismo vital, poesía pura con raíces na impura lama da emoción. Tanto este libro como a segunda entrega de Cunqueiro, *Poemas do si e non* (1933), andaban na procura dun cosmos simbólico mui particular, a construción dun código persoal que os títulos posteriores irán desenvolvendo con seguridade.

O neotrovadorismo de *Cantiga nova que se chama riveira* (1ª edición 1933, 2ª ed. 1957) e *Dona do corpo delgado* (1950) trascende asimesmo as dimensións de calquera código de escola. Está por matizar o sentido innovador desta opción estética, que non constituiu ao meu ver, na maior parte dos casos, unha simples recriación arqueolóxica da sensibilidade medieval senón unha fórmula nova para o vello diálogo da modernidade coa tradición. En Cunqueiro a fórmula foi asumida no interior dunha cosmovisión intensamente persoal.

En *Dona do corpo delgado* apontan-se xa, xunto às xoias do neotrovadorismo, os rexistros mais suxerentes e fructíferos da poesía cunqueira: o culturalismo vivenciado, o diálogo expreso coa intertextualidade de diversas literaturas, a asunción da obra propia como fragmento do Texto Universal. Pero vai ser *Herba aquí e acolá*, un libro de mui despaciosa escrita –mais de vinte anos en sorprendentes aparicións xornalísticas–, incorporado ao volume da súa *Poesía Completa* en 1980, o título que provoque un impacto mais luminoso nas novas sensibilidades lectoras. Cunqueiro, un poeta da Xeración do 36, colaborou decisivamente para o cambio de orientación da nosa poesía nos 80. O culturalismo, o uso dun discurso cuidadoso sobre o soporte fundamental da música, o manexo dunha sintaxe flexíbel, con lixeiros acentos conversacionais ou dialoxísticos, a volta ao ton confidencial propio da poesía da experiencia, son algúns dos aspectos técnicos que conforman ese código común entre a produción última de Cunqueiro e a dos poetas que se estreaban a comezos da pasada década.

Coa mesma habilidade con que operara cos prodixios transparentes da imaxe vanguardista nas súas primeiras entregas soubo o vello Cunqueiro trasladar os herois da mitoloxía universal às terras de Galiza. Evocando sombras e siluetas que coñeceu en Dante, na Biblia, na literatura clásica grega, na poesía céltica, pero tamén no tránsito das viaxes por Lleida, Provenza, o Rosellón, Copenhague ou Sicilia, o poeta procurou

a amizade con quen ian ser compañeiros da nova e definitiva aventura, a da morte. Recuperando e reinterpretando a memoria precisa da consustancialización do corpo co pó primixénio, escorrentou o medo e consolidou a fe no prodixio dunha resurrección que é unha metamorfose, unha comunión telúrica.

É Cunqueiro un rupturista? Creo que non. Qué papel lle tocou xogar, pois, ao mais importante poeta do noso século, no contrastado movemento de tradición e ruptura? Eu entendo que a súa obra supera os límites da dubidosa contradición: asimila, en beneficio propio, as linguaxes rupturistas que lle son necesarias para unha lectura mui persoal da tradición.

Un papel mui diferente do que desempeñou o seu compañeiro de Xeración, Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), determinado basicamente pola transcendencia da voz política, inflexión responsábel –mais non culpábel– dun monopólio excesivo ao longo de perto de 15 anos: o socialrealismo. Como xa se ten aclarado non é Ferreiro o poeta que acende na posguerra o facho da poesía cívica. Desde o exilio americano Luis Seoane e Lorenzo Varela e no interior Manuel Maria –con *Documentos personaes*, de 1958– poñen os cimentos daquel canto belixerante, épico ou intencionadamente prosaista. Pero hoxe resulta xa inquestionábel a decisiva forza de estoupido, tanto pola derivación en escola como polos valores propios de súa fala, que tivo a publicación en 1962 de *Longa noite de pedra*. Tamén parece hoxe verdade aceptada pola crítica a ubicación da poesía de Ferreiro no cimo mais alto da poética civil. Porque a palabra do celanovés nace dun sentimento de radical autenticidade, da fonda comunión coa súa terra e co seu tempo. No centro de todos os seus poemas, elexíacos ou épicos, confesionais ou satíricos, latexa unha sentimentalidade de base moral, o protesto, a esperanza ou o entusiasmo como voces resoltas en palabras de saudade, soidade, amor ou ironía.

Pero alén da resolución do seu íntimo sentimento ético en textos de dimensión social, cumpre valorar tamén a fondura do discurso existencial en *O soño sulgado* (1955), a autenticidade da conversa amorosa en *Onde o mundo se chama Celanova* (1975), a pronuncia musical para a interpretación da paisaxe en *Terra de ningures* (1969) ou a potencia crítica da sátira en *Cimentério privado* (1973) ou *Cantigas de escarnio e maldecir* (1968).

Todos aqueles rexistros, porén, nacen ou desembocan no remuíño dunha posición de compromiso, a «Antropoética» que reiteradamente esgrimiu o escritor, en actitude combativa, contra os que el chamou poetas «da arqueoloxía estéril e do ruralismo pedáneo». Esta é a clave da súa particular actitude rupturista. Ferreiro propón a quebra das poéticas paisaxísticas, ruralizantes, neotrovadorescas e imaxinistas que alongaban unha tradición nacida nos anos 20 ou mesmo antes. Animaba aos seus contemporáneos –e son palabras textuais– a «mergullarse con desesperado esforzo no mundo social da nosa terra; nos problemas vivos do noso tempo; nas angurias das nosas xentes». Pero tal posicionamento non sempre se resolveu a base de solucións innovadoras na práctica textual.

Na obra de Ferreiro debemos apreciar hoxe, ademais da actitude ética e da transcendencia colectiva do seu canto, un fondo de auténtico poeta. A súa ollada sobre o mundo, teimosamente centrada na fidelidade à terra e na participación afectiva coa

dor allea, nunca poderia ter sido expresada de outro xeito senón através dese discurso áxil, aparentemente natural, organizado nun universo de imaxes básicas e de ritmos familiares.

Se para o retrato da Xeración de 1936 pudimos deseñar algunhas liñas básicas, quebradas, como é natural, na práctica poética dos seus mais altos escritores, en cambio o deseño xeral da 2ª Xeración de posguerra –Promoción de Enlace, na terminoloxía de Ferrín– resulta mui difícil. Trata-se de escritores que, nados na década dos 20, apenas viviron con conciencia plena os acontecementos da República e, pola contra, tiveron que sufrir a travesía do deserto cultural e literario da inmediata posguerra, momento fundamental da súa formación. Fechadas as fronteiras a Europa e paralisada a escrita en galego até finais da década dos 40, o pouso fundamental das súas poéticas procede de leituras en español. De feito, a maior parte dos membros da Promoción de Enlace publican poucos libros en galego, aínda que durante as décadas 60 e 70 van-se incorporando progresivamente a un uso monolingüe do noso idioma e producen o mais importante da súa obra.

Dous autores de mui diferentes presupostos estéticos e resultados case contrarios representan o mais destacábel desta promoción: Antón Tovar e Luz Pozo Garza.

A poesía de Antón Tovar (1922) está marcada, para ben e para mal, por unha particular obsesión comunicativa, às veces resolta nun discurso próximo ao do social-realismo, e na maior parte das ocasións como consecuencia da necesidade de fuxir da abafante angústia persoal. É a súa a voz mais desgarradamente confesional, dolorida e sincera de cantas se teñan escoitado na Galiza de posguerra, actitude que, se non resulta suficiente para o logro de aceptábeis resultados estéticos, polo menos serviu como marca de contraste fronte ao hermetismo de algúns poetas contemporáneos e à vacuidade dos social-realistas ecoicos.

Nas primeiras entregas tovarianas o poeta dialogaba co neopopularismo imaxinista dos seus maiores e mesmo ten usado falas modernistas e machadianas. Pero o seu código preferente está constituído por unha lingua de significados denotativos e dicción espida que en *Calados esconxuros* (1980) fai-se mais suxerente, sen perder o selo constante da cosmovisión de Tovar: a ferida autointerrogación.

A de Luz Pozo Garza (1922) é unha disposición que se situa nas antípodas de Tovar, a pesar da coincidencia na preocupación existencial. Porque as sondas que a poeta mergulla nas trevas regresan bañadas de sensualidade e cuidadoso sentido musical. De feito, a música constitúe en moitos dos seus poemas un motivo complementario aos significados centrais e presenta-se-nos como instrumento incitador para a comunicación máxima do home coa natureza. Aínda que a interrogación de Luz Pozo arredor das verdades esenciais do home, amor, vida, morte, nace en moitas ocasións do desacougo e da nostalgia, a tonalidade que unifica o seu discurso é reflexiva e serena.

A súa primeira poética conecta coas versións interiorizadas do surrealismo en Pimentel e Aleixandre. As entregas publicadas na década dos 80, *Concerto de outono* (1981) e *Códice calixtino* (1986), están mais próximas da última voz de Cunqueiro e alongan ponlas de sensibilidade que foron mui ben acollidas polos poetas dos 80.

O diálogo relativamente interrompido entre a Promoción de Enlace e a tradición galega vai-se reiniciar na colaboración política e intelectual que establecece un grupo

de novos escritores, nados na década dos 30, cos seus maiores da Xeración do 36. Trata-se da Chamada «Escola da Tebra», «Xeración de La Noche», ou «Xeración das Festas Minervais», ou sexa a 3ª promoción de posguerra. Os seus integrantes, ademais da recuperación da liña de continuidade co seu herdo cultural mais próximo, abren os ollos a Europa e América conectan co pensamento do existencialismo, coas fórmulas expresivas da beat generation e, nun primeiro momento, cos modos do surrealismo. Nesta inicial andaina estética foi decisiva a publicación en 1950 do libro de Manuel María *Muiñeiro de brétemas* e de *Fabulario novo* (1952), obra de Manuel Cuña Novás, un poeta de obra mui reducida pero mui intensa, pertencente à Promoción de Enlace. Posteriormente recollerán de Celso Emilio a proposta social-realista para, en algúns casos, derivar cara unha poesía política de tendencia expresionista, épica, e mesmo de dición salmódica. A aportación mais innovadora da Xeración no seu conxunto produciu-se no terreo da narrativa coa importancia dos xeitos da novelística europea e americana contemporáneas e, no eido da poesía, através das estéticas particulares de algúns dos seus membros.

Así, por exemplo, nos acentos escuros, surreais ou existencialistas da produción inicial de Manuel María (1930). Na súa extensa obra tiveron cabida logo falas de mui diversa tonalidade: o paisaxismo humanizado, a sátira, o prosaismo crítico (con intelixente incorporación do tecnolecto das leis), a interrogación relixiosa, a conversa íntima e mesmo os ritmos musicais do neotrovadorismo. Pero foi a linguaxe do social-realismo a que ocupou mais páxinas na bibliografía do poeta chairego, de quen cumpre valorar o seu papel como precursor de muitas das liñas estéticas da súa xeración, a insistente e xenerosa entrega ao exercicio dun discurso e dunha actividade de efectividade inmediata e o poder dunha obra que conviria hoxe escolmar.

Tamén Uxío Novoneyra (1930) ten pronunciado por momentos palabras da fala existencial do seu tempo e recolleu unha vez mais os ecos do neotrovadorismo anterior. Pero a súa mais intensa personalidade foi desenvolta no código esencialista dunha singular poesía da terra ou através da forza sinfónica, nunca lineal, violentamente fragmentaria, no collage vivo do canto político.

Son duas as tradicións recollidas, reinterpretadas e decididamente desobedecidas no verso de Novoneyra, o herdo paisaxístico que desde a literatura popular chega à obra de Aquilino através de Pondal e Noriega e o mais próximo da poesía cívica de posguerra. En ambos rexistros obtén o poeta do Courel marcas de poderoso estilo. O acento telúrico de *Os eidos* (várias edicións desde 1955 en despacioso crecemento) serve-lle para tentar unha comunicación total co universo desde o diálogo co entorno da montaña nativa. Un asombrado proceso de autorrecoñecimento nos espellos interiores da mística unión coa natureza fai trascender o seu verso de calquera semellanza coa estética enxebre do ruralismo paisaxístico. A poesía da terra en Novoneyra nace dunha visión primitiva, colosal, granítica, pero se expresa en liñas de concentrado silencio.

A súa é unha actitude de reinterpretación e estilización do herdo paisaxístico escrito pero de consciente obediencia a outra tradición viva: a da realidade natural que conformou decisivamente a súa ollada. Tal débeda con aquel legado de pedra e bosques milenários foi recoñecida polo próprio poeta neste versos:

«Serra aberta
inmensa antiga herencia».

Aquel asombro contemplativo, en éxtase, que caracteriza a relación de Uxio cos seus eidos contrasta coa fusión dinámica, activa, de Bernardino Graña (1932) no magma oceánico de *Profecía do mar* (1966). A natureza primordial do poeta do Courel é para ser nomeada na súa esencia cósmica. A de Bernardino Graña, en cámbio, incita à participación. Así contrasta o predomínio do estilo nominal en Novoneyra co dinamismo verbal e a enumeración caótica de *Profecía do Mar*. Visionario, apocalíptico e paradóxicamente adámico é o home que habita a ladaiña profética, desenvolta en ritmos que lembran o discurso da poesía da beat generation, deste libro, unha das mais importantes aportacións da súa xeración à historia da nosa poesía.

O caso de Xoana Torres (1931) –vinte anos de silencio entre súa primeira entrega e a segunda– coincide coa traxectoria de outros autores pertencentes a diversos grupos xeracionais: Avilés de Taramancos, Luz Pozo Garza ou Alvaro Cunqueiro, por citar só tres entre os poetas que interrompen durante longos espazos a continuidade das súas conversas co público. O regreso destes escritores do seu mutismo poético coincide, como terei ocasión de comentar máis adiante, coa renovación da poesía galega a finais dos 70 e comezos dos 80, proceso no que colaboraron diversos membros das catro xeracións vivas entón.

Pois ben, a collida de *Estacións ao mar* (1980) por parte dos poetas que entón comezaban a dar-se a coñecer é unha amostra desa colaboración renovadora. O afondamento nos significados simbólicos, a complexidade imaxinativa, a abertura a múltiples interpretacións, a aura máxica dos ámbitos, o alongamento do verso a base de cadea de imaxes en conexión matizadamente irracional, son algúns dos aspectos da poética da Xoana Torres que resultaron atractivos para o lector-poeta dos 80.

Avilés de Taramancos (1935), autor practicamente descoñecido polos mais novos até a súa volta da emigración americana (que o poeta noiés viviu en emocionada aventura e dolorida distancia), comezara a súa obra no centro da década dos 50 cunha orientación clasicista, logo transformada en ópticas de vanguardia e definitivamente resolta, desde os anos de Colombia, nun discurso vitalista e rotundo, próximo da entonación xigantesca de Pablo Neruda. Os *Cantos caucanos* (1985) e *As torres no ar* (1989) constitúen o mais intenso e seductor da súa voz. No último libro Galiza modula as hipérbolos do anterior cos acentos íntimos do espazo natal do poeta, as serras do Barbanza e Outes, onde se van tecendo as redes dun universo simbólico moi suxerente, trascendido da memoria da nenez. Desde estas recentes aportacións Avilés está tendendo unha ponte de diálogo moi claro cos autores mais novos.

A conversa interxeneracional, prantexada como incitación para o cámbio de falas e actitudes, fóra iniciada xa por Xosé Luis Méndez Ferrín (1938) coa publicación en 1976 de *Con pólvora e magnolias*. O libro viña a sumar a unha dicción indisimulábelmente política e radical o arrecendo de algunhas materias delicadas e, sobre todo, a preocupación polo discurso dunha intertextualidade aberta à literatura universal. Estas son as marcas de estilo que presiden o mellor do traballo poético de Ferrín despois da *Voce na néboa* (1957), texto obediente à escolla existencialista do seu tempo. O rexistro político expresa-se logo en fórmulas de alcance épico nun par de novas entregas até

que en *Con pólvora e magnolias* (1976) e *O fin dun canto* (1982) o poeta concentra e intensifica as cualidades do seu código: o culturalismo como conversa vivenciada –e non a xeito de exhibición diletante– e como integración a un mesmo nivel de materias mui diversas (literatura medieval, europea contemporánea, cultura urbana e cinematográfica...), a evidente preocupación polo tratamento da linguaxe, ou a radicalidade do discurso político en contraste co ton nostálxico da inflexión elexíaca.

Algunhas das solucións expresivas realizadas por *Con pólvora e magnolias* e, sobre todo, a toma de posición en favor dunha literatura formalmente progresista fronte á elementalidade do discurso político dominante –pero non exclusivo, como vimos de ver– na década, foi algo decisivo para a renovación da poesía galega a fins dos 70. O social-realismo iniciado por *Longa noite de pedra* provocara sobre algúns poetas da xeración de Ferrín e en bastantes mais da seguinte (muitos deles convertidos logo en narradores ou participantes no xiro renovador da lírica) un eco seguidista que, se historicamente pode resultar xustificabel, cando facemos balance global das liñas estéticas do século, debemos rexeitar. Entre os autores que, tendo comezado a súa andaina literaria polos itinerarios do social-realismo, sumaron o esforzo do seu canto ao dos poetas dos 80, cumpre destacar dun xeito ben potente a Dario Xoan Cabana.

Con pólvora e magnolias e *Mesteres* (1976) de Arcadio López Casanova, pero tamén *Herba aquí e acolá*, os últimos títulos de Luz Pozo Garza, Xoana Torres, Avilés de Taramancos, as releituras de Aquilino Iglesia Alvariño, Manuel Antonio e Pimentel, a revisión das obras de Ferreiro e Uxío Novoneyra, a irrupción, esa sí rupturista, sorprendente e conmovedora de Manuel Vilanova con *E direivos eu do mister das cobras* (1980), o revulsivo que prantexou o Grupo de Comunicación Poética Rompente, o claro rexeitamento da estética social-realista, son algúns dos elementos interiores que colaboraron co traballo dos poetas dos 80 para o cambio de rumbo.

Coa heteroxénea nómina anterior, referida exclusivamente à tradición galega lonxana ou próxima, quero suxerir que non debemos continuar insistindo na responsabilidade exclusiva de dous poemarios *Con pólvora e magnolias* e *Mesteres* e no limiar do ano 1976 para a interpretación e valoración do que haxa de innovación, ruptura ou continuismo nas poéticas dos 80. Ademais do que elas aportan da persoal cosmovisión e experiencia, que é moito, e alén daquelas fontes especificamente galegas, cumpre ter en conta a formación cultural enriquecida por unha mais intensa abertura à literatura europea, latinoamericana, portuguesa, a preparación lingüística mais crítica, ou a promiscua convivéncia dun extenso abano de solucións estéticas, característica esta última que parece definir à arte do noso fin de século.

Se na análise dos procesos rupturistas ou conservadores desde Cabanillas a Méndez Ferrín preferín centrar-me no comentario da obra de algunhas figuras que me parecen decisivas, en cambio agora, no momento de afrontar o retrato da miña propia xeración, a dos 80, considero mais prudente bocexar as liñas xerais dun esquema do que, no paso de algúns anos, surxirá a debuxo nitido das personalidades mais singulares.

Para caracterizar dun xeito global as liñas estéticas das xeracións anteriores pudimos deseñar algúns esquemas de comunidade entre os seus membros. Para a Xeración dos 80, pola contra, non parece fácil, de momento, a formulación duns presupostos que sirvan ao retrato do grupo como conxunto. As coincidencias producen-se mais no nivel

das actitudes fronte ao texto que no que atinxe às solucións expresivas ou às materias e temas das súas literaturas. Os poetas da última xeración coinciden no que rexeitan: a linguaxe pedagóxica do social-realismo, a carga abafante das ópticas enxebre e ruralistas ou a consideración do traballo poético como simple catarse emotiva. Pero tamén concordan no seu posicionamento activo e crítico diante do labor de selección léxica ou no cuidado estrutural e na conciencia de estar iniciando unha nova xera lírica.

A ampliación dos mundos significativos e simbólicos, o sincretismo culturalista, a reinterpretación do herdo cultural galego –leitura crítica apenas resolta en xestos de rebeldía rupturista– conforman tamén un espazo de contacto. Algúns dos integrantes do grupo xeneracional teñen confesado preferencias lectoras que amosan certa comunidade formativa: Neruda, Vallejo e Borges, Pessoa, Herberto Helder e Eugénio de Andrade, Eliot, Pound, Rilke, a Xeración do 27 e os poetas españois dos 50, Hölderlin ou Whitman, constitúen unha aproximación ao catálogo de autores non galegos que deixan algún pouso na formación colectiva.

Pero o resultado daquelas pesíbeis coincidencias manifesta-se logo en poéticas e discursos certamente divesos. Conviven hoxe nos territorios da nova poesía galega os códigos interrogativos e sóbrios da experiencia revelada por Ramiro Fonte co río musical e terrestre de Fernán Vello, os complexos universos míticos da lingua épica de Vitor Vaqueiro coa dicción conversacional e irónica de Manuel Rivas, a sonoridade luxosa e estremecida en estrofas clásicas que domina Baxeiras co tecido conciso de caladas iluminacións en Cesáreo Sánchez, a gozosa recriación de motivos culturais asumidos como aventura viva en Forcadela coa íntima voz existencial de Pilar Pallarés, a asombrada inquisición simbólica de Francisco Salinas coa transparente pronuncia nominal do cántico amoroso en Xavier Seoane, a nostálgica e fluída convocatória de estancias do pasado que manexa Xulio Valcárcel co rigor constructivo para a fondura dos grandes significados en Román Raña.

E a nómina fica aberta para que do plano panorámico seleccione o lector os retratos particulares que mais o inquieten ou gratifiquen.

III

À vista do panorama anterior podemos tirar unha conclusión, desde logo non novedosa pero que convén lembrar de cando en vez: a obra dos poetas singulares supera sempre os límites do elemental enfrentamento entre tradición e ruptura. Por vía dunha interpretación mui persoal da memoria herdada, através da incorporación sincrética das materias tradicionais, no encontro de fórmulas conciliatorias entre tradición e modernidade ou desde a lectura, asumida como patrimonio propio, da intertextualidade universal, os mais importantes poetas galegos do século sitúan-se en actitudes certamente innovadoras dentro das coordenadas das súas respectivas xeracións ou desbordando os límites das mesmas. Non repiten miméticamente o eco que reciben dos seus antepasados aínda que, con poucas excepcións, tampouco abren fendas sorprendentes na liña de continuidade coa historia, senón que inician en cada momento novas vías de lectura, inaugurando às veces versións da tradición que son continuadas polos seus herdeiros.

Non debemos esquecer, ademais, que todos eles se rebelaron, con notábeis resultados, contra a forza dunha historia que lles ven feita desde os arrabaldos da cidade amenazada. A súa entrega à causa da Literatura Galega nace dunha consciente actitude de rebeldía coa tradición formativa imposta, a educación en castellano e a presión do aparato cultural español. Así considerada a Literatura Galega desde o século XIX caracteriza-se globalmente por unha decidida e xenerosa vocación rupturista.

O Bardo Pondaliano, tradición e Modernidade

MANUEL FORCADELA

Sabido é que unha das características fundamentais do romantismo foi o culto que nel se fixo á rebeldía individual. O heroe romántico debía encontrar as súas marcas psicolóxicas predominantes na hipersensibilidade, nas tendencias patolóxicas, na rebeldía, na fatalidade (tanto dentro como fóra de si). A enerxía infinita do Eu e a procura do absoluto, por unha banda, e, por outra, a imposibilidade de transcender de modo total o finito e o continxente son os dous grandes pólos entre os que se desdobra a aventura do Eu romántico. «Por todas partes procuramos o absoluto e non encontramos senón obxectos» escribira Novalis nun dos seus *Fragmentos*¹. Os mitos de Prometeo, Satán, Caín, Don Juan e as figuras, caracterizadas pola rebeldía e a xenerosidade, do bandido, o pirata, o fóra-da-lei, constituiranse nos modelos a seguir. O home fatal do romantismo imitará moitas das súas características, desde a fisionomía ata o temperamento e as actitudes psicolóxico-morais e fará disto un estandarte da súa rebelión contra as convencións sociais e artísticas e da súa vindicación da verdade do eu en oposición á sociedade.

A visión que de si mesmo nos ofrece Eduardo Pondal nos seus poemas, a través da figura do bardo, é claramente un herdo do romantismo, se ben é posible advertir xa unha acentuación dos aspectos interiores tendentes á conexión do poeta coa voz de terra, un exercicio telúrico que en Pondal adquirirá principal importancia.

Nos Queixumes dos pinos son dezaioito os poemas que conteñen alusións ao bardo, todas elas moi significativas por canto a través desa figura Pondal elabora unha poética camuflada, un discurso estético sobre o que debe ser a poesía e sobre o oficio do poeta mesmo. A relación entre Pondal e a figura do bardo exposta sen esmacaramentos nin procedementos de ocultación haina que procurar fóra dos *Queixumes*, en concreto no poema titulado *Rumores dos pinos* que figura á cabeza dos *Versos ñorados ou esquecidos* publicados por Ricardo Carballo Calero². E alí onde o poeta ao rememorar a paisaxe da súa infancia denominarase a si mesmo «bardo adolescente».

Con certa frecuencia Pondal procede a desdobrar a figura do bardo a través doutros personaxes para arqueoloxizala e, ao mesmo tempo, establecer un distanciamento de xeito que a voz dos seus poemas, filtrada moitas veces por medio da voz de personaxes, é case sempre un *eu lírico distanciado* ou, se se prefire a terminoloxía, un *eu escénico*, a voz dun actor preparado para enfatizar o seu discurso nun escenario de ruínas do pasado, adquirindo desde xeito unha carga dramática connatural á súa propia concepción da poesía. Así, cando isto acontece, Pondal bautiza aos seus bardos con nomes que indican a vinculación á terra.

Gundar, Lugar e Margaride serán todos eles antropónimos tirados dos topónimos do mesmo nome da terra de Bergantiños. Gundar forma parte do concello de Laxe, Lugar non precisa esclarecemento, Margaride é un topónimo do concello de Cabana e unicamente Toimil, tomado de Ossián, afástase desde lei xeral.

A primeira definición que encontramos nos *Queixumes* referida ais bardos é a de que son aqueles aos que «punza a le fatal do canto³». O poeta pertence, pois, a outro estado, para alén da terra, e é vítima da súa lei, por canto esta só lle procura fatalidade.

En xeral, e baseándonos exclusivamente nos textos pondalianos, *poderíamos caracterizar* ao bardo seguindo o seguinte esquema:

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

1. O ROSTRO
 - 1.1. De negros ollos.
 - 1.2. Cabeza de pesar escurecido.
 - 1.3. Intonsa barba.
 - 1.4. Cinxido por coroa de espiños punzantes.
2. A VOZ
 - 2.1. Semellante ao vento nos altos pinos.
 - 2.2. Xemente.
 - 2.3. Singular e sen igual.
 - 2.4. De acento nunca oído.
3. O ASPECTO FÍSICO.
 - 3.1. Nobre o garrido andar.
 - 3.2. Ademán esquivo.
 - 3.3. Rudeza producida polo longo

- 2.2 Cautivo do barro.
- 2.3 Lanzado fóra da súa condición pola lei fatal.
- 2.4 Bardo dos servos e ilotas.
- 2.5 Tratado indignamente pola patria e martirizado polos seus.

Aínda que sustentamos a teoría de que o texto literario é portador por si mesmo de todos os significados que precisa o crítico para conseguir esclarecelo sen necesidade de botar man daqueles aspectos persoais dos que nos fornece a biografía do autor, non deixa de resultar curioso que nunha das cartas que

camiño.

4. LUGARES DE LOCALIZACION HABITUAL.
 - 4.1. Soñando entre as uces irtas.
 - 4.2. A soidade agreste.
 - 4.3. Apoiado na harpa.

CARACTERÍSTICAS ESPIRITUAIS

1. POSITIVAS.
 - 1.1. Maravilloso.
 - 1.2. Vagabundo.
 - 1.3. Soñador.
 - 1.4. Sapiante.
 - 1.5. Interlocutor das anduriñas.
 - 1.6. Nobre.
 - 1.7. Escuro
 - 1.8. De alma semellante á arboradura dunha grande nave.
 - 1.9. De alma enérxica e ousada que só soña coa liberdade.
 - 1.10 De alma soberba e grandiosa.
 - 1.11 Divino.
 - 1.12 Escravo das ideas que esquivava todo honor.
2. NEGATIVAS.
 - 2.1 Portador de fonda tristura.

conforman o epistolario entre o poeta e Rosalia de Castro esta trate de desculpar coa calidade dos seus versos o seu aspecto «desaliñado»:

«Aún cuanfo por mero descuido sea V. algunas veces desalinado, sus versos siempre son versos, y versos de ese género que no puede menos que impresionar»⁴.

Outras páxinas do seu epistolario ofrécennos interesantes mostrás de como ese modelo xeral, imposto polo romantismo, era seguido polo autor no seu desenvolvemento persoal e social na vida diaria. O carácter errante do bardo pondaliano, tan presente en moitos dos seus poemas, é, contra o que poidera pensarse da súa actitude formal e de distanciamento con respecto á súa obra, un vivo reflexo da súa personalidade. Diríamos que, curiosamente, á hora de elaborar o personaxe global do bardo, Pondal foi sensible á súa propia figura e á súa propia biografía por máis que estas coincidisen dun xeito extremo coa idealización romántica do poeta dos celtas.

Das catro características salientables do bardo pondaliano (de negros ollos, cabeza de pesar escurecido, intonsa barba, cinxido por coroa de espiños punzantes) todas parecen estar a chamar a atención para a existencia dun mundo íntimo obsesionante que conduce ao poeta a fecharse á realidade. Tal e como tiñan manifestado os románticos alemáns «é para o interior que se dirixe o camiño misterioso. En nós ou en parte ninghuna están a eternidade e os seus mundos, o futuro e o pasado. O mundo exterior é o universo das sombras»⁵. Así, o bardo pondaliano aparece desasistido do mundo, a súa viaxe errante é, en realidade, unha viaxe interior, un percurso ao que sobrarán as paraxes e as xentes e que está dirixido ao mesmo centro de si mesmo. Seguindo o prototipo elaborado polos románticos, Pondal preséntanos un heroe vertido para adentro e os seus atributos non son outros que os do louco, os do visionario. Se a literatura clásica aspirou a captar o abstracto (a Verdade, o Ben), ou o home como creación divina á procura da harmonía social, no período romántico prodúcese unha mudanza repentina e a atención céntrase no individuo en tanto que individuo, no home coas súas necesidades, os seus desexos e os seus dereitos morais, todo o que o constitúe nunha entidade peculiar, valiosa e única. Antes o home existía para servir a Deus e á súa sociedade; agora, o home romántico esixe que a sociedade e xustiza divina o sirvan a el. O home ponse a si mesmo no centro, non só da atención literaria senón do universo enteiro; e esta conciencia inaugurou a expansión do seu enorme ego. Así o bardo pondaliano está, antes de nada e en tanto que reflexo claro da herdade do romantismo, ollando para si, sumido na turbulencia da súa propia experiencia íntima, deitado sobre o leito da súa peculiaridade e tratando de converter a súa experiencia humana e literaria nunha indagación das súas propias tebras.

A negritude dos ollos non será senón un aspecto da vinculación nocturna da imaxinación pondaliana. O bardo, sumido na interioridade, vive a aventura máxica da súa propia noite. Os ollos, como espello da súa alma, reflexarán por tanto aquel estado e imitarán un destelo negro. Trátase da 'luz escura'. Como o poeta é, sobre todo, un vidente, un vate, un profeta, a súa revelación deberá proceder do mesmo centro da tebras. Así a súa cabeza terá un pesar *escurecido*, sinal de que esa dor

(versión galega da *weltschmerz* alemá e do *mal du siècle francés*) procede do centro máis noitébrego do espírito. A vinculación co corvo, os ollos negros, o pesar escurecido, todo parece estar a facer referencia á proximidade da negritude da noite da alma.

Mais á cabeza do bardo,
de pesar escurecido,
coa alegre primavera
non volve o verdor antigo;

A presenza da barba intonsa non fai máis que remarcar o aspecto «desaliñado» a que antes facíamos mención citando unha carta de Rosalía, síntoma da despreocupación polo mundo exterior. O home vinculado á natureza, o home que trata de vivir segundo as regras da *moral da paisaxe*⁶, o emboscado, aquel que por asixencias do seu propio desenvolvemento interior precisa botarse fóra das leis do mundo á procura dun encontro real coa natureza, terá sempre, como ornato fundamental do seu aspecto, a barba intonsa. O bardo, como figura lendaria que xorde no romantismo⁷, retoma as figuras e as formas di anacoreta, do eremita, e a súa actitude de misticismo panteísta extremo conlevará sempre o descoido e a inelegancia. Aínda que Pondal defenda o seu «nobre e garrido andar», o seu aspecto físico estará principalmente connotado polo «ademán esquivo» e a «rudeza producida polo longo camiño».

Diríamos que moitas dos grandes interrogantes pondalianos aparecen como produto da perplexidade perante o propio canto. A ollada cara ao interior vírase cara á natureza á procura de máis indicios, de máis probas sobre aquilo que se intúe dentro, e a grandiosidade do mundo natural non será senón un reflexo da infinitude da propia alma. Unha alma que é definida sempre con grande aparato de adxectivos e epítetos, semellante á arboradura dunha grande nave, enérxica e ousada, soberba e grandiosa, soñadora da liberdade.

En xeral poderíamos falar de que está presente o que David T. Gies⁸ denomina *tema do alleamento* e que considera un dos temas que dominan o sistema de imaxes do romantismo europeo, en xeral, e hispánico, en particular. O heroe romántico vive fóra da sociedade. A súa marxinalidade aparece con frecuencia expresada a través de narración das súas orixes e por un ambiente de misterio que escurece a súa verdadeira identidade. O afastamento do heroe, recluído nalgún lugar da natureza, fechado no seu ámbito natural, cheo de abruptas paisaxes e imponentes rochas, no caso de Pondal, outras veces encarcerado, morando nun mosteiro, nunha cova ou, mesmo, nunha mansión infernal, no caso doutros autores, son síntomas deste sistema imaxinativo, como ben demostran os lugares de ubicación habitual do bardo dentro do conxunto da poesía lírica de Eduardo Pondal. A soidade agreste, as uces irtas, tan frecuentemente mencionadas nos seus poemas, son o ámbito, pois, desa procura.

Igualmente está presente o que Gies denomina *tema da fatalidade*. En ocasións o bardo aparece caracterizado pola súa mala fortuna, polo seu fado adverso, condenado pola ira divina e sen posibilidade de salvación, tal e como esixía a

Weltanschauung romántica. Así, portador de fonda tristura, tratado indignamente pola patria e martirizado polos seus, lanzado fóra da súa condición pola lei fatal, cautivo do barro, cantor dos servos e ilotas, o bardo pondaliano dará expresión a un dos temas máis apaixonantes do romantismo e do simbolismo: *le mal du siècle*.

Acaso a mellor definición do bardo pondaliano estea no poema número 5 dos *Queixumes* cando o propio bardo, no medio dun diálogo cunha rapaciña que se afasta del por temor, debido ao seu estraño aspecto (barba non coidada, pálida color, mal vestido, mancado de xuízo), acerta a explicarlle o esencial da súa personalidade:

xeróglifico ousado
do limo soñador,
vou, e ignoto a min mesmo
escuro enigma eu son ⁹

A escena non deixa de aportar un significado alegórico presente no conxunto do poema por canto a rapariga, a 'sinxela rapaceta', non é máis que a personificación da inxenuidade. O bardo sapiente, nobre, ousado, posuído pola lei fatal do canto, non pode producirlle senón medo e estrañeza, como se Pondal estivese anticipándose a facer unha versión propia daquela idea que anos máis tarde Reiner María Rilke deixará escrita na primeira das súas elexías:

«Denn das Schöne ist nichts
als des Sherechlichen Anfang, der wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen werchmächt,
uns zu zerstören» ¹⁰

«Pois o belo non é máis
que o comezo do terrible que aínda podemos soportar
e se o admiramos tanto é porque, sereo, rexeita
esnaquizarnos»

Pondal apréséntanos ao bardo como un excluído da sociedade, a dureza da súa vida vagabunda e montesía é semellante á que o mar encrespado manifesta cos naufragos, o cal non deixa de ser unha proba de que vive fiel aos ditados do seu panteísmo extremo e aos rigores da súa 'moral de paisaxe'. Non en van, o tema do fracaso amoroso, moi presente na súa obra, está ligado ao tema do fracaso do galeguismo. De xeito que poderíamos postular unha dobre reacción: por unha banda, fronte ao fracaso amoroso e plítico a soidade dos montes bergantiños; por outra banda, a solución a eses fracasos é a violencia, o exército dos celtas disposto sobre as abas das montañas a loitar, a muller atrapada no medio do bosque e sometida a vexacións físicas.

Raza escura galaica
de rústicos instintos
que inxusta sacrificas
os teus mellores fillos.¹¹

1. Tomo a cita de AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría da Literatura*, Livraria Almeida, Coimbra, 1984, que á súa vez cita *Les romantiques allemandes*, páx. 206.

2. PONDAL, Eduardo, *Queixumes dos pinos e outros poemas*, Ed. Castrelos, Vigo, 1970, páx. 168.

3. Opus cit. páx. 15.

4. FERREIRO, Manuel, *Pondal Do dandysmo á loucura (Biografía e correspondencia)*, Ed. Laivento Santiago de Compostela, 1991, páx. 86-87.

5. Tomo a cita de AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Teoría da Literatura*, Livraria Almeida, Coimbra, 1984, que á súa vez cita *Les romantiques*

allemandes, páx. 206.

6. HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Alianza Forma, Madrid, 1979. Tomamos a referencia do título do segundo dos capítulos do libro.

7. Non deixa de ser curiosa a contemplación do cadro de John Martin *O bardo* que Hugh Honour entrega para teorizar na obra antes citada.

8. T GIES, David, «Imágenes y la imaginación románticas» in *El romanticismo*, El Escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1989, páx. 141.

9. Opus cit, páx. 18.

10. RILKE, Rainer María, *Elegías de Duíno*, Ed. Lumen, Barcelona, 1984, páx. 26.

11. Opus cit. páx. 111.

Izpirituaren artekak

AURELIA ARKOTXA

Goizeko lehen hatsa, sabel ilunean arratsean itoko dena, iluntasunaren segurtasun goxoak ixtante janen duena. Jan, idetsi, ezeztu. Ateratzen ez bada.

Goizeko lehen hatsak utzi du sabela. Iraganik ez daki badenik ere. Ikasi behar berriz hatsa hartzen ximixt eta ortots barrunben artean. Bizia bizi.

Goizeko lehen hatsa min bilakatzen delarik.

Karraxi. Odol. Xilko-hertzea gure litagin berriekin mozten dugularik. Ahantzi zaigu sabela. Hatsa ez dakigu oraindik, mundu arrotz huntan, hartzen. Ximixten urradurek, ortotsen burrunbek erakusten dauzkiguten mundu bete, mundu huts honetan.

Hatsetik hitza ixurtzen da. Ene hitza munduko lehena baita. Sekulan ez entzuna. Ahantzia daukat nolakoa den sabela. Bakarrrik ezagutzen dut urraduraren gustu minberatsua. Eta alaitasun ikaragarri bat. Hitz. Pitz. Hitza. Piztu. Da.

Ene hitza. Sekulan entzun ez den betiereko hitza. Ni baino lehen, garai frangoetako espiralean jadanik entzuna. Berdina eta halere beti lehena. Amodioa bezalaxe.

Euskararen «edertasunean» gordetzen ez den hitz metafisikoa. Euskara hitz bera atzentzen baitzaigu hizkuntzaren ortzadarrezko itsas-bazterretara ailegatzen garenean. Ongia eta Gaizkiaren eremutik at den hitz metafisikoa. Azken eduzki printzea goizeko lehenbizikoarekin solasean ari delarik... Hizkuntza baitoa ilargi bete eta hutsaren pultsoan.

Itsas zolan batasunezko kutzak eta ere euskalkien altxorrak. Axularren itzala, Oihenarten neurt-hitza, Arestiren zuhaitz/harria... Hizkuntza baitoa, tasunak kerituz, keriak tasunduz.

Haur sortu berriek beren litagin xorrotxekin loturak moztu dituzte. Hizkuntza baitoa. Hizkuntza Denbora baita.

Hitza, paper mutur urratuan. Hitza, haragi, zorne, askazi, umegai, umetoki, erro, orro eta irri. Irria preseski, irri ikara garria...

Euskaraz eginez mendiko xilo ilun eta gorde batetik ura askatzen den bezalaxe. Behar diren bezalakotasunak udazkeneko osto inartuek aberasten duten buztin-lur gorrilunaren legearen arabera taxutuz eta ez preseski gramatika liburuetan tasunak beti keritzen dira geldia geldikeri bihurtzen delarik ... Eta sasiak murr. Eta murrak espetxe.

Poetaren lumatik denbora dario. Denboraren untzitik ixurtzen den urak grabitazioneko legeari obeditzen ote dio bakarrik ?

Horregatik oldarra da beharrezko, haragi eta izpirituaren oldarra, espetxetako paretak botatzeko.

Bainan bizitzeko da hausten, hitz-espetxeen urdindurak itotzen gaituenean, hitzak gure ez direlarik gehiago.

Horregatik da erotasuna beharrezko... Biziaren iturriak agortuak direlarik sobera aspalditik. Eroa izan behar baita menturaz bizitzeko. Nahi izateko. Osoki. Hausturak ez direla bakarrik kaltegarri ametitzeko. Bakarrik hori onartzeko segurkerian bizi garelarik, tradizioen, ohituren sabel beltzean ...

Erotasuna da beharrezko herioaren kontra altxatzeko. Kontura nadin noiz gelditasunak heriotzaren zomorroa hartu duen. Noiz keritu den, noiz muga pasatu den, duen, dudan. Hori baita kontua. Eta ez bertzerik.

Eta erotasuna ez dadin erokeri bilaka, menturaz hor da lehen hitza : poesia. Eroak ainitzetan espetxe xuri desinfektatuetan entzerratzen baitituzte edo igortzen untzi beltzen gainean, hirietatik urrun, herrietatik urrun, urak azkenean idets ditzan... Nehor kutsatu gabe ...

Kontsolagarri ez den hitza, pausatzeko ez den hitza intelektualen jostagailu, zenakulo literarioen gogoeta bilakatzen delarik, zer ? Galdera airean dabila Antonin Artaud-en karrasiarekin batera:

«A! sekulan izendatzen ez diren arimaren joera horiek, arimaren gaineko egoera horiek, izpirituaren arteka horiek (...) ez du iduri ene pentsamenduan hainbeste nabilanik, bainan, egia erran, zuek baino gehiago mugitzen naiz, zuek, asto andana, zerri eleketari, sasi-hitzaren maisu, potreta ebasle, ostokadalari, beheko-solairu, belar-jale, entomologo. Zuek ene hizkuntzaren zauri».

Fisuras del espíritu

AURELIA ARKOTXA

Primer aliento de la mañana que quedará ahogado en el vientre tenebroso de la tarde donde perecerá devorado por la cálida y oscura seguridad. Lo aniquilará, si no huye él...

El primer aliento de la mañana ha dejado el seno materno. Desconoce incluso si ha habido un pasado. Debe reaprender a respirar entre relámpagos y fragor de truenos. Vivir la vida.

Cuando el primer aliento de la noche se vuelve dolor. Grito. Cuando cortamos el cordón umbilical con nuestros colmillos nuevos. Hemos olvidado el seno materno, todavía no sabemos respirar en este mundo ajeno. En este mundo lleno, en este mundo vacío que me muestra las brechas de los relámpagos y el fragor de los truenos.

El aliento desprende la palabra. Porque mi palabra es la primera del mundo. Jamás oída. He olvidado cómo era el seno materno. Sólo conozco el doloroso sabor de los desgarros. Y una tremenda alegría. Palabra. La palabra ha nacido.

Mi palabra. Palabra eterna que no me ha sido jamás escuchada. Lo fue sin embargo en la espiral de otras épocas. La misma y sin embargo siempre nueva. Como el amor.

Palabra metafísica que se sitúa más allá del Bien y del Mal. Cuando el último rayo de sol empieza a jugar con el primero... Porque la lengua fluye al pulso de la luna llena y de la luna vacía.

En el fondo del mar el arca de la unificación con el tesoro del euskara y sus dialectos.

La sombra de Axular, el verso de Oihenarte, el árbol/piedra de Aresti porque la lengua fluye transformando lo positivo en negativo y vice-versa.

Los recién nacidos han cortado sus ataduras con afilados colmillos. La lengua sigue su curso, porque la lengua es también tiempo.

La palabra en un recorte de papel cualquiera. La palabra carne, pus, semen, feto, útero, raíz, alarido y risa. Precisamente la risa, la risa tremenda.

Del mismo modo que al escribir en euskara brota el agua de la oquedad del monte, el «cómo se debe escribir» basado en la ley de la arcilla rojioscura va nutriendo las hojas marchitas, y no forzosamente en los manuales de gramática. Lo positivo se vuelve negativo cuando la inmovilidad se vuelve rigidez... y los matorrales paredes y las paredes cárceles.

La pluma del poeta segrega tiempo. El agua que rezuma el barco del tiempo, obedece únicamente a la ley de la gravitación universal ?

Por eso es necesaria la rebeldía, la rebeldía de la carne y del espíritu para tirar abajo las paredes de las cárceles.

Se destruyen las paredes para vivir, cuando el moho de las palabras-cárcel ya nos ahogan; cuando la palabra ya no es nuestra.

Por eso, cuando las fuentes de vida se secan hace tiempo, es necesaria la locura. Porque quizá haya que estar loco para

vivir. Para querer vivir plenamente. Para admitir que no son siempre perjudiciales las rupturas. Admitirlo cuando vivimos en la seguridad, constreñidos por el tradicionalismo en el vientre oscuro de los hábitos.

Es necesaria la locura para rebelarse contra la muerte... Para poder ver el momento exacto en que la inmovilidad adoptó la careta de la muerte. Para ver cuando se volvió negativa y cuando cruzamos la frontera (cuando la atravesó él, cuando la atravesé yo)... Porque ese es el problema fundamental y no otro.

Y para que la locura no se vuelva negativa quizá la solución esté en la palabra fundamental: poesía. El loco es encerrado

entre paredes blancas y desinfectadas del manicomio, o expulsado en negras naves lejos de las ciudades, lejos de los pueblos, y que al final los traguen las aguas... Sin contagiar a nadie. ...

¿Y qué decir de la palabra que no es ni consuelo ni reposo cuando se vuelve juego de intelectuales? La pregunta todavía está en el aire con el grito de Antonin Artaud:

«Ah! esos estados nunca nombrados, esas situaciones de alma exhaltada, ah! esas fisuras del espíritu, (...) aunque mi pensamiento parezca inmóvil, en realidad me muevo más que vosotros cuadrilla de burros, cerdos impertinentes, maestros de verbo falso, usurpadores de retratos, folletinistas, habitantes de los bajos fondos, comedores de hierbajos, entomólogos. Vosotros herida de mi lengua» ...

Fotokopiagailua daukagu bihotzaren ordezt

IÑIGO ARAMBARRI

Aitortzen dut. Ez naiz A tradizioa eta B haustura den eritzikoa. Ez dut uste tradizioaren akaboa eta hausturaren hasiera adierazten eta horrekin batera gure hiru erreallitate poetikoetarako baliagarri den norma bakarra dagoenik. Uste ez dudana bezala mende honetako poesiako mugarriztat ditugunak berritzaileenak izan direnik. Tradizioaz eta hausturaz ari garelarik, neurri batean behintzat, beharrezkoagoa da jarraipen pertsonala literatura nazionalena baino. Bangoardia norberarekiko. Poetak, inor harrapatzekotan, bere burua harrapatu behar du ezustean.

Aitortzen dut. Ederretsi egiten ditut begirada garbiko poetak. Ez argiko. Norberaren buruari entzunda ingenuitatearen maila behean utzi dutenak. Hau da neretzat norberaren poetikari bota dakioken erronkarik ederrena. Ez da errukirik hemen poesia ingenuoarentzat. Egin ditzagun komeriak beraz. Arazoa erritmoa galtzean datza ordea. Higatuak daude gure makina hortzak, eta klank, elkarri ezin ertsian dabilta, orain bai, orain ez. Kutsatuta gaude. Ezaguna zaigu poesiaren artea, zer den onartua eta zer infernurakoa. Daitekeena da ezein itsutzeko moduko poemak idaztea baina ahoa bete gezurrez harrapatzea. Ezagutu egiten ditu tradizioaren klabeak. Ez dabil hausturaren bila, ez dabil bere burua ezustean harrapatu nahian, etxeko enpatea irabaztea da berarentzat. Fotokopiagailua dugu bihotzaren ordezt. Perfektoa. Japonesa. *Ars poetica*-ren legerik borobilenak ditugu betetzen, behar beharrezko aliteraziodun poetak, metafora ikusgarriak. Lexiko orbaingabedun poetak. Poeta poetak. Poeta delicatessenak.

Deskripzio perfektodun poetak. Lehen toma. Barrena. Arratsaldea. Crema koloreko ezkaratze zabala duen landetxea. Gantxilozko estalkiz jantzitako mahitxoa. Argi ahularen pean, esku zurail batek larrosa pausatzen du horitutako gutunaren gainean. Tristezia. Kezkatu egiten nau gaur egun poeta gazteek horrelako giroak azaltzea. Gorroto diogu Dariori, baina bere hilotzarekin egunero ohera. Menia garaietan bizi gara, ez dago poetika propio baten alde burukatzerik. Gure arazoa ez da tradizioari lokiko tiroa ematea, berarekin bizi beharra baizik. Euskal literaturarentzat Salvat Papasseit abizen grekoa duen martiztarra da. Manoel Antoniok izen barregarriegia du aintzakotzat hartua izateko. Eta Lauaxeta, lau haizeetara aideratutako gure poetak, jaiotzez eta heriotzez bi bider bizkaitar, izan zuen susmo biderako lagunik. Milanoko liburudenda batetik jasotzen zuen irakur bazka. Esan nahi dut beturreko biribildun komisario politikoa ez zuela afusilatu zuenak kondenatu, poesia zuhurraren alderdiak baizik.

Ez da haustura formalak izatea. Poema-building-ak ez dira poetak bizitzeko. Ez errimarik ez puntuaziorik gabe idazteak ez dakar hausturarik. Hain dira teknika erabiliak ezer gutxi dute unti izotzausletik. Horregatik, uste dut hausturaz ari garenean beste zerbaiten gainean ari garela. Begi garbiez. Zintasunaz esan nahi da. Kamuflaje uniformedun poeta bat nekez mintzatuko da bere ahotsez. Poetok: kiratsa dario poesiari. Bigarren milakoaren hondarretan, nola erreibindikatu zintasuna eta horrekin batera canon-aren txipa gure mezaliburuen kontra zapuztu?

Dena esanda dago. Modako esaera izan da gurean. Ez zait ardura. Benaz. Ez dakit horrela den. Izanda ere, artearen lana da norberak bere ahotsez esatea.

Amics catalans. Amigos galegos. Anai-arreba eta etsai euskaldunok. Kezkagarria da gure hizkuntza. Kezkagarria da gure euskalki sanskritoaren bila aritzea poesia egiterakoan. Kobarde mulkoa gara. Mulkoa gara mende honetan bertan sortutako hitz bakarra ez darabilgun poetak. Kantutegiek txikitu gabeko poetak nahi ditut, erritmo borobileko sonetoak asasinatu gabekoak, uda ikastaroetara gonbidatu gabeko poetak.

Esan zuen Manoel Antoniok: «Os vellos no son os que escribiron fai moitos anos aqueles son os devanceiros. Os vellos son os que escriben hoxe como si vivesen no antonte dos séculos».

Ikusitakoak ikusita, gaitzagoa da poesian sinestea ezein jainkotan baino. Eskerrak badiren boligrafoak lanean jartzeko adinako fedea.

Somos poetas con corazón de fotocopidora

IÑIGO ARAMBARRI

Lo confieso. No creo que A sea tradición y B ruptura. No creo que exista una norma única que marque el fin de la tradición y el inicio de la ruptura y que sirva para nuestras tres realidades poéticas. Ni creo que los libros que más han marcado la poesía de este siglo hayan sido precisamente los abiertamente innovadores. Al hablar de tradición y ruptura creo que en cierta manera es necesario hacer un seguimiento personal y no de literaturas nacionales. Vanguardia consigo mismo. El poeta debe de sorprenderse sobre todo a sí mismo.

Lo confieso. Admiro a los poetas sinceros. Los poetas que oyéndose a sí mismos han rebasado el listón de la ingenuidad. Este es para mí uno de los más difíciles retos de la ruptura con la poética propia. No hay perdón para la poesía ingenua. Hagamos piruetas. Sin embargo el problema radica en perder el ritmo. Nuestro engranaje tiene los dientes gastados, y saltamos cada dos por tres. Estamos viciados. Conocemos el arte de la poesía, lo aceptado y lo inadmitido. Un poeta puede escribir auténticas virguerías, y sin embargo mentir como un bellaco. Conoce las claves de la tradición. Conoce las claves de la traición. No se busca una ruptura, no busca sorprenderse, se juega sobre seguro. Somos poetas con corazón de fotocopidora. Perfectos. Japoneses. Cumplimos todas y cada una de las intangibles pero notables leyes del *ars poetica*, poetas de aliteración imprescindible, de metáfora vistosa. Poetas de léxico incorrupto. Poetas inmaculados. Poetas delicatessen.

Poetas de descripción perfecta. Toma uno.

Interior. Tarde. Casa con porche amplio en color crema. Taza de café sobre mesa-camilla cubierta con mantel de ganchillo. Una rosa descansa bajo una luz tenue aplastada contra una carta amarillenta. Tristeza. Me preocupa que hoy en día los poetas jóvenes aún describamos ambientes así. Odiamos a Darío pero morreamos con su cadáver. Vivimos en épocas de tregua, no hay posibilidad de combatir por una poética innovadora propia. Nuestro problema no es acabar con la tradición, sino tener que vivir con ella. Para la literatura vasca Salvat Papasseit es un marciano de apellido griego. Manoel Antonio tiene un nombre artístico demasiado gracioso para ser tomado en serio. Y Lauaxeta, nuestro poeta oreado a los cuatro vientos, además de ser vizcaino de nacimiento y bizkaitarra de muerte, tuvo la desgracia de recibir paquetes postales sospechosos remitidos directamente de librerías italianas. Quiero decir que incluso este nuestro García Lorca de gafas ovaladas y comisario político fue condenado no por quienes lo fusilaron, sino por el partido de la poesía sensata.

El problema no radica en rupturas formales. Los poemas-building no pueden ser habitados por poetas. No por escribir sin rimas ni puntuación un poema rompe. Son aspectos formales tan en uso que poco tienen de rompedielos. Por ello creo que cuando hablamos de ruptura hablamos de algo más simple. De sinceridad. Un poeta con traje de camuflaje rara vez hablará con voz propia. La poesía huele a farsa. ¿Cómo reivindicar a finales del milenio la sinceridad o al mismo tiempo

aplantar el chip de la canon contra nuestros misales poéticos?

El viejo dilema de ya está todo dicho no me preocupa. En serio. Ignoro si lo está. Pero aún estándolo, creo que es necesario que cada uno lo diga con su propia voz.

Amigos catalanes. Amigos galegos. Hermanos y enemigos vascos. Es preocupante nuestro idioma. Es preocupante la búsqueda de nuestro dialecto sánscrito para expresarnos poéticamente. Somos un atajo de cobardes. Somos legión extranjera los poetas que no usamos palabra alguna acuñada en este

siglo. Busco poetas no descuartizados por cancioneros, poetas no asesinados por sonetos de ritmo redondo, poetas no condescendientes con cursos de verano.

Ya lo dijo Manoel Antonio: «Os vellos no son os que escribiron fai moitos anos - aqueles son os devanceiros. Os vellos son os que escriben hoxe como si vivesen no antonte dos séculos».

Visto el panorama, creer en la poesía es más difícil que creer en cualquier dios. Menos mal que hay fes que mueven bolígrafos.

**IRAKURLE ARRUNTA
ALA KULTOARENTZAKO IDATZI?**

**¿NOVELA DE MASAS &
NOVELA DE MINORÍAS?**

p. 87

Vicenç Llorca

La Literatura ni es crea ni es destrueix,
es transforma

p. 90

Lois Dieguez

Novela de masas & novela de minorías

p. 92

Manuel Riveiro

¿Qué masas?

p. 94

Mikel Hernandez Abaitua

Gutxiengo eta gehiengoarentzako nobela
Novela de masas y novela de minorías

p. 99

Inazio Mujika

Irakurlearen peskisan
El lector me la tiene tomada

p. 103

Ramon Saizarbitoria

Aurkezpena / Presentación

p. 109

Bernardo Atxaga

Norentzat idatzi, gehiengo
ala gutxiengo batentzat?
Novela de masas versus novela de minorías

La Literatura ni es crea ni es destrueix, es transforma

VICENÇ LLORCA

El 1962 apareixia l'assaig de Marshall McLuhan «La galàxia Gutenberg». A la llum de la relació establerta entre literatura i mitjà d'expressió, McLuhan veia en la invenció de la impremta l'encetament d'una nova galàxia històrica, ja que el pas del manuscrit al llibre, el text tipogràfic, anava a provocar una visió revolucionària del món i la psicologia humana. Així va esdevenir-se la gran Revolució Filològica de l'Humanisme que es convertiria en la causa directa del Renaixement.

El llibre modern esdevenia el vertader motor de la nova Era Mecànica, des de la qual Descartes proposaria una comprensió racionalista de la natura, i on la Nova Ciència trobaria la seva base de desenvolupament i el fonament per el progrés tecnològic. Ara bé, McLuhan fixava el 1905 com a data simbòlica de la mort de l'Homo typographicus amb el descobriment de l'espai corb. Sorgia llavors una nova galàxia: l'Electrònica. Sota la tesi que «el mitjà és el missatge», l'adveniment de l'electricitat afectava no ja a la prolongació d'un sentit –l'auditiu abans de Gutenberg i el visual després–, sinó de tot el sistema nerviós central de l'home.

La creació d'un gènere

Les conseqüències d'aquesta obra van ser determinants els anys 60 en aparèixer un sentiment apocalíptic pel qual hom creia que la fi de la literatura i el seu objecte, el llibre, corria paral·lela a la desaparició del món de la mecànica pel de l'electrònica. Temps després, passat l'esglai inicial, podem constatar que l'únic que realment ha mort són les formes de la literatura popular, és a dir, per un cantó la poesia de caràcter oral transmesa de generació en generació a través de la tradició i, per un altre, la novel·la de fulletó d'origen decimonònic. Totes aquestes formes han estat substituïdes pel consum del film i del telefilm. La literatura i el llibre segueixen el seu camí, perquè no tan sols la seva activitat es diferencia de la visual, sinó que essencialment l'home, en tant que ésser simbòlic, sent una necessitat visceral d'objectivar-se en el paper.

Gosariem parlar, doncs, de «Galaxies en contacte», ja que ambdues generen creacions artístiques que, per una banda, no s'interfereixen i, per una altra, s'interrelacionen. Aquest encreuament es fa possible gràcies a una dels fenòmens culturals més importants en l'actualitat: l'ampliació dels conceptes de text i narració a tota aquella manifestació artística que fabuli alguna cosa, que conti una

història d'una manera determinada. Com a conseqüència, ha nascut la narratologia, l'estudi teòric del text narratiu entenent com a tal qualsevol ordenació tramada en un argument i plasmada en un medi expressiu, bé sigui una novel·la, un còmic, una pel·lícula... De fet, això no representa cap novetat en termes absoluts, perquè el text, al llarg de la història literària, ha sofert nombroses modificacions a partir del mitjà tipogràfic fins arribar a l'escena –teatre– o al cant escenificat –òpera–, vertaderes transformacions de la literatura que no han significat la fi de res, sinó la seva vida en variadas formes i possibilitats.

En aquest context, parlar de « novel·les de masses », tal com va ser definida des de la convenció realista del segle XIX, resulta, de cada cop més, un anacronisme. La raó és que els seus lectors potencials han preferit en les darreres dècades el decurs ficcional d'una pel·lícula o, més recentement, d'una sèrie televisiva. Aquest canvi d'orientació en la demanda, ha provocat l'auge d'un nou gènere : el guió cinematogràfic, el qual, tant si es tracta d'una adaptació novel·lística com d'una idea creativa original, esdevé sempre el vertader organitzador del material cinematogràfic, el demiürg de les imatges. Es així com es converteix en un nou gènere literari, en un nou art narratiu capaç de transformar el text en pantalla. Més encara, al qual se li demana que actuï com a vertader substitut de les « novel·les de masses ». La constitució sòcio-cultural de la nostra època reclama el conreu d'aquest gènere que ha tingut el seu naixement en l'esclat del cinema i la televisió. Un gènere que té ja una història pròpia, des del Hollywood daurat fins a les grans sèries televisives, i noms clàssics com el de Billy Wilder, col·laborador de directors com Lubitsch o Howard Hawks.

El Best-seller culte

Si, llavors, tota la creació narrativa de « masses » passa pel guió visual, ¿com cal catalogar el fenomen d'aquelles novel·les que, al llarg dels vuitanta, han arribat a ser llegides per un gran nombre de lectors ? Ens sembla excessiu el terme « de masses », ja que, al capdavant, la seva influència damunt els lectors és considerablement inferior a la que han exercit diversos productes filmics al llarg del mateix període. En canvi, sí que les podem considerar novel·les « d'èxit » molt lligades al tipus de lector que, en els darrers anys, viu també en la galàxia Gutenberg. I qui és aquest lector ? Aventurem a imaginar-nos una persona culte, amb un bon coneixement de la tradició artística i que, per tant, pot accedir a un producte que s'allunyi de la ingenuïtat compositiva per arribar a gaudir d'una combinació ben executada entre els ingredients més atractius del « best-seller » i l'assaboriment d'un talent enginyós posat en funció de joc cultural.

Sense voler, en imaginar-nos aquest tipus del lector, estem marcant també el límit màxim de la novel·la en els nostres dies, allò que s'ha arribat a anomenar el « best-seller culte ». I, si no, fixem-nos en l'habilitat extrema que mostra Umberto Eco quan escriu «El nom de la Rosa», o de la substitució de la filosofia en l'obra de Kundera o en la fascinació que desperten els personatges de Yourcenar. Són tres exemples, no pas els únics, d'alts índexs de venda, però també de qualitat

literària. Malgrat tot, acceptariem el fet que en tradicions lectores més establertes com l'anglosaxona encara és possible trobar un desenvolupament, en el seu sentit clàssic, del best-seller, tal i com ho ha demostrat recentment «Scarlett». Però en tot cas, és un fenomen que anirà desapareixent donant pas al predomini del « best-seller culte » com a limit màxim de la novel·la davant les masses.

També queda clar que, en aquest context, aquelles novel·les que segueixen els rumbos de l'experimentació, el lirisme o la conceptualització, en un mot, que focalitzen el caràcter simbòlic del llenguatge, tendeixen a situar-se en paràmetres « minoritaris », i representarien així el mínim de la novel·lització davant el públic.

Segui com sigui, la literatura no només contempla al llarg de la història la permanència de les seves formes, sinó que, a més, pot adaptar-se al moment concret mitjançant la dialèctica de la creació i la destrucció de gèneres. En aquest sentit, el guió visual –vertadera « novel·la de masses » dels nostres dies– ens situa davant la possibilitat de crear un nou gènere textual en virtut del caràcter interartístic de la narració. Per això, la literatura, com l'energia –i per ser ella mateixa una energia verbal–, ni es crea ni es destrueix, es transforma.

Novela de masas & novela de minorías

LOIS DIEGUEZ

Dentro da variedade de enfoques con que se pode analizar un tema de tan ampla perspectiva, considero necesario centra-lo nos puntos obxectivos que inciden e determinan a novela como de masas ou minorías. Estes puntos, múltiples tamén, poden agrupar-se nos seguintes:

- a) A situación político-cultural internacional mediatizada dun xeito cada vez máis inquetante polos EE.UU.
- b) Predominio da técnica audiovisual sobre calquera outra.
- c) Incidencia do poder económico-ideolóxico a través das editorais e outros axentes controladores da produción literaria.
- d) Potenciación, nos Estados plurinacionais, da literatura criada no «Centro» (en español), fronte á da «perifería» (nos outros idiomas).

É indubidábel que os medios de comunicación son hoxe por hoxe os que van determinar os «gostos» da maioría, e que estes medios son subsidiarios nun tanto por cento elevado da produción norde-americana. Bastará, polo tanto, que unha eterminada novela mereza as suas louvanzas para que axiña adequiera vendas masivas. Se estes medios van modelando o cerebro de «masa» segundo os intereses de quen os goberna, non excluirán tampouco o tipo de novela que mellor serva os seus obxectivos. A cultura que hoxe «predican» non e precisamente a que poda ter máis valores humanos ou máis calidade, senon a que serva para adormecer, despersonalizar, robotizar..., en fin, a que faga persoas embrutecidas no cultural, obedientes e silenciosas no social. Neste sentido, as editorais, como axentes de poder, determinarán tamén os gustos editando aquilo que elas mesmas programan e imponen de xeitos diversos aos criadores e criadoras. Dirá-se que este tipo de intereses sempre funcionou, pero xamais se fixo como neste momento en que o control das democracias occidentais sobre o individuo chega a extremos de verdadeira e crua ditadura.

A novela de masas será a máis vendida, polo tanto a máis leída. A que gusta máis, xa que logo. Non digo que non poda ser, nalguns casos, unha novela de calidade, pero resulta óbvio que non o é nun tanto por cento importante. Servan como exemplo moitos dos prêmios Nóbél, dos Nadal, dos Xerais, dos «Nacionais», etc. Se o gosto ven determinado polos axentes antes mencionados quer dicir que non define a «masa», pois nen è libre para a elección nen poderá ler o que non se publica ou, inda publicando-se, non se potencia. Neste momento, na Galiza, desbotan-se

orixinais coa frase de: «Isto non vale, amigo. Pero se escribes un tema policiaco edita-se mañá mesmo». E as propias editoriais que hoxe se serven fundamentalmente dos institutos de Ensino para as vendas, aproveitando a introdución do idioma neste campo, piden temas, extensión e xénero programados, pois din que os alumnos (a masa maior de consumidores) queren sexo, aventura, evasión, divertimento e, todo isto, escrito nas menos páxinas posíbeis.

Se a situación social é así, e eu penso que si, o escritor ou escritora non o tendado. Haberá de elixir, someterse e facer o que realmente non desexa. Se o inqueda a sona, o camiño queda claro. Se o que intenta é facer algo novo, superar o existente, revolucionar o campo narrativo da súa historia literaria concreta, facer, en definitiva, o que desexa, os atrancos serán duros e a sona limitada. Aquí aparece, xa que logo, a novela de minorías, a menos coñecida nun momento, pero a que ofrece máis futuro se pensamos na historia como unha espiral desenvolvendo-se. Os escritores-as das nacións sen estado, de idiomas propios e sometidos, sabemos ben disto, pois nengun contou co recoñecimento do Estado nen contará xamais, ao menos ao nivel que o fai cos que escriben na súa lingua. Chegará antes a ser traducido a un idioma europeo que ao propio español. E non obstante, isto non nos botou para atrás. Continuamos coa teima de expulsar os nosos fantasmas, fantasías ou historias que queremos arexar, compartir e universalizar. Por iso penso que non podemos ser vítimas da «programación» que se nos presenta co sempiterno esquema do moderno ou europeo ou occidental, curiosos adxetivos que naceron nos parlamentos de estrea.

Cada un terá o seu propio campo creativo; diverxente, por suposto. Para o autor ou autora o termo «masa» ou «minoría» na súa obra debe ser secundario. É certo que tamén ha loitar para que sexa leído, pero nesta loita sairán-lle miles de problemas que non poderá controlar. Mais pode, non obstante, controlar o que quere facer, o que lle gusta, e combatir consigo mesmo até a superación. Só así poderemos seguir coa nosa literatura nacional, co seu ritmo, coa súa independencia, pois o contrario levará-nos á absorción polas literaturas do «Centro», alleas a nós. Será o mellor xeito de aportar unha perspectiva propia, rica e dinámica á literatura universal. Dalgún xeito os escritores-as das nacións oprimidas e tamén aqueles que queren construír algo novo, aturamos xa o sambenito de minoritarios. Somo-lo, realmente, obxectivamente, se miramos a espacios máis amplos. A nosa loita é dobre frente á dos escritores-as dos países e idiomas normalizados. Non se nos escapa, tampouco, a crise de creación que se sofre globalmente. Esta crise da novela actual a nivel internacional, ten moito que ver coa desorientación e instrumentalización do individuo. Tamén pasou noutras épocas históricas, e a renovación, curiosamente, veu tamén de autores que non pertencían aos mundos normalizados (pensemos no boom da literatura sudamericana). Non quero afirmar categoricamente que imos ser nós os que rematemos con tal crise. Pero tampouco o nego. Por que os escritores e escritoras galegos, vascos ou cataláns non podemos aportar algo novo ao mundo?. Porque o din os do «Centro», precisamente os que nos descoñecen?. O noso enfoque non debe estar mediatizado pola obsesión da novela de masas, pois a historia di-nos que esta (falando en termos de calidade e renovación) comezou sendo minoritaria. A historia non e o momento en que vivemos, senón un proceso dinámico cara adiante, aínda que non conveña admitilo na práctica concreta do noso traballo.

¿Qué masas?

MANUEL RIVEIRO

Na literatura galega actual estase a borrar de todo a clásica liña divisoria entre os poetas e os narradores. Supoño que isto non é cousa grave, pero non podo menos que doerme por que desapareza a vella distinción de sempre entre os poetas, supostamente seres puros e soñadores das alturas celestiais, e os narradores, tamén supostamente donos da realidade e cos pés afirmados no chan.

Neste prosaico mundo da prosa onde nos remexemos con dificultade, véñse manifestando xa hai tempo unha certa alarma pola irrupción dos poetas no eido da narrativa. Cada quen de nós anda rosmando para o seu colo que «eramos poucos, e aínda por riba veñen estes». Certamente que é así, pois que cada vez som máis os que se pasan a esta banda facendo máis dura a competencia. Porque asemade hai que recoñecer que se como versificadores eran bos, como prosistas non o son menos, como ben o acreditan nas súas novas publicacións.

Paréceme lamentable que mingüe de tal xeito o número dos rapsodos estrictos, exclusivos e incontaminados. A cada paso son menos, e coído han ser xa pouquechos os que poidan chamarse poetas puros. Na medida das miñas cativas posibilidades, estou disposto a correxir esta situación. E incluso a darlle a volta, virándoa do revés.

Así foi que, nas celebracións da recente Feira do Libro aquí na Coruña, manifestei publicamente a miña intención de abandonar-la narrativa e pasarme esteiriño ó eido da poesía. Mais velaí que, para o meu pasmo, ninguén se amosou abraiado, escandalizado, alarmado ou desolado perante tan transcendente decisión. E ata incluso me pareceu que entre o público presente xurdiron algunhas risas pouco ou nada disimuladas. Pero a miña ameaza non foi en baluto, e calquera día se verá o mundo estarecido cando eu dea un paso que vai causa-lo asombro, o desconcerto, a inqueda, e finalmente o enfervorizamento das masas.

As masas, velaí. A iso era, ás masas, a onde eu quería chegar con ese longo exordio de moita codia e pouco miolo.

As masas, propiamente as masas de lectores, disque as hai por algures. Xa que logo teño que crer nelas aínda que nunca as vise, talmente coma o artigo de fe dun voluntarista culturismo literario.

O tema do que compría falar era xusto ese, ó que de feito xa renunciéi: novela de masas - novela de minorías.

¿Pero houbo algunha vez unha novela de masas?

Soamente os folletíns que lían as (ou que lles lían ás) nosas avoas, aqueles cadernos de entrega semanal con títulos chamadoiros de insinuadas truculencias, poderían calificarse en xustiza de novelas de masas. E podían, dado o grande espallamento que acadaban e mailas elásticas dimensións que tiñan, como antecesoras que de certo foron dos culebróns de radio, e logo de tele.

Porque o que é nestes tempos, ¿u-la novela de masas? E aínda máis: ¿u-las masas?

Cando moito haberá masas de compradores para certos produtos de éxito prefabricado en oportunas operacións publicitarias, coma esa «Escarlata» feita de encargo para os consumidores da mitoloxía cinematográfica ianqui. Pero falar aquí entre nós de novela de masas, é falar dunha entelequia, dunha ilusión por demais irrealizable, coma a que se leva exposto con sobexo optimismo na primeira metade deste escrito.

Coas tiradas de tres mil exemplares, con tan escasos compradores, sen falar xa de lectores, a produción novelística galega ten asegurado sen falta o seu calificativo honroso de Novela de Minorías. Dende logo que maiorías non hai para ela, póñase como se poña, mentres sexa a súa lingua minorizada como ata hoxe.

Gutxiengo eta gehiengoarentzako nobela

MIKEL HERNANDEZ ABAITUA

Gai bihurri honi ekiteko orduan, gehiengoarentzako nobela eta gutxiengoarentzako zer diren ados jarri behar genuke ezer baino lehen. Ugari saltzen den nobela ala da gehiengoarentzako ala salmenta-arrakastari begira idatzitako «best-seller» delakoa? Ez dirudite oso egokiak irizpide hauek, zeren diru asko irabazteko asmotan idatzi eta pot egiten duen nobela mordoa baitago, minoritariotzat hartu eta erruz saltzen diren nobelak dauden bezala.

Baina ez noa itsas hondar gabe horretara sartzera, beste arrazoi batzuren artean, kontu horrek batere arduratzen ez nauelako. Askoz erakargarriagoa iruditzen zait gure artean bizirik dirauen polemika zaharra: gehiengoaren gustokoa izaten den nobela errealista eta (deitura hoberik ezean) nobela eruditoa dei genezakeena aurrez-aurre jartzen dituen eztabaida, alegia.

Badirudi errealismoak polemiko izaten jarraitzen duela idazle eta kritikoen artean, baina irakurleei ez zaie horrelakorik gertatzen, atsegin handiz onartzen baitituzte lan errealistak. Idazle eta kritiko askorentzat, ordea, errealismoa arrungetia da aintzat hartzeko. Idazle errealistek beti izan dituzte zailtasun handiak beren lanak serio har ditzaten. Kasu paradigmaticoa da Dickensena, XX. mendean oraino gaitzetsita zegoena bere herriko unibertsitate handienetan. Gogora dezagun, halaber, Tom Wolferen *The bonfire of vanities*-en argitarapenak sortutako polemika eta Anthony Burgess bezalako idazleek egindako kritika gogorrak.

Errealismoa, lehendabizi, XIX. mendean pinturaren alorrean sortu zela gogoratzea komeniko litzateke, nahiz eta izen desegokia izan berau, zeren pintura Pizkunde garaitik gutxienez ari baitzen errealitatea isladatzen (betidanik, egia esan). 1885ean gaitzetsi zizkion Gustave Courbet pintore frantsesari Parisko Saloiko talde aukeratzailleak *Ornanseko lurperaketa* eta *Pintorea bere estudioan* obrak, «arte frantseserako biziki kaltegarriak izan zitezkeen joera haiek lehen-bait-lehen lagatzeko» adierazten ziotelarik, pintoreak berak A. Bruyas bere lagun babesleari idatzi bezala. «Duintasunik eza», «karikatura fedegabe eta doilorra» izatea leporatu zitzaion; areago, pertsonaien gehiegizko zatartasuna egotzi zioten. Izan ere, hau «ez da jadanik begietarako festa» (Delacroix), Erromantizismoaren lurperaketa baizik. Jakina denez, Courbet-ek ez zuen etsi bere lanek sortutako gaitzespenaren aurrean, eta zurezko eraikuntza bat eginarazi zuen Saloiaren Erakusketa Unibertsaltetik gertuan, horrela zioen errotulu batez horniturik: «Errealismoaz. G.

Courbet», non bere lanetarik berrogei erakusten ziren. Horrela hasi zen errealismoa, gerora literaturara iraganen zena. Hau dela-eta Balzac-en esaldia gogora dezagun, zeinek esan baitzuen jendea «espainolismoz, Ekialdeaz eta Walter Scott-en estiloko frantziar historiaz» nazkaturik zegoela.

Harrigarria da errealista eta antierrealisten arteko polemikak gaur arte bizirik irautea. Nahiz eta, dirudienez, bere Madame Bovary-rengatik Flaubert kondenuatu zuten bezalako epailerik ez daukagun gaur egun, zeintzuk –hitzez hitz aldatzen dugu hona– «pertsonaien pinturaren errealismo narratsa eta maiz asko higuingarria» egotzi zioten. Hor dago, ordea, inmoral eta matxista izatea leporatu zaion Bret Easton Ellisen *American Psycho* nobelak Estatu Batuetan sortutako polemika sutua. Edo beste adibide bat jartzearen, alda dezagun hona Anjel Lertxundik behin idatzitakoa: «errealitateari masaileko bat ematen dionean bakarrik hartzen du bere benetako neurria fikzioak. (...) Aitzitik, fikzioaren beharrik ez dauka errealitatearen mahaitik ogi apur miserableak jan nahi dituenak»¹.

Bestalde, orain dela hamabost urteko Wolferi entzunda, irudi luke ezen XIX. mendeko errealismoa mugimendu kaskarin eta amoralia izan zela. Egia, ordea, oso bestelakoa da. «Erromantikoen *«l'art pour l'art»* delakoaren kontrakoa izanik, bere «egiteko sozialaz» kontzientziatu beharra daukan artearen ideia, itzalgaizka, isilka eta poliki agertzen da 1830etik aurrera, mugimendu erromantikoen itzalpean edo, baina ezingo da eskola errealistaz berba egin 1848ko errebolta odoltsuek publikoari eta zenbait artistari bere zentzu osoa ulertarazi diezaieten arte, zeintzuk hortik aurrera ulertuko baitute maisu handien arte-tradizioak eta garaiko errealitate soziala konbinatzeko ezin berandutuzko momentua iritsia zela»². Izan ere, ez da ahaztu behar Courbet eta bere garaiko artista askoren hizkeran «idea errealistak dituztenak» delako esaldia «progresista», «demokrata» eta «sozialista» hitzen sinonimoa zela. Tom Wolferen adierazpen batzu gorabehera, haren lehen nobela errealista luzea irakurtzean, nabarmen konproba daiteke ez dirudiela axolagabea zenbait injustizia soziali dagokienez. Eskuindar izateaz harrotzen da, baina New Yorkeko zenbait dirudinez frufatzeko modua, zenbait pertsonaia beltz txiro deskribatzean erakusten dien sinpatia ez da oso ondo ezkontzen bere ustezko eskuindartasunaz. Errealismoa ez zen jaio eskuindarra izateko asmoz. Courbet-ek berak esan zuen behin soilki errealismoa zela demokratikoa, eta pintore batek har zitzakeen eredurik nobleenak laborariak eta langileak zirela. Honek ez du esan nahi errealismo sozialista bere egiten zuenik. Erromantizismoaren kontra erreakzionatzen ari zen soilki.

Bestalde, bizi diren gizarteaz idazteko interesaturik dauden idazleak kritikatzin dituztenak oker daude nire ustez. Azken finean istorioak oso antzekoak dira beti, aldakin eta konbinaketa ezberdinez beterik egon arren; horregatik dira xehetasunak hain inportanteak. Baina istorioak beti berberak izan arren, azala da aldatzen dena, gizartearen bizitzeko modua etengabe ari baita bilakatzen. Beraz ez zait hain asmo eroa iruditzen betiko istorioen azpian kostumbrismo garaikidea eraikitzea.

Badaude, oraindik ere, betiko istorioak (aldatuta edo berrituta) gaurko moduan

konta diezaizkietela gustatzen zaien pertsonak, idazleak barne. Maitasunak, lukurreriak, gorrotoak, biolentziak, arrazakeriak, eskala handian edo txikian egindako lapurreta legalak eta ilegalak, naiftasunak, materialismoak, sexoak, heriotzak, injustizia sozialek, jelosiek... istorio berdinak sortuko dituzte funtsean.

Errealismoa, fantasia, literatura eruditoa, herri literatura, gutxiengoarentzako nobela, gehiengoarentzako... Niri denak gustatzen zaizkit. Arerioak bailiran mutur joka jar ditzaten da gustatzen ez zaidana. Zergatik bata aldezteak inplikatu behar du, nahitaez, besteaz begiramen handiagoa «literaturaren ministro sakratuengandik» ?

OHARRAK

1. Anjel Lertxundi, «Dupont eta Dupont», en *El mundo del País Vasco*, 20 de Julio de 1991.
2. Erika Bornay, *Historia universal del arte. El siglo XIX*. Planeta, Barcelona, 1986, 259.or.

Novela de masas y novela de minorías

MIKEL HERNANDEZ ABAITUA

Para abordar el tema que nos ocupa habría que empezar por ponerse de acuerdo en la peliaguda cuestión de qué es una novela de masas y qué una de minorías. ¿Se trata la primera de una novela que vende mucho, o nos referimos más bien al tipo de «best-seller» escrito pensando sólo en el éxito comercial? No parecen del todo satisfactorios estos criterios, puesto que hay muchas novelas escritas con intención de hacerse millonarias que fracasan estrepitosamente, de la misma manera que hay novelas que podrían suponerse minoritarias y que sorprendentemente llegan a venderse mucho.

Pero no voy a aventurarme por ese espinoso camino, ya que, entre otras cosas, la cuestión no me preocupa en absoluto. Me resulta mucho más atractiva la antigua polémica, que sigue vigente en nuestros días, del enfrentamiento entre lo que podríamos llamar la novela realista, que ha sido y sigue siendo a menudo de masas, y la que podríamos llamar erudita o culta a falta de un término mejor.

El realismo parece seguir siendo polémico entre los escritores y los críticos, pero de ninguna manera entre los lectores, a quienes por lo general les encanta. Sin embargo, para muchos escritores y críticos el realismo sigue siendo un tipo de literatura demasiado «bajo» para tomarlo en serio. Los escritores realistas siempre han encontrado gran dificultad para que su obra estuviera bien considerada. Un caso paradigmático es el de Dickens, quien todavía era despreciado a principios de este siglo en las más prestigiosas universidades de su país. Recordemos también la polémica suscitada por la publicación de *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe y la dura crítica realizada por autores como Anthony Burgess.

Convendría recordar que el movimiento

realista surgió primeramente en el campo de la pintura, en el siglo XIX, aunque tal denominación no deja de ser inadecuada, ya que la pintura estaba intentando reproducir la realidad por lo menos desde el Renacimiento, o tal vez habría que decir desde siempre. Fue en 1855 cuando el pintor francés Gustave Courbet vio rechazadas por el comité de selección del Salón de París de aquel año sus obras *Entierro en Ornans* y *El pintor en su estudio*, con la indicación, según escribe el pintor a su amigo y protector A. Bruyas, «de que abandonara pronto aquellas tendencias que podían ser desastrosas para el arte francés». *Entierro en Ornans* fue acusada de carecer de «dignidad», de «caricatura inoble e impía», e incluso se le recriminó la acusada «fealdad de los personajes». En efecto, esto «ya no es una fiesta para los ojos» (Delacroix), sino el entierro del Romanticismo.

Como es bien sabido, Courbet no se dio por vencido ante el rechazo de sus obras, e hizo construir un barracón de madera, no lejos de la Exposición Universal del Salón, con un gran rótulo que rezaba: «Du Réalisme. G. Courbet», en donde exponía cuarenta de sus obras. Así comenzó oficialmente el realismo, que luego se extendería a la literatura. A este respecto recordemos la frase de Balzac, quien dijo que la gente estaba harta de «españolismos, de Oriente y de la historia de Francia al estilo de Walter Scott».

Es curioso que la discusión entre realistas y antirrealistas siga viva hasta nuestros días. Aunque parece que ya no tenemos jueces como los que condenaron a Flaubert por su madame *Madame Bovary* a causa de «transcribimos textualmente» «el realismo vulgar y a menudo chocante de la pintura de los personajes». Sin embargo, ahí está la fragorosa polémica y las duras críticas que en Estados Unidos provocó la

novela *American Psycho* de Bret Easton Ellis, la cual ha sido tachada de inmoral y machista. O por poner otro ejemplo, transcribamos lo que el escritor vasco Anjel Lertxundi escribió no hace mucho en uno de sus artículos: «sólo cuando la ficción se libera de la realidad adquiere aquélla su verdadera dimensión. (...) Por el contrario, no tiene necesidad de ficción quien desee alimentarse de las miserables migajas de la mesa de la realidad»¹.

Por otra parte, escuchando al Wolfe de hace más de quince años, uno parece sacar la impresión de que el realismo del siglo XIX fue un movimiento frívolo y amoral. Sin embargo, se trata de todo lo contrario. La idea de «un arte que debe tomar conciencia de su «misión social» —idea antagónica a la de «l'art pour l'art» de los románticos— aparece de forma marginal y discreta, lentamente, a partir de 1830, como a la sombra del movimiento romántico, pero no se podrá hablar de escuela realista antes de que las sangrientas revueltas de 1848 hagan captar su completo sentido al público y a una parte de artistas que, a partir de entonces, comprenderán que había llegado el momento inaplazable de conciliar las realidades sociales de su época con las tradiciones del arte de los grandes maestros»².

Efectivamente, no hay que olvidar que en el lenguaje de Courbet y de muchos artistas de su tiempo «los que tienen ideas realistas» es sinónimo de progresistas, demócratas, socialistas. A pesar de algunas de las afirmaciones de Tom Wolfe, cuando uno lee su larga novela realista puede comprobar que no es tan indiferente a ciertas injusticias sociales. Él presume de ser de derechas, pero la forma en que se mofa de algunas de las clases acomodadas de Nueva York, la simpatía con que describe a algunos de sus personajes de raza negra pertenecientes a las clases más necesitadas etc., no casan muy bien con sus presunciones derechosas. El realismo no nació como movimiento de derechas. El mismo Courbet proclamó que sólo el realismo era genuinamente democrático y que los más nobles modelos que un pintor podía tomar

eran los campesinos o los trabajadores. Esto no significa que haya que identificarlo con el realismo socialista, sencillamente estaba arremetiendo contra el romanticismo.

Por otra parte, creo que es una equivocación criticar a los autores que se interesan por escribir sobre la sociedad en la que viven. Al fin y al cabo las historias son siempre muy parecidas, aunque llenas de numerosas variantes y combinaciones diferentes. Por eso son tan importantes los detalles. Pero si las historias son siempre casi las mismas, es el envoltorio lo que cambia, pues las formas de vida de la sociedad evolucionan continuamente.

Por tanto, no me parece una idea tan descabellada hacer costumbrismo actual sobre historias de siempre.

Sigue habiendo muchas personas —incluidos los escritores— a las que les gusta que les cuenten historias de siempre más o menos alteradas o renovadas, pero en forma contemporánea. El amor, la codicia, los celos, el odio, la violencia, las injusticias sociales, el racismo, el robo legal o ilegal a pequeña y a gran escala, la ingenuidad, el materialismo, el sexo, la muerte... van a inspirar, en esencia, las mismas historias.

Realismo, fantasía, literatura erudita, literatura popular, novela de minorías, novela de masas... A mí todas me gustan. Lo que me disgusta es que las enfrenten como si fueran enemigas. ¿Por qué defender una tiene que implicar obligatoriamente burlarse de la otra? Las dos han dado muy buena literatura a lo largo de la historia. ¿Por qué, entonces, ese enfrentamiento? ¿Tal vez porque, en el fondo, una desea un público más amplio, y la otra pretende mayor reconocimiento por parte de los «sagrados ministros de la literatura»?

NOTAS

1. Anjel Lertxundi, «Dupont eta Dupont» en *El Mundo del País Vasco*, 20 de Julio de 1991. (La traducción es nuestra)

2. Erika Bornay, *Historia Universal del arte. El siglo XIX*. Planeta, Barcelona, 1986, pág. 259.

Irakurlearen peskisan

INAZIO MUJKA IRAOLA

Gogora datorkit abuztuko goiz sargori horietako bat, hura izan baitzen niretzat estraineko topaketa irakurlearekin. Gogoratzen hasita esango dut Kontxako pasealekutik nindoala, parte zaharra eta hango itzalpea utzita Londres hotelera heldu gabe artean, hondartza zale ez garenok gehiegi maite ez dugun parajeen beraz, asko sufritzen baitugu, eguzkia dela medio, taberna faltak ere baduelarik zerikusia arbuio zelebretzko honetan.

Hondarrezko labe garai haietarako lehen jaitsiera parean izan zen. Han dago, ongi gogoratzen bazarete, farola handi bat Henry Ford-ek egunero, jaiki orduko, ikusiko duena bere bitrinetan erreproduzio kitch gisa (Betty Davis-en ondorengoek eta Anthony Perckins-ek bezala, bestalde). Areago luzatu gabe, esan dezadan, balizko irakurle hori neska gazte ile horia zela, lirain askoa, nire oroimenak tranparik egiten ez badit, eta ez da nire oroimena hartarainoko tranpa zalea. Haren eskuetan ikusi nuen, bada, sei hilabete lehenago argitaraturiko nire liburua.

Aitortu behar dut, lotsa ikaragarri bat jabetu zela nitaz eta nire burutik pasa zela liburua bera esku artetik kentzea ere. Eta ez zen gutxiagorako. Ehun eta hirurogeita hamar orri haien barruan gordeta zeuden eskuerki intimoak izendatzen ditugun jenerotako kontu ugari. Izu ikararik bortitzenak astindu ninduen, pentsatu nuen, zer esango ote zuen hark halako eta halako pasarteak irakurri eta. Biluzik sentitu nintzen. Lotsatuta, eskolako kaperan Aita Konstantinok aitorlekuan *tokamientoak* aipatzen zizkidanean bezala.

Zorionez, ez ninduen neska hark liburuaren egiletzat ezagutu, eta esan beharrik ez dago, ez niola xehetasun hori nik argitu, eta horrelakoxe era ergelean galdu nuen, seguru asko, irakurle espontaneo horietako batekin harremanetan jartzeko aukera urrezkoa. Zeren irakurleak izan, banituen enkontru hura baino lehen, baina gehienak gure errepublika literariokoak, eta ez dira horiek neurri berean estimatzen.

Hau guztia kontatzen dut, nire irakurlearenganako arrotasunaren adibidetzat. Era honetan adierazi nahi nuke eraginik ez duela behar irakurleak sorkuntzaren baitan.

Uste oso-oso dut, irakurleak ez duela lekurik idazlearen idazmahaietan, ez bada egiazkotasuna eta prestutasuna eskatzeko, kontatzen ari den gauzetan. Irakurlearen bideak, alabaina, On Konstantino zaharraren Jaunaren haiek bezala, igarteziak dira, baina guztiarekin ere liburua kaleratu eta gero ibil daitezke, ez lehenago. Ordurarte, iruditzen zait, bere xedea irakurlearengan jartzen duen idazleak bere

burua engainatzen duela.

Era berean engainatzen dela iruditzen zait, ezaguera betean gehiengoarentzat idazten duena, elitearentzat idazten duena bezala.

Topikoa izango litzateke esatea, 27-28 urteko tipo batentzat idazten dudala, metroa eta larogeita zortziren bat zentimetro, gizentzeko joera berezkoa duena eta begi ñabar batzuen jabea, herentziazko berdea eta marroi ez oso pertsonal baten nahasketaren ondorioa.

Alegia, niretzat idazten dudala, hitz batean.

Horrela balitz, zaila izango litzateke ulertzea zer arraiotarako ematen ditudan nire orijinalak inprentarako. Eta On Konstantinoren Jaunak daki bekatu horren uretatik edana naizela. Hala ere, ez zait egokia iruditzen idazleak eragin nabarmen-egiak baditu zenbait iritzi eta abururengatik. Zeren, gainera, ez baitira normalean irakurlearenak berarenak izaten, ez bada ezaren arkitekto laureatuak diren kritikoenak.

Esango didate, seguru asko arrisku hurkoa dela ditxosozko marfileko dorrea. Ohituak gaude nola edo hala orriak zikintzera emanak bizi garenok. Esango didate errealitatearen trataera garrantzi handikoa dela, idatzitakoak arrakasta izan dezan ondoren. Baina ez dira, antza, konturatzen, zenbat gizabanako hainbat errealitate ezberdin dagoela, eta marfilezko dorre horretara begira denak.

Gertatzen dena da errealitate ezberdinak ez direla bat etortzen, eta Sánchez Ostizek esango lukeen bezala, horrek ez du esan nahi idazlea bizitzaz kanpo dagoenik, bizitza beste era batera bizi duela baizik. Eta gaur egun ugari diren fiskaltxo edo, hobe esanda, edozein kausa ilunetako polizia brigada horiek gaurko arazoei aurre egiteko esaten dizutenean, benaz esan nahi dutena da beraien ekintza garrantzi, komilla artean, handikoen kronika hutsa egin behar duzula.

Errealitateak argazkigintzak bezala egin dezake fatxada eder baten erretratua. Nik, hala ere, nahiago dut detaile bat: leihoa, farola, arropa esegirik, pintura harrotua.

Errealitatea tratatzeko dudak moduak gaur egungo kokapen bat izan dezake, edo ez. Koka dezaket nire ekintza Ingalaterra Viktorianoan, Erroma agostoan edo, antzinago jotzeagatik, Europa zahar megalitikoan. Zergatik ez? Eta hala ere errealitateaz arituko naiz gainera. Oso garbi dudana zera da, ez dudala idazten inongo arazori atarramendua emateagatik, ez bada neure espresibitatearenari. Ez zait okurritu ere egiten tesi nobela bat egitea nire munduaren tajukera azaltze aldera edo nire herriko arazoak tratatzeko. Ez zait hala ere gaizki iruditzen beste inork bestela egiten badu. Izan ere, ez baitut ezer frogatzeko idazten, dena hobeto ulertzeko baizik.

Euskal literaturari dagokionean, esan beharra dago kaso egingo bagenio irakurle gehiengo bati, literatura erraz sinple baten atzetik ibiliko ginatékela arima erratu modura, beste ezelango pretentsiorik ez lukeena: hots, euskaltegietan erabilia izatea. Eta hori zenbait erreseina ustez literarioak irakurri ditugunok badakigu, nola gero eta gehiago eskatzen zaigun euskara erraza eta light bat.

El lector me la tiene jurada

INAZIO MUJICA IRAOLA

Recuerdo una mañana calurosa de agosto, símbolo de mi primer contacto con el lector. Paseaba por el paseo de la Concha, en San Sebastián, justo por la zona en la que los no amantes de la playa sufrimos más, entre el casco viejo repleto de acogedores bares y estrechas calles por donde no se atreve el sol a transitar, y el hotel de Londres donde por fin te vuelve a acoger la sombra y la posibilidad de alguna taberna, más espaciosa quizá y elegante.

Fue a la altura del primer acceso al brasero de arena, donde se alza una farola cuya reproducción kitch y de bastante mal gusto deben de estar contemplando Henry Ford, los herederos de Betty Davis, y últimamente Anthony Perkins. La presunta lectora en cuestión era una chica rubia, alta, de las que en argot posmoderno llamaríamos pija. En sus manos, y cerrado todavía, llevaba mi primer libro publicado 6 meses antes.

He de reconocer que una inmensa vergüenza se apoderó de mí, y que mi imaginación hirvió en unas ganas irrefrenables de arrebatarse aquel mi libro. La chica iba a leer cosas que para mí tenían gran importancia. Cosas que comúnmente solemos denominar íntimas, y que corresponden a la materia de la memoria particular. Me atormentaba pensar en lo que pudiera decir al leer tal fragmento, o tal otro. Me sentía desnudo y me estremecí de la misma guisa que nos solíamos estremecer cuando el padre Constantino nos preguntaba por los tocamientos en el confesionario de aquella capilla colegial.

Afortunadamente ni ella reconoció en mí al autor de aquel libro, ni yo evidentemente me dí a conocer, perdiendo así una oportunidad de oro para intimar con un lector/a de los que denominamos espontáneos. Porque lectores los tuve antes de aquel encuentro, pero todos relaciona-

dos de alguna manera con esta república literaria pequeña y mal avenida que es la vasca.

Pues bien, cuento todo esto para simbolizar de alguna manera lo extraño que se me hace el tema del lector y de su influencia en la concepción de cualquier obra escrita.

Pienso sinceramente que el lector no debe tener sitio en la mesa de trabajo de un escritor, salvo para exigirle verosimilitud y honradez en lo que escribe. Los caminos del lector, como los del señor del padre Constantino, me parecen ciertamente inescrutables, pero en todo caso comienzan el día que un libro se pone en circulación. Hasta entonces me parece a mí que el escritor que piensa demasiado en sus lectores se engaña a sí mismo.

He de decir que se engaña de igual forma el que escribe conscientemente para mayorías, como el que lo hace de igual manera para minorías.

Sería un tópico decir que escribo para un tipo de unos 27-28 años, de 1,88 de estatura, con tendencia a la obesidad, y propietario de unos ojos de un color pardo, mezcla de un verde heredado y un marrón no muy personal.

O sea que escribo para mí, en definitiva.

Porque, si así fuera, sería poco entendible la entrega de mis originales a la imprenta. Y ese es un pecado del que el de los caminos inescrutables puede efectivamente juzgarme. Ahora bien, no me parece bueno que el escritor se deje influenciar demasiado por unas opiniones y juicios que además no suelen ser del lector sino de esos plumbeos arquitectos de nada que se denominan igual que los disidentes de los partidos políticos: es decir, críticos.

Se me argüirá seguramente el riesgo de la famosa torre de marfil, en la que todos los que

nos da por ensuciar cuartillas corremos el riesgo, entre comillas, de encerrarnos. Se me dirá que es importante el tratamiento de la realidad para que lo que uno escriba pueda tener éxito. Pero no se dan cuenta que la realidad de cada individuo que señala hacia la torre de marfil es diferente, y hay pocos denominadores comunes.

Sucede que las diferentes realidades no coinciden, y como diría Sánchez Ostiz, sucede que por eso el escritor no es que esté fuera de la vida sino que la vive de otra forma. Y cuando el fiscalillo, o lo que es peor, esa policía paralela de cualquier causa más o menos turbia pide menos escapismo, igualmente entrecomillado, o más reflejo de la realidad actual, que normalmente suele ser desastrosa y aciaga para ellos, cuando eso se nos pide, digo, lo que en realidad demandan es un cronista de sus naderías para ellos sólo.

La realidad, en literatura, es como la fotografía de una fachada. Puedes enmarcarla toda, o puedes recoger un detalle: un farol, una ventana, ropa colgada, y pintura descascarillada.

Mi manera de tratar la realidad puede pasar evidentemente por una ambientación actual, o puede no hacerlo. Puedo tratar la realidad ambientándome en la Inglaterra victoriana, en la Roma Augusta o, por poner un ejemplo más remoto aún, en la Europa megalítica. Lo que tengo claro es que no escribo para dar solución a ningún problema, salvo al de mi propia expresividad. Ni siquiera se me ocurre hacer una novela tesis en la que explique mi concepción del mundo o de los problemas de mi país, si bien me parece bien que lo hagan otros. Y es que entre otras cosas no escribo para demostrar nada, sino para llegar a entenderlo todo.

En lo que concierne a la literatura vasca está claro que si tuviéramos que hacer caso a un tipo de lector quizá mayoritario, quemaríamos los párpados intentando un tipo de literatura fácil y simplona, sin más pretensiones que las de poder ser utilizada en euskaltegis. Ese *euskara erraza*/euskara fácil que tantas veces se invoca en algunas reseñas supuestamente literarias que todavía abundan en nuestro país.

Aurkezpena

RAMON SAIZARBITORIA

Ez dakit zertara datorren aurkeztu beharrik ez duen pertsona bat aurkeztu behar hau. Euskal Idazleen elkarteburu den Patri Urkizuren gauzak. Exzentriko samarra baita, beren izate akrata modukoaren aginduz, arauak hausteko joera nabarmena-ekin batera, hain zuzen ere, ohitura zaharkitu eta solemne modukoei eustea gustoko duten hoietakoa.

Ez naiz etorri ordea Patri Urkizutaz hitzegitera, Bernardo Atxaga aurkeztera baizik, lan, argi dagoenez, alperrikakoa, eta ezer baino lehen, neure burua agertzera behartzen nauena, bestela esango baitu norbaitek ea nor den Bernardo Atxaga famatua ezagutaraztera heldu den bizardun ezezaguna.

Ni Bernardo Atxagaren belaunaldi literarioaren aurretioko belaunaldikoa naiz, gai hauetaz omen dakitenek diotenez, euskal literatura modernotasunera eraman zuen hartakoa.

Ez dakit nik zer eraman edo ekarri genuen. Garai hartan euskararen arloan mugitzen ziren erdiak baino gehiago apaizak edo apaiz modukoak ziren, eta gogoan dut nola neuk ere, Gasteizen, nork esango zuen garaian Euskadiko hiriburua izatera iritxiko zenik, Gasteizen ba, interno nengoelarik, nola, euskara neure buruarekin hitzegiteko besterik erabiltzen ez banuen erabat erdoilduko zitzaidan kezka, irakurgai bila ibili ondoren, Orixeren *Urte guztiko meza bezperak* baino ez nuen aurkitu, eta noski, ulergarriago gertatzen zitzaidan latinezko testua euskarazkoa baino.

Ez da harritzekoa beraz, urte batzuk gerora, nobela bat idazteari ekin banion, nobela normal bat, gazteleraz edo frantsesez irakurtzen genituen haietako baten antzekoa, frantsesez irakurtzen genituen haietako baten antzekoa batez ere tajutu nahian, eta ez, inondik ere ez, gure arerio kulturala osatzen zuten *Joanixio* eta konpainiaren antzekoa.

Horrela esanda, badakit txoro xamarra dirudiela. Besterik gabe, esan nahi dut ezer esatekorik gabe, gauza berezirik ez behintzat, idazteari ekitea, baina hain ziren eskasak, aldrebesak eta aspergarriak argitaratzen ziren gauzak, erabat erraza zirudiela konparazioz, erakargarriak gerta zitezkeen lanak sortzea.

Arrazoi berdinak medio, teatroa egiten genuen, garaian antzezten zirenak lotsagarriak zirelako, eta askotan pentsatu izan dut, gutako asko euskaldunak jai beharrean beste kultura aurreratuago eta normalizatu batean sortu bagina, ez zitzaigula burutik pasako luma hartuz idazlearena egiten jartzea.

Horregatik baita ere gutako askok gaizki eraman izan ohi du bere burua

nobelagile edo poeta bezala azaltzea, kanpoko jendearen aurrean batez ere. Idazleak ginen, baina euskarazkoak, hau da, ez benetakoak, eta inondik ere ez profesionalak. Zaletuak, behe mailakoak, nolabait esateko. Erabat lotsatuko ginen gure lanak itzuliak izan zitezkeela pentsatze hutsarekin, hau da, gure esparrutik kanpoko kriterioekin gure helburu ez literario eta abertzaleak kontutan hartuko ez zituen iritzi kritikoaren aurrean, egun argiz erakutsi zitezkeela pentsatuz.

Baina itzulpenarena aitortzen ez genuen amets sekretua izan ohi zen. Zer gerta zitekeen gure lan haietako bat kultur hizkuntza homologatu batean argitaratu ezker? Gure kultura eta gure Herria lotsa gorrian jarriko ote genituen? Eta alderantziz, mundu guztiaren literatur aldizkari garrantzitsuenen begirunea lortuko bagenu, gure obrarentzat, eta bide batez, gure Herriarentzat?

Eta hara nola amets hori gauzatzea, ondorengo belaunaldiak lortu duen.

Ez dut hemen nerearen eta ondorengo belaunaldiaren arteko berezitasun soziologikoen berri emango. Gauza ez naizelako esan beharko nuke, baina denborarik ez dudalako esan dezaket, nere ezjakintasuna gordetzeko. Aipa ditzadan hala eta guztiz ere bizpahiru diferentzia nagusi:

Lehena, belaunaldi berriak ez duela jadanik literatura guk bezala egiten, aitzinakoaren lotsaz, eta aitzinakoa gainditzeko helburu abertzalearekin. Nolabait esateko, Balentin Berriotxoak obra onak egiten zituen bezala, «*Quiero ser santo para que un santo tenga Bizkaia*» esaten omen zuen hark, literatura egin nahi dutelako baizik. Besterik gabe.

Bestalde, gureak, belaunaldi hiritarra izan nahi zuen. Pellokeriak gainditzea zen gure asmoa. Gutako asko emigratuak edo exiliatuak ginen Europako unibertsiteteetan eta Europako gazteriarekin homologatzearen bila genbiltzan.

Alde hortatik bistakoa da nola garaiko lan adierazgarrienetakoak hiri europearretan kokatzen diren, eta nola gure fikzioaren pertsonaia askok izen atzerritarrak dituzten. Trukoa zen noski, gure prosak berez ez zuen usain europear hori, nolabait eszenarioaren bidez lortzeko, zaharren baserritarkeria gorrotogarriari ihesean.

Hori zen trukoa, atsegin ez zitzaigun errealtatearengandik urruntzeko erabil-tzen genuena –horregatik, faltso usaina zerioten gure lanetan azaldu ohi ziren egoera, situazio eta pertsonaiak, beti ez bazen, ia beti– eta urruntze horren bidez lortzen genuen, gehiengoarengandik distantzia hartuz alegia, literaturarentzat bilatzen genuen prestigioa.

Gogoan dut nola behin, antzerki obra bat antzetzu genuen Azpeitin, euskaraz noski, eta amaitu ondoren emakume batek uste zuen gaztelaniaz entzun zuela, alde batetik pertsonaiak, arrotza egiten zitzaion euskara batuaz hitzegiten zutelako, baina baita ere Kate eta James bezalako izenez, esmokinez jantziak azaltzen zirelako.

Eta ez zen hori itzulpenekin bakarrik gertatzen, errealtatearen eta kontagintzaren arteko banakuntza esan nahi dut –zentsurari ere, dena esateko, bere

partetxoa zor ziona, baina ez naiz hortaz ari- gure obrak ere, gehienetan erdaraz bizi izandako esperientziak zituelarik kontakizun, itzulpen hutsak baino ez baitziren. Gutako asko euskaldun berriak ziren, gure herentzia edo esperientzia linguistikoa sukalde hiritar baten gurutzatzen diren bostehun hitzez baino ez zegoen osatua, erdaraz ikasten eta lana egiten genuen, dibertitzen ginen, eta maitatzen genuen. Laburki esateko, soziologikoki ez ginen euskaldunak.

Belaunaldi berriak berriz, hobeto errepresentatzen du euskaldungo zabala, egungo giroa ez da gurea zen bezain eskizogenoa, gaur, oraindik, hizkuntzaren ikuspegitik ere, sukaldeak eta kaleak unibertsu sozial desberdinak mugatzen dituzten arren. Ez du tradizio lotsagarriarekin konturik ordaindu beharrik, kontu hoiek, modu batean edo bestean, guk konpondu genituenez. Konplexurik gabe pasia dezakete oraingoez beren euskalduntasuna, eta kasu askotan, euskara beren literatur hizkuntza jatorra da, beren bizi esperientzia, guk gurea ez bezala, hizkuntza hortan gogoratzen eta irakurtzen dutenez.

Horregatik hitzegin dezakete haurtzaroaz era sinesgarri batean B.Atxagak eta, *Ustela* aldizkarian, literatura berriaren sorreran, lankide izan zuen K.Izagirre bezalako idazleak. Idazlearen mundu pribatua eta euskal kulturaren eremua, lehen guretzat ziren bezain kontraesankorrak ez direnez, bi hoiien literatura ez da jada itzulpen iharduera faltso eta penoso, eta ziur asko, beren umetako esperientzia, sortze literarioaren iturburu den fantasia mundua, euskara presentablean mintzo zaie.

Dena dute beraz eta iritsi diren lekura iritsi dira. Poesia arloan heldutasuna gaztetan lortu duten poetak biak, poesiak bihotz xamurra eskatzen baitu. Poesiak potentzia eta prosak indarra. Horregatik diote, nobelagileak, berrogei urtetik aurrera mamitzen direla.

B. Atxaga hasi baino ez da egin beraz. Erredimitu egin gaitu, gurea, iritxiko garen lekura iristeko kate maila beharrezkoa zela egiaztatu baitu, eta orain, aurrejuiziorik gabe begira dezakegu atzera, agian, *Juanixiok* ere, bere papera bete zuela ziurtatzeko.

Gizon hau enara bat ez bada behintzat, badakizue, udarik ekartzen ez duten horietakoa.

Presentación

RAMON SAIZARBITORIA

Esta presentación inútil, puesto que se trata de presentar a alguien que no necesita presentación, me viene impuesta por Patri Urkizu presidente de la Asociación de Escritores, tipo un tanto excéntrico y que combina, como otros ácratas de su especie, cierta afición transgresora con el gusto por las maneras solemnes y un tanto rancias.

Pero no estoy aquí para hablar de Patri Urkizu sino para presentar a Bernardo Atxaga, tarea como digo inútil y que me obliga, antes que nada, a presentarme a mí mismo, puesto que si no lo hago, la mayoría de vds. se preguntará que quién es este desconocido de barba que viene a presentarnos al famoso Bernardo Atxaga.

Yo pertenezco a la generación literaria anterior a la de Bernardo Atxaga, a aquella que, según los entendidos, llevé a cabo la modernización de la literatura vasca.

No sé si habrá algo de cierto en eso. Lo que sí sé es que, en aquel tiempo, la mitad de la gente que se movía en el mundo del euskara eran curas y la otra mitad como curas, que es peor y recuerdo que, yo mismo, en mi juventud, estando interno en Vitoria, convertida ahora en capital de Euskadi, quién nos lo iba a decir, temeroso de que si seguía utilizando el euskara únicamente para hablar conmigo mismo se me iba a acabar oxidando, traté de buscar material de lectura y, lo único que encontré fué un misal traducido por Orixe, nuestro gran poeta clásico del que entendía mejor los versículos latinos que los vascos.

No es de extrañar que, unos años más tarde, me pusiera a escribir una novela normal, una de esas que leíamos en castellano o en francés, de las que leíamos en frances más bien y no, sobre todo no, como una de esas, *Juanixio* y compañía, que formaban nuestro legado cultural.

Dicho así puede parecer un poco, no sé, un poco estúpido eso de ponerse a escribir sin tener nada que decir, o al menos nada en especial, pero es que, eran tan pobres y aburridas, tan anacrónicas las cosas que se hacían, que parecía una empresa perfectamente abordable y sin mucho requerimiento de esfuerzo y de talento, lo de escribir algo que resultase mínimamente atractivo en terminos comparativos.

Empujados por las mismas razones hacíamos teatro, porque las cosas que se representaban, tal y como se representaban, eran de vergüenza y, he llegado a pensar que, a muchos de nosotros, si en lugar de nacer vascos hubiésemos nacido en una cultura más avanzada, más normalizada, no se nos habría pasado por la cabeza asumir el papel de escritores.

Precisamente por eso, muchos de nosotros no hemos llevado muy bien lo de ir de novelistas o de poetas por la vida. Eramos escritores, pero vascos, en euskara quiero decir, o sea, no auténticos y sobre todo no profesionales. Aficionados de categoría inferior, por decirlo de alguna forma. Nos hubiésemos avergonzado sólo de pensar que nuestras obras pudieran ser traducidas,

esto es, expuestas a las miradas críticas de gente que no tuviese en cuenta los criterios extraliterarios y patrióticos que nos justificaban.

Pero lo de ser traducidos era asimismo un sueño íntimo y secreto. Pensábamos en lo que pasaría de traducirse una de aquellas obras nuestras a un idioma homologado. ¿Sería nuestra vergüenza, la de nuestra literatura y la de nuestro idioma? ¿Y si por el contrario, lográbamos el respeto y la admiración para nuestra obra y para nuestro pueblo?

Y he ahí cómo la siguiente generación ha conseguido materializar el sueño.

No voy a dar cuenta aquí de las diferencias sociológicas entre mi generación y la siguiente. Tendría que decir que no lo hago por no sentirme capacitado, pero también puedo aludir a la premura de tiempo y disimular así mi ignorancia. De cualquier forma, sí que voy a tratar de perfilar un par de matices.

El primero: Que la nueva generación no hace ya literatura como nosotros, por rechazo de lo anterior, por el afán patriótico de construir algo más decente a la manera del beato Valentín de Berriotxo «quiero ser santo para que un santo tenga Bizkaia» parece que decía el hombre, sino que, sin más porque quiere hacer literatura simplemente.

Por otra parte, la nuestra, pretendía ser una generación urbana. Nos movía el deseo de superar la palurdez. Muchos de nosotros éramos inmigrantes, o refugiados en universidades europeas y buscábamos la homologación con los jóvenes europeos.

Por ese lado resulta ilustrativo que los argumentos de las obras más representativas de la época se situasen en ciudades europeas, o que nuestros personajes de

ficción llevasen nombres extranjeros. Naturalmente se trataba de un truco para distinguirnos del ruralismo precedente e insuflar a nuestra prosa ese aire europeo del que carecía intrínsecamente.

Ese era el truco que utilizábamos para huir de una realidad que no nos gustaba – por eso apestaban a sucedáneo los personajes y situaciones que aparecían en la mayoría de nuestras obras– y mediante ese alejamiento, tomando distancias de la denominada masa, lográbamos el prestigio que deseábamos para nuestra literatura.

Recuerdo cómo una vez que representamos una obra en Azpeitia, una señora estaba convencida de haberla visto y oído en castellano, en parte porque los actores y actrices utilizaban un euskara engolado, que tenía tan poco que ver con el suyo, que le parecía otro idioma, pero también porque aparecían en escena vestidos de esmoquin, ellos naturalmente, y ellas con pame-las, y tenían nombres como Kate o James.

Pero no ocurría sólo con las traducciones, me refiero a ese distanciamiento entre obra y realidad –por cierto que en la evasión, tiene también algo que ver la censura, pero no estamos hablando de eso– sino que obedecían también al hecho de que, siendo nuestra experiencia vital básicamente castellana, todo intento de expresión euskérica se convertía automáticamente en un ejercicio de traducción. En efecto, muchos de nosotros eran «euskaldun berris», nuestra herencia y experiencia lingüística se reducían a las quinientas palabras que se cruzan en el ámbito de una cocina urbana, estudiábamos y trabajábamos en castellano, nos divertíamos y amábamos en esa lengua. Por decirlo quizá no bien, pero pronto, no éramos sociológicamente vascos.

La nueva generación sin embargo, representa mejor al universo vascohablante,

su ambiente no es lo esquizógeno que era el nuestro aunque, desde el punto de vista de la lengua de uso, la calle y la cocina continúen configurando mundos distintos. La nueva generación no tiene que saldar cuentas con la historia porque, de alguna forma, la nuestra liquidó las facturas pendientes. Pueden pasear su euskaldunidad sin complejos y, en algunos casos, o en muchos, se puede decir que el euskara constituye su genuino idioma literario, en la medida que su experiencia la viven, la leen y la escriben, en esa lengua.

Por esa razón gente como B. Atxaga o K. Izagirre –su compañero en la revista *Ustela* punta de lanza de la regeneración literaria– pueden hablar de la infancia de forma creíble. El ámbito privado del escritor y el mundo literario han dejado de ser contradictorios, como eran en nuestra épo-

ca y, en consecuencia, su literatura no es ya un penoso y falso ejercicio de traducción de manera que su experiencia infantil, el mundo de la fantasía que constituye la base de la creación literaria les habla en un euskara presentable.

Por consiguiente lo tienen todo, y así es como han podido llegar a donde han llegado. Se trata en ambos casos de jóvenes poetas que han logrado la plena madurez pues ya se sabe que la poesía requiere un corazón tierno. La poesía potencia y la prosa fuerza. Por eso, dicen, los novelistas se hacen a partir de los cuarenta.

B. Atxaga por consiguiente no ha hecho más que empezar. Nos ha redimido en la medida que ha demostrado que nuestra generación constituía un eslabón necesario para llegar a donde hemos llegado y ahora podemos echar la vista atrás sin prejuicios y darnos cuenta que, incluso *Juanixio*, cumplió con su papel honradamente.

A no ser que este hombre sea una golondrina, ya saben, de esas que no hacen verano.

Norentzat idatzi, gehiengo ala gutxiengo batentzat?

BERNARDO ATXAGA

Nere aurkezle bezala etorri den Ramon Saizarbitoriari esan nahi nioke, nola nahi ere, denboraren kurpila ez dela gelditu, eta oso gazte ikusten dudala, agian neroni ikusten naizen baino gazteago; eta beraz, belaunaldiz hitzegitea, ez ote den presa gehiegi hartzea, eta hitzegingo dugula hemendik berrogeitamar urtera, biok ala biok beste zerbait argitaratu eta gero.

Hitzaldiarekin hasiz, gogoan daukat behin, nere lagun bat, abeslaria bera, Ruper Ordorika, bazihoala eroetxe bat dagoen Burgosko herri batetik, eta hor non etortzen zaion etxe hartan zegoen mutil euskaldun bat, eta hor non galdetzen dion: *hik zeinentzat kantatzen duk, otso txurientzat ala otso beltzentzat*. Zeren antza denez, izaten dira otso taldeetan otso zurik eta bereziak, gainontzeko anai-arreben bizimodua egiten ez duenik. Eta beharbada, euskaldun hark, eroetxe hartan zegoen euskaldunak Ruperri galdetu nahi ziona, justu, hain zuzen ere, gaur neri hemen galdetu didaten gauza berbera da. Norentzat idatzi behar da, gehiengo batentzat, ala gutxiengo batentzat? Irakurle arruntarentzat ala irakurle jakituna den irakurlearentzat. Nik hartu hasierako galdera hori eta eskilara batean sartuz, beste maila batetara eramanez dut galdera: *zein da?, zein izan beharko luke?, nolakoa gertatzen da azkenean idazlearen eta publikoaren arteko harremana?* Jakina, batzuek hemen, idazle direlako asko, eta beste batzu irakurle direlako, bada, guztiek badute hemen ideia bat, eta beharbada nik ez dut gauza berririk esango. Bakarrik halako lur bat jarri nahi nuke, lur bat ezarri gero lur horren gainean denok, galderak egin edo komentarioak egin, edo iritziak eman ahal izateko.

Bada, idazlearen eta publikoaren arteko harremanak direla-eta, zera gogoratu nahi nuke, orain dela mende asko, eta batez ere arlo oso berezi batean, herri kontalaritzaren arloan, nahi baduzue ipuigintza tradizionalaren arloan, ez zegoela inolako dudarik. Kontalariak, kasu honetan, ez zeukan bat ere askatasunik. Alde batetik ezin zuen bere entzulegoa aukeratu, zeren, hasieratik bukaeraino herri ipuin bat herri guztiarentzat da, eta arlo honetan lekurik ere ez du guk hemen geure buruari egiten diogun galderak. Alde batetik, beraz, ezin zuen bere publikoa aukeratu, eta bestetik entzule horren mende zegoen erabat. Entzule horrek agintzen zuen, eta entzule horrek eskatutakoa bete behar zuen zintzo-zintzo. Pentsa dezakegu zer gertatu izango zen horietako kontalari batek, eman dezagun, *Elurra bezain zuri* kontatzen ari den kontalari batek, hartu eta, ipuin horretako deskribapenak luzatu nahi izan balitu. Bada, seguruenak, publikoak ez ziola uzten, nola ez dakigu. Agian, harrika eginez, agian isiltzeko eskatuz, agian txistuka, agian zegoen gela hartatik aldegin. Baina segurua da inork ez ziola deskribapen luzeak

egiten utziko herri kontalari horri. Hori dela-eta, esan dezakete horretaz dakitenek, jeneralean errusiarrek, eta jeneralean formalistek, esan dezakete herri kontalaritzan ipuinaren sortzaile benetakoa zentsura dela, zeren zentsura horren bitartez kontalariari ezartzen dion legearen arabera sortu baitira munduan dauden herri ipuin guztiak.

Beraz, hor ez dugu inolako dudarik, hain zuzen galderarik ezin dugulako egin. Arlo horretatik atera, eta autorea duen literaturaren arlora pasatzen baldin bagara, berriz, aspaldiko publikoak izugarriko boterea zuela ikusten dugu. Publikoak boterea zuen ez bakarrik herri kontalaritzaren arloan, baita literaturaren arloan ere. Horri buruz ez naiz luzatuko baina gogora ekarri nahi dizuet Dickensen kasua: Oliver Twist idazten ari zen, eta argitaratzen aldika. Oliver gaixotu eta hiltzekotan jarri du eta orduan publikoak eskatzen dio Dickensi, manifestazioak eginez eta guzti, inondik ere ezin duela Oliver Twist hiltzen utzi. Horregatik azkenen ez da hiltzen eta ez dakit nongo familia aberatsetako seme gertatzen da eta abar. Gauza bera esaten da, baita ere, nahiz gero Italiako kritikak beste zerbait dion, Pinotxotaz. Leiendak hala dio, apustu edo jokuetan dirua galtzen zuela eta horregatik hasi zela Collodi Pinotxo idazten. Halako batean irabazi du gizonak behar zuen diru guztia eta zuzen-zuzen erabakitzen du Pinotxo urkatzea. Urkatu egiten du, baina jendeak egunkarietara idazten du esanez hori ezin dela horrela izan, eta derrigorrez berpiztu behar du bere pertsonaia. Eta Collodik hala egin behar. Orduan, ez bakarrik herri kontalaritzan. Publikoak literaturaren arlo batean ere boterea bazuen. Orain galdera da, zailagoa noski, gauza bera gertatzen al da gaur egunean? Hau da, lehen bezala estutzen al du publikoak idazlea? Edo aldatu al dira publiko eta idazlearen arteko harremanak? Ezbairik gabe, aldatu egin dira. Eta ez alperrik. Berrehun bat urte joan dira, berrehun urte horietan gertatutakoa asko da, -beharbada Antoni Marik nik baino hobeto esango zuen, asko ezagutzen baitu mugimendu erromantikoa-, baina ni saiaturiko naiz izpi batzu esaten. Ez nik nere kabuz jakin ditudanak, baizik eta, asko gustatzen zaidan egile batek idatzitakoak. Idazlea da Schücking izeneko soziologo bat, eta horren hitzak berrehun urte hauetan eman diren aldaketez dira nik orain aipaturiko ditudanak.

Esaten du Schücking honek orain dela berrogeitamar urte idatzitako liburu batean:

Sorketa artistikoaren konzepzio berriak alde batera uzten du dagoen publikoa. Hori da hemeretzigarren edo hemezortzigarren mendearen bukaeraren konzepzio berri bat sortzen hasten da eta konzepzio horrek alde batera uzten du, baztertu egiten du dagoen publikoa, normalean irakurtzen duen publiko hori. Poetak irakurle idealak hartzen du gogoan, eta bere uste eta iritzi propialen arabera idazten du.

Dirudienez, mugimenduak autonomia izan nahi du, kendu egin nahi du bere bizkarretik publiko boteretsu horren zama, bakardade horretara abiatzen da. Eta hau, gertatu ere gertatzen da, batez ere mugimendu estetikoekin, gero denok jakin izan dugun bezala Mugimendu estetikoak, Frantzian, oso ezaguna den *L'art pour l'art* mugimendua sortzen du, edo Ingalaterran Dante Daniel Rossetti eta

Prerrafaelisten mugimendua sortzen du. Dante Gabriel Rossetti esaterako, beti izkutuan bizi da, pintatu egiten du baina ez du erakusketarik egin nahi; idatzi egiten du baino inori ez dio bere poemarik erakusten. Sentitzen du literatura baso sakratu bat dela, eta ezin duela baso sakratu horretatik irten. Egun batean, ateratzen da baso sakratu horretatik, argitaratu egiten ditu bere poemak, dituen lagunak eta ez dituenak berealditako laudorioak egiten dizkiote egunkarietan, baina hor non beti izaten den gaizto horrek, berealditako kritika txarra eta ezezkorra egiten dion eta zuzen zuzenean Dante Gabriel Rossetti erotu egiten da, eta nahastu buruz eta hor bukatzen dira bere baso sakratu eta bere literatura guztiak. Baita ere, *L' Art pour l' art* mugimendu horrek dandy-en mugimendua sortzen du, Théophile Gautier bat, edo Oscar Wilde bat bai jazkeraz eta bai idazkeraz, berezi egiten dira bere publikoarengandik, eta gainera bereizketa hori hartzen dute fede bezala. Batez ere berezi egin nahi dute, eta zenbat eta aukera gehiago eduki bereizteko dandy horiek, hartu egiten dute aukera hori, bereganatu egiten dute. Beraz, publikoaren eta idazleen arteko zuloa urte horietan egiten da, bi mende horien tarte horretan, eta hortik hasten da, hain zuzen, gaurko gure galdera benetakoa izaten. Oscar Wilde, edo Gautier, edo Dante Gabriel Rossetti edo Stefan George, horrelako idazleek, gutxi batzuentzat idaztea erabakitzen dutenean, orduan sortzen da aukera eta orduan ere galdera. Schückingek dio, eta horrek pixka bat harritu nau, naturalismoa izan zela –Zola eta abarren errealismo izugarri hori– publikoaren eta idazlearen artean etena gehienik zabaldu zuen mugimendua. Zeren, antza denez, ordurarte, jakina, poetak bakarrik gauza nobleziaz betetakoaz hitzegin behar zuen. Zola eta bere lagunak etorri ziren, ezetz, egia esan behar zuela literaturak, eta zikinkerietaz hitzegin behar baldin bazuen zikinkerietaz hitzegin behar zuela arteak, eta dirudienez, eta Schückingek hala dio, oso jende gutxik onartzen zuen naturalisten ideia hau garai hartan. Bakarrik idazleek eta zenbait kazetarik. Mementu horretan izugarri zabaltzen da publiko-irakurlearen arteko zulo hori.

Bada, aldaketa horiek eman ziren, eta aldaketa horiek oraindik ere sumatu egiten dira. Eta oraindik ere galdera horren aurrean bi talde bezala sortzen dira. Eta nik, talde hitza baino gehiago, nahiago dut kasu honetan familia hitza erabiltzea. Uste dut, idazlearen artean nahiko garbi, batzuetan ez hain garbi baina, bi familia bezala gaudela. Eta idazle bat, behintzat idazten jarraitzeko asmotan baldin bada, ezin da egon zein familiatan sartuko den erabaki gabe. Hemen ere ezkontzarekin bezala erabaki beharko duzu andraren familiarekin geldituko zaren ala zeure propialarekin.

Nik, bi familia horiek direla-eta, bi idazle aukeratu ditut. Familia batetik Patricia Highsmith, eta beste familiatik Baudelaire hartu dut. Uste dut biak, nahiz eta Baudelaire aspaldiko poeta izan, ikusten dugu oraindik liburu dendetan, eta, tradizioari buruzko iritzia dela-eta, uste dut gaurko idazle bat dela.

Baudelaire, jakina, publikoaren aurka jartzen den idazle bat da. Publikoari ez dio amore eman nahi, ez du aintzat hartu nahi. Gehiengo mespretxatu egiten du, arrunta delako, kultura gabea, errazkerien maitalea; gehiengo batentzat idazteak, zuzen-zuzen, azkenean literaturaren kalitate txarra ekarriko lukeelako. Gogorat-

zen du Lope de Vegak esandako koplaxo hura (*y escribo por el arte de los que el vulgar aplauso pretendieron, porque como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto*). Eta hau ikusirik, egile horren aurrean, Baudelaire eta beren familiakoak ezetz erabakitzen dute. Horretarako ez duela merezi idazteak. Hobe dela isiltzea. Isiltzearen beste aldea litzateke oso giro jakin baterako idaztea...

Baudelairen hitz batzu aipatu nahi nituzke orain. **Zakurra eta perfumea** izeneko testu bat da. Bertan, zakur batekin egiten du hizketa, eta aurpegira botatzen dio perfume bat jarri diola bere sudurrean, eta zakurrak atzera egin duela, hasarretu egin dela eta zaunkaka hasi zaiola. Eta esaten dio zakurrari : *aldiz, hiri, inkariak eman izan banizkik, seguru oso pozik jarriko hintzala, seguru itsatsa mugitu, eta beharbada, usaitu ezezik, jan ere jango hituake inkari horiek*. Eta bukatzen du bere pasarte hau esanez, *hau zakur mixerablea, antza daukak publikoarekin. Honi ere, ez eman gero perfumek, baizik eta oso ondo aukeratu-tako zaborra*.

Jakina, gutxiengo batentzat idazten zuen batek lortu zezakeen gero, hurrengo belaunaldian, gehiengo batean idazle izatea. Baudelaire kasuan, lortu zuen eragina izatea gustu aldaketan. Baina nik ez dut erabiltzen hemen Baudelaire biografia bezala, baizik, familia bateko seinale bezala, edo talde bateko mezulari bezala.

Bere aurrean, Patricia Highsmith hartu dut, beste familia batetik. Eta jakina, publikoaren aurrean bere jarrera erabat desberdina da. Patricia Highsmithek errespetoa dio publikoari, aintzat hartzen du, eta are gehiago, aintzat hartzen du publiko horren izenean editorea bera ere.

Patricia Highsmithek argitaratu zuen suspense-ari buruzko liburu batean, etxeokandre batek bezala, baina nere ustetan oso modu azkar eta argian, literaturari buruzko gogoeta batzu egiten ditu. Ez dira batere pretenziosoak, benetan lezio bat dira. Neretzat behintzat hala izan ziren. Halako ondo idazten duen andre batek halako modu apalean hitzegitea. Eta horrela dio: *harritu egiten nau pertsonalki ezagutzen ditudan pintore batzuei entzutea, alegia, nahikoa dutela beraientzat pintatzearekin, ez dutela erakusketa baten premiarik sentitzen; ez diela axola koadro bat saltzeak edo ez saltzeak. Antza denez, lana perfekzionatzea dute plazer iturri bakarra, eta batez ere, bakar lanean. Beren begien aurrean soil-soilik. Arraroa ere badirudi jokaera honek. Izan ere, pintore horiek edukiko dituzte lagunak, lagun intelijenteak ere, eta horiei ez erakustea... Nola nahi ere, -gaineratzen du-, nik uste, pintore edo idazle horiei, gustatzen zaiela beren lanak erakustea, oso ikusiak edo irakurriak izatea nahi ez arren. Emozionaltasunaren ikuspegitik, harreman edo kontaktu inpresio hauek oso eragin handia eta ona dute kemenean. Uste dut, oso aitorten apala dela, baino oso benetakoia, eta denok irakurri egin dugu, edo ikusi egin dugu, zein poz haundia hartzen duen baita poetarik erromantikoarenak ere, irakurle bat aurkitzen duenean, nahiz eta gero ez onartu, Patricia Highsmithek onartzen duen bezala.*

Aitorten hauetan zera ikusten da, idazle honek editoreari berealditako eskua uzten diola, eta publikoari ere bai. Esate baterako, ari da bigarren berradurrez kontu batzu esaten, eta dio : *gauza asko kendu behar izan nituen , eta halere ,*

editoregana joan, eta beste berrogei kendu behar izan nizkion. Testu hura ehun eta bost orritan gelditu zen. Geroxeago dio: lehen borradoreaz hitzegin baino lehen, lehen orrialdeaz hitzegin nahi nuke. Garrantzi haundia du orrialde honek, ze bi ondorio eduki baititzake : irakurlea liburuan sartzea, ala irakurlea zapuztea. Konturatzen da, berak urte batzuek baditu eta, beharbada halako jokaera, batzuei, gazteei, kasu, gogorra egingo zaiela. Horregatik esaten du halako batean : *harrigarria da, zenbat hasarretzen diren idazle gazteak honelako huskeriekin, editoreak pertsonai bat kentzeko edo berrogei orrialde kentzeko esaten dienean. Idazle batek, bere orguiloa adierazteko aukera asko izaten ditu bizitzan, egoera zailago eta garrantzitsuagotan.*

Beraz, nik uste dut bi familiak ondo bereizten direla. Badakizue, hitzegiterakoan zorroztu egin behar dela, areagotu behar da txuria eta areagotu behar da beltza. Halere, nik nere iritzia eman beharko banu, –seguru asko dagoeneko antzeman zait–, gaurko egunerako egokiagoa iruditzen zait Patricia Highsmithen jokaera Baudelairek eduki omen zuena, edo nik egozten diodana baino. Jakina, lehengo mendean, idazle bati edo poeta bati, elite batekoa zela sinistea errezagoa zitzaion. Lehengo mendean, auskalo, beharbada jendearen erdiak ez zekien irakurtzen ere. Eta gaur egun, jendeak badaki irakurtzen, eta jendeak badaki batek historiaz, besteak kulturaz eta hurrengoak badaki zibernetikaz. Beraz, publikoarekiko tarte hori ikusten duenak, gutxiengo baten partaide sentitzen denak, lehenengoak baino askozaz lan gehiago dauka.

Orain, luzatu egin nahi nuke azken puntu honi buruz esandakoa. Zeren ene iritziz, dela Baudelairen dela Patriciaeren erantzuna, ez baita halabeharrez etortzen, baizik eta ideologia literario baten barruan.

Aspaldi ez dela, ***Idazle Jainkotuen konstanteak*** izeneko artikulua argitaratu nuen, eta orain errepikatu egingo dut han idatzitakoa. Zeren...ni seguru nago, Baudelairen zale direnak, edo familia horren barruan sentitzen direnak, gutxiengo baten alde jokatzeko aukeratzen dutenak, konstante batzuk izaten dituztela. Seguru nago, kasu, artista hitza gustatu egiten zaiela, eta holako esaldi batzu aditzen zaizkie batzuetan. «*Ni ez naiz pintore, ze pintore edozein izan baitaiteke. Brotxa batekin etxeak pintatzen dabilena ere bai. Horregatik, nahiago dut artista hitza*». Ez da nik asmatutakoa hau, baizik euskal pintore batek deklarazioetan esandakoa.

Maite duten beste hitz bat sortzaile hitza da. Jeneralean, pintore, edo idazle edo musiko huts baino zerbait gehiago direla adierazteko erabiltzen dute hitz hau. «*Ni ez naiz idazlea bakarrik, sortzailea ere banaiz*» esaten dute. Jakina, sortze hori zer den esplikatu nahian egiten dituzte figurak eskuarekin, baina ez dugu jakiten sortze hori zer den beraientzat. Hala eta guztiz ere, sortzaile izan nahi dute oro har, kosta lain kosta, halaber, oso arrunta da jende mota honek holako deklarazioak egitea: *idaztea bakardadea da, idazlea bakardadera kondenatuta dago*. Esaten dute hau oso serio, gainerako jendea beti plazan dantzari ibiliko balitz bezala. Oro har arotzak eta mekanikoak baino gehiago hitzegiten dute bere lanaz, eta, okerragoa dena, ukitu esoterikoak ahaztu gabe. Aukera ematen badiete, inolako lotsarik gabe kontatzen dute beren bizitza mahai-inguru bat aprobetxatuz

Familia hortakoak direnak, gainera, emozionatu egiten dira iragan garaietako esku izkribu bat ukitzerakoan. Baita erretratuz bakarrik ezagutzen zuten koadro bat bertatik bertara ikusteko aukera daukatenean ere. Grabatu edo litografiaren erakusketek, berriz, ez diete halako graziarik egiten. Norbait mendretu edo flakatu nahi dutenean, delako horren obrari antzematen zaizkion eraginak aipatzen dituzte. *Baino ez pentsa txarrerako esaten diadanik*, gaineratzen dute imintzioka, *neri oso ondo iruditzen zaidak, denok dizkiagu gure eraginak*. Ordea, beraiei, antzeko komentario bat egiten zaienean, zurbildu egiten dira eta ahalik eta lasterrena aldatzen dute gaia. Zenbaitetan, kausa haundiren bat besarkatzen dute, beraiei bat ere axola ez dien gehiengo horrekin harremanatua dagoena, eta haien poeta edo pintore-ikur bihurtzen dira. Fama lortzen badute, ondo, eta bestela, auskalo.

Beraz, erantzuna nolakoak izan, halakoa familia eta halakoa, baita ere ideologia. Neri ez zait gustatzen, egia esan, familia hori, eta onartu beharko nuke iritzi honetan dagoen mania, zentzurik txarrenean nahi baldin bada. Baina uste dut, mugimendu honek idazlea desmunduratu egiten duela, zentzu hertsian. Atera egiten du mundutik, eta normalean jartzen du mundutik haruntzago. Jartzen du zeruan eta harremanetan Jainkotasunarekin.

Laburtzeko, ez zait familia hau asko gustatzen, zeren zuzenean ekartzen baitu idazlearen despolitizazioa, zentzurik hertsienean. Despolitizazioa esan nahi dut... gainerako guztiak, aspaldian, eta esaldi famatua dela-eta *animalia politikoak* diren bitartean, hori da, neurri batean gizarte baten ondorio, badirudi, idazleak konzeptzio honetan ez duela gizarte honen eraginik ametitzen. Neri, egia esan, konzeptzio hau atzerakoia iruditzen zait.

Nolanahi ere, ni ezin naiz, oraingoz behintzat, erabat ezkondu familia honekin. Ze, beste familian, Patricia Highsmthen familian, publiko zabalarentzat idazten dutenak badute gaur egun beste alde oso nabarmen bat... Duela hiru egun nere buzoian honoko txartel hau aurkitu nuen: *nere lagun maitea: zuregana hurbiltzen gara Planeta sariaren berrogeitabat garren sariaren urteurrena dela-eta*. Pentsatzen jarrita, ez da oso zifra borobila berrogeitabat garreneko hau. Eta esaten didate halako hoteletan erregali batzu emango dizkidatela efemeride hau ospatzearren. Esan nahi da honekin, eta bizi garen munduan bizi garela, ezin dugu injeniutatez edo maitasunez jokatu, beraz ulertu behar dugu, beste familikoek gehiengoari buruz hitzegiten dutenean, azken batean, merkantziaren lojikan daudela sartuak. Zergatik idazten dute idazle askok nobela bat urtero?, beren esateko gogoak eta inspizarioak halako erregulartasuna izaten dutelako, ala beste lojika horren mende daudelako? Beraz, beti bezala, naiz eta gauzak txuri ikusi nahi, hemen ezin dut txuria edo beltza aukeratu. Hala dio Arnold Bennetek: *egia zera da, publikoak bere nortasun osoan onar dezan eskatzen duen artista, publikoari bera den modu berezi horretan onar dezan eskatzen diona, horietako bat: edo Jainko bat da edo uste haundiko ergel bat da eta mundutik aparte bizi da. Gehiegi eskatzen du. Edozein negoziok, baita artistikoak ere, bi alde ditu. Artista argiak bere burua errespetatzen du, baina baita publikoa ere. Ez dira hitz makalak*.

Hau da nik zirriboratu dudan gogoeta, orain hondar honen gainean zuek zuen iritzia azaldu dezakezue.

Novela de masas & novela de minorías

BERNARDO ATXAGA

A Ramón Saizarbitoria, que ha tenido la amabilidad de venir a presentarme, quiero decirle que, sea como sea, la rueda del tiempo sigue girando, y que le encuentro muy joven, posiblemente mucho más joven de lo que yo me veo a mí mismo; y que, por tanto, hablar de generaciones tal vez sea precipitarse demasiado, y que ya volveremos a hablar dentro de cincuenta años, cuando tanto uno como otro hayamos publicado algún otro trabajo.

Ya entrando en materia, recuerdo que una vez un cantante amigo mío, Ruper Ordorika, iba por un pueblo de Burgos donde hay un manicomio, y va y se le acerca un chico *euskaldun* residente en dicho centro y le pregunta: *¿tú para qué clase de lobos cantas, para los blancos o para los negros?* Y es que, según parece, en las manadas de lobos hay ejemplares blancos, especiales, que viven aparte del resto. Y quizá, lo que aquel *euskaldun* del manicomio quería preguntarle a Ruper, es exactamente lo mismo que hoy se me pregunta a mí aquí. ¿Para quién escribir, para una mayoría o para una minoría? ¿Para el lector corriente o para el entendido? Quiero volver a tomar esta pregunta inicial y situarla en otro peldaño: *¿Cuál es, cuál debería ser, o cómo resulta ser finalmente la relación entre el escritor y el público?* Ya sé que aquí entre vosotros, bien sea porque muchos sois escritores o bien lectores, cada uno tiene su idea sobre este tema, y seguramente no voy a poder aportar nada nuevo. Quisiera simplemente establecer una especie de terreno común, sobre el cual luego podamos todos hacer preguntas o comentarios, o aportar opiniones. Así pues, sobre el tema de las relaciones entre el escritor y el

público, hay que recordar que hace muchos siglos, y en el campo específico de la narrativa popular o tradicional, no había ninguna duda. En este caso, el narrador apenas tenía opción. Por una parte no le era posible elegir a sus oyentes, ya que, un cuento popular desde el comienzo hasta el final está destinado a todo el pueblo, es decir, que en este campo la pregunta que nos estamos haciendo aquí no tiene lugar. Por otra parte, además de no poder elegir a su público, el narrador se encontraba totalmente a merced del oyente. Era el oyente el que mandaba, y al narrador no le quedaba más remedio que cumplir fielmente lo que le pedía aquél. Imaginemos qué le hubiera sucedido a uno de esos narradores, pongamos por caso, al contador de *Blancanieves*, si se hubiera tomado la libertad de alargar las descripciones del cuento. No sabemos cómo, quizás a pedradas o exigiéndole a pitidos que se callara o abandonando la sala, pero lo cierto es que el público no le hubiera permitido extensas descripciones. Por este motivo, los especialistas, en general los rusos, y en general los formalistas, han llegado a decir que en la narrativa popular el verdadero creador del cuento es la censura, ya que todos los cuentos populares del mundo han sido creados según un patrón que se va imponiendo al narrador por medio de esa censura.

Por tanto, ahí, como no podemos cuestionar nada, la duda está fuera de lugar. En cambio, si salimos de ese campo y pasamos al terreno de la literatura de autor, vemos que antiguamente el público tenía un gran poder. No quiero alargarme sobre este punto, basta recordaros el caso de Dickens: estaba escribiendo *Oliver Twist*, y lo iba publicando por

entregas. Oliver cae enfermo y está a punto de morir, pero entonces el público le exige a Dickens, incluso con manifestaciones, que no permita de ninguna manera la muerte del personaje. Por eso al final Oliver no muere sino que es acogido como hijo adoptivo por una familia adinerada etc. Lo mismo se cuenta de Pinocho, aunque luego la crítica italiana haya dicho lo contrario. La leyenda dice que Collodi malgastaba su dinero en el juego y las apuestas, y que por eso empezó a escribir Pinocho. Pero de pronto en un golpe de fortuna el hombre consigue ganar todo el dinero que necesitaba e inmediatamente decide ahorcar a Pinocho. Lo ahorca, pero entonces la gente empieza a escribir a los periódicos diciendo que eso no puede ser así, y Collodi se ve obligado a resucitar al personaje. No sólo, pues, en la narrativa popular, sino que también en el campo de la literatura de autor, el público tiene un poder. Ahora la pregunta, más complicada por supuesto, es, ¿en la actualidad sucede lo mismo? ¿Acosa hoy como antes el público al escritor? O dicho de otra manera, ¿han cambiado las relaciones entre el público y el escritor? Sin duda alguna sí. No en vano han pasado doscientos años ricos en acontecimientos – Antoni Marì os lo habrá contado mejor que yo, como conocedor que es del movimiento romántico–, por mi parte intentaré exponer algunos rasgos. Y lo voy a hacer utilizando las palabras de un autor que estimo. Es un sociólogo llamado Schücking, y sus palabras se refieren a los cambios producidos durante los últimos doscientos años.

En un libro escrito hace cincuenta años Schücking dice así: «*Una nueva concepción de la creación literaria deja a un lado al público existente. A finales del siglo dieciocho y durante el diecinueve empieza a surgir una nueva concepción que arrincona al público existente, a ese público que lee normalmente. El poeta toma en consideración a un lector ideal y escribe según sus propias creencias y opiniones.*» Este movimiento, según

parece, pretende ser autónomo, desembarazarse del lastre de ese poderoso público, y se encamina hacia el aislamiento. Esto mismo sucede, como todos sabemos, sobre todo con los movimientos estéticos. En Francia la vanguardia estética crea el movimiento conocido como *L'art pour l'art*, o en Inglaterra con Dante Gabriel Rossetti y el movimiento de los Prerrafaelistas. Dante Gabriel Rossetti, por ejemplo, vive siempre oculto, pinta pero no expone; escribe pero a nadie enseña sus poemas. Siente la literatura como un bosque sagrado del que no puede salir. Hasta que por fin un día abandona el bosque sagrado y publica sus poemas; sus amigos y los no tan amigos le dedican extraordinarios elogios en los periódicos, pero, como siempre sucede en estos casos, surge el malvado con una crítica terriblemente negativa, y entonces Dante Gabriel Rossetti enloquece, su mente se transtorna, y así terminan todos sus bosques sagrados y su literatura. Igualmente, el movimiento de *L'art pour l'art* genera el movimiento de los dandys, figuras como Teófilo Gautier u Oscar Wilde tanto en su forma de vestir como en su escritura se distancian de su público e incluso hacen suyo ese distanciamiento como una fe. Lo principal es que esos dandys se separan del público conscientemente y asumen esa opción como tal. Así pues, es en esos años, en ese intervalo de dos siglos, cuando se crea el foso entre escritores y público, y es a partir de ahí que nuestra pregunta de hoy comienza a hacerse real. Cuando escritores tales como Oscar Wilde, Gautier, Dante Gabriel Rossetti o Stefan George deciden escribir para unos pocos, desde ese momento surge la posibilidad de optar y cuestionarse. Schücking dice, y me ha sorprendido un poco, que fue el naturalismo –ese tremendo realismo de Zola y otros– el movimiento que más agudizó la ruptura entre el escritor y el público. Porque parece ser que hasta entonces el poeta sólo podía hablar de temas nobles. Pero Zola y sus coetáneos se opusieron rotundamente a

ello y propugnaron que la literatura tenía que decir la verdad, y que si era necesario el arte debería hablar de cosas sórdidas y, al parecer, según dice Schücking, en aquella época muy poca gente admitía esta idea de los naturalistas. Únicamente los escritores y algunos gaceteros. En ese momento el foso entre público y escritor se ahonda enormemente.

Pues bien, esos cambios se produjeron entonces, pero aún son perceptibles. Y todavía hoy ante dicha cuestión se forman como dos grupos. Aunque en este caso, en lugar de hablar de grupo, prefiero utilizar la palabra familia. Creo que entre los escritores existen claramente, aunque algunas veces no esté tan claro, como dos familias. Y un escritor, al menos si tiene la intención de seguir escribiendo, no puede quedarse sin decidir a qué familia pertenecer. Como en el casamiento aquí también tendrás que decidir entre quedarte con la familia de la mujer o con la tuya propia.

Para ilustrar estas dos familias, he elegido a dos escritores. He tomado de una familia a Patricia Highsmith, y de la otra a Baudelaire. Creo que, aunque Baudelaire no sea un poeta de hoy, si tomamos en cuenta su presencia en las librerías y sobre todo su opinión acerca de la tradición, podemos considerar a ambos como escritores actuales.

Baudelaire, sin duda, representa el caso del escritor que se enfrenta al público. No quiere ceder ante él, no quiere tomarlo en consideración. Desprecia a la mayoría por vulgar, inculta, dada a simplificaciones; porque escribir para una mayoría acarrearía inevitablemente una merma de calidad literaria. Recuerda aquella coplilla de Lope de Vega (...y escribo por el arte de los que el vulgar aplauso pretendieron, porque como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto). Ante lo cual, Baudelaire y los de su familia deciden que no. Que para eso no merece la pena escribir. Que es mejor callarse. Así, el otro lado del silencio sería escribir

para un determinado círculo. Voy a citaros ahora unas palabras de Baudelaire. Es un texto titulado «El perro y el perfume». En él, el autor conversa con un perro, y le reprocha haber reulado y respondido con ladridos desairados ante un perfume que le coloca delante de su hocico. Y le dice al perro: *«en cambio, si te hubiera ofrecido excrementos, seguro que te hubieras alegrado, habrías movido el rabo y, tal vez, además de olfatearlos, hasta te los habrías comido. Y concluye el pasaje diciendo, ay miserable perro, te pareces al público. A éste también, en vez de perfumes, más vale ofrecerle basura bien seleccionada»*.

Es cierto que uno que escribiera para una minoría, podía llegar a conseguir luego, en generaciones posteriores, ser escritor de una mayoría. En el caso de Baudelaire efectivamente consiguió influir en el cambio de gusto. Pero yo no estoy utilizando aquí a Baudelaire con carácter biográfico, sino como exponente de una determinada familia de escritores.

Frente a él, he tomado a Patricia Highsmith como muestra de la familia opuesta. Es evidente que su actitud ante el público es totalmente diferente. Patricia Highsmith tiene respeto al público, lo toma en consideración, y más aún, en nombre de ese público toma en consideración incluso al editor.

En un libro que publicó acerca del suspense, Patricia Highsmith, al estilo de un ama de casa, pero en mi opinión de una manera muy inteligente y lúcida, hace unas reflexiones en torno a la literatura. En nada pretenciosas, son una auténtica lección. Así fueron para mí al menos. Que una mujer que escribe tan bien hable de una forma tan sencilla...Dice así: *me sorprende escuchar a algunos pintores que conozco personalmente, cuando dicen que les basta pintar para ellos, que no sienten la necesidad de una exposición; que no les importa vender un cuadro o no venderlo. Por lo visto para ellos la única fuente de placer consiste en perfec-*

cionar su obra, y, sobre todo, con su trabajo en solitario. Únicamente ante sus ojos. Esta forma de actuar me resulta extraña. Porque esos pintores tendrán amigos, digo yo, amigos inteligentes también, y no enseñarles ni a ellos...no sé, de cualquier forma, –añade– yo creo que a esos pintores o escritores, aunque no quieran ser demasiado vistos o leídos, también les gusta mostrar sus trabajos. Desde el punto de vista emocional, estos intercambios de impresiones tienen una gran influencia positiva en el ánimo». Creo que es una declaración muy llana, pero muy sincera, y además todos hemos visto o leído alguna vez qué gran satisfacción experimenta hasta el poeta más romántico cuando se encuentra con un lector, aunque luego no lo quiera reconocer, como lo hace Patricia Highsmith.

En estas declaraciones también se puede ver que la escritora concede al editor, lo mismo que al público, una gran participación. Por ejemplo, va contando diversos aspectos sobre un segundo borrador, y dice: *tuve que suprimir muchas cosas, y sin embargo, después de ir al editor, todavía tuve que suprimir otros cuarenta folios. Aquel texto se me quedó en ciento cinco folios...* Un poco después añade: *antes de hablar del primer borrador, quisiera hablar de la primera página. Esta página tiene mucha importancia, porque puede tener dos consecuencias: o introducir al lector en el libro, o decepcionarlo.* Se da cuenta, no en vano tiene algunos años, de que quizás esta forma de actuar puede resultar molesta a algunos, sobre todo, a los jóvenes. Por eso en un momento dice: *es curioso cómo se enfadan los escritores jóvenes con semejantes pequeñeces; cuando el editor les dice que eliminen un personaje o que supriman cuarenta folios. Un escritor tiene muchísimas oportunidades en su vida de demostrar su orgullo, en situaciones más importantes y difíciles.*

Creo que las dos familias están suficientemente diferenciadas. Ya sabéis que al ha-

blar se exagera, se acentúa el blanco y el negro. Ahora bien, si tuviera que dar mi opinión, –seguro que para ahora ya se me habrá notado– a mí me parece que hoy en día es más apropiada la actitud de Patricia Highsmith que la que parece tuvo, o yo atribuyo a Baudelaire. Por supuesto que hace un siglo a un escritor o a un poeta le resultaba más fácil sentirse parte de una élite. El siglo pasado, seguramente la mitad de la gente ni tan siquiera sabía leer, y hoy, en cambio, la gente sabe leer, y la gente entiende, el uno de historia, el otro de cultura y el de más allá de cibernética. De modo que quien ve esa distancia para con el público, quien se siente parte de una minoría, lo tiene mucho más crudo que antes.

Ahora quisiera extenderme un poco sobre este último punto. Porque, en mi opinión, tanto la respuesta de Baudelaire como la de Patricia, no se dan por casualidad sino dentro de una ideología literaria. No hace mucho publiqué un artículo titulado «Las constantes de los escritores endiosados», y ahora voy a repetir lo que escribí allí. Porque...yo estoy seguro que los amantes de Baudelaire, o los que se sienten dentro de esa familia, los que eligen actuar al lado de una minoría, se rigen por varias constantes. Estoy seguro, por ejemplo, que les gusta la palabra artista, y se les oye decir cosas como ésta: «*Yo no soy pintor, porque pintor puede ser cualquiera, hasta el pintor de brocha gorda. Por eso prefiero la palabra artista*». Esto no me lo he inventado yo, son palabras textuales de un pintor vasco. Otra palabra que les gusta es la palabra creador. En general, la utilizan para dar a entender que son algo más que un mero pintor o escritor o músico. Suelen decir: «*Yo no soy sólo escritor, además soy creador*». Claro que, cuando quieren explicar en qué consiste ese acto de creación, empiezan a hacer figuras con las manos, pero nunca llegamos a saber de qué se trata. No obstante, por lo general desean ser creadores a toda costa; así mismo, es muy normal que este

tipo de gente haga declaraciones tales como: *escribir es soledad, el escritor está condenado a la soledad*. Suelen decir esto muy serios, como si el resto de la gente se pasara la vida bailando en la plaza. Normalmente hablan sobre su trabajo mucho más que un carpintero o un mecánico, y lo que es peor, siempre con ciertos toques esotéricos. Si les dan la oportunidad, aprovechan cualquier mesa redonda para contarte su vida sin ningún rubor.

Por lo demás, los miembros de esa familia se suelen emocionar al palpar un manuscrito antiguo. Igualmente cuando tienen la oportunidad de ver de cerca algún cuadro que conocían sólo en fotografía. Las exposiciones de grabados o litografía, por el contrario, no les hacen mucha gracia. Cuando quieren desacreditar a alguien, acostumbran a mencionar las influencias que aprecian en su obra. *Pero no creas que lo digo para mal, añaden con aspavientos, me parece muy bien, todos tenemos nuestras influencias*. En cambio, cuando se les hace a ellos mismos algún comentario similar, se ponen pálidos y cambian rápidamente de tema. A veces, llegan a abrazar alguna gran causa, relacionada con esa mayoría que les trae sin cuidado, y se convierten en su poeta o escritor-mascota. Si alcanzan la fama, bien, y si no, vaya Ud. a saber.

Así que a un determinado tipo de respuesta corresponde una determinada familia y también una ideología. A mí la verdad no me gusta esa familia, y tengo que admitir que hay una especie de manía, en el peor sentido si se quiere, en torno a esta opinión. Pero creo que este movimiento, en sentido estricto

o, desmundaniza al escritor. Le aparta del mundo, y le coloca en algún lugar más allá del mundo. Le coloca en el cielo y en contacto con la divinidad.

Resumiendo, esta familia no me gusta, porque conlleva directamente la despolitización del escritor, en el sentido más estricto. Con despolitización quiero decir...que mientras todos los demás somos, por decirlo con una famosa expresión admitida desde hace mucho tiempo, *animales políticos*, es decir, resultantes en cierta medida de una sociedad, según la citada concepción, en cambio, parece que el escritor no quiere admitir el influjo de esta sociedad. A mí, la verdad, esta concepción me parece retrógrada.

De cualquier forma, yo por ahora tampoco puedo casarme por completo con la otra familia, la de Patricia Highsmith, sobre todo cuando veo que los que escriben para el gran público tienen a su vez otro flanco totalmente al descubierto... Hace tres días me encontré en el buzón con la siguiente tarjeta: *Querido amigo: nos dirigimos a Ud. con motivo del cuarenta y un aniversario del premio Planeta...* Puesto a pensar, esto del cuarenta y uno no es lo que se dice una cifra redonda. Y me cuentan que en tal hotel con motivo de dicha efemérides me harán entrega de algunos obsequios. Quiero decir con esto que, en el mundo en que vivimos, no podemos actuar con ingenuidad o mera cortesía, y que por tanto tenemos que entender que, cuando los de la otra familia hablan de la mayoría, a fin de cuentas, están inmersos en una lógica comercial. ¿Por qué, si no, muchos escritores escriben una novela al año? ¿Porque su deseo de expresarse y su imaginación tienen tal regularidad, o porque están sometidos a esa otra lógica? Así es que, como siempre, aunque quiera ver las cosas en blanco, en este punto no puedo elegir el blanco o el negro. Dice así Arnold Bennet: *«Lo cierto es que el artista que reclama del público un reconocimiento de su personalidad total, una de dos: o es un Dios, o es un imbécil pretencioso que vive alejado del mundo. Exige demasiado. Cualquier negocio, incluido el negocio del arte, tiene dos aspectos. El artista lúcido se respeta a sí mismo, pero también al público»*. No está mal dicho.

Hasta aquí mi bosquejo de reflexión; ahora espero que vosotros podáis aportar vuestras ideas sobre esta arena de fondo.

GALEUZCA/2
PAMPLONA/IRUÑEA
(X-1992)