

GALEUZCA

GALIZA · EUZKADI · CATALUNYA

1993

GALEUZCA 1993

Tarragona, 11, 12, 13 de Novembre de 1993

X TROBADA D'ESCRITORS BASCOS, GALLECS I CATALANS



ELS ESPAIS EN LA LITERATURA



GALEUZCA

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

ARGITARATZAILEA:

GALEUZCA

ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LENGUA CATALANA

ASOCIACION DE ESCRITORES EN LINGUA GALEGA

EUSKAL IDAZLEEN ELKARTEA

Koordinatzaile:

MAITE GONZALEZ ESNAL

© GALEUZCA

Diseinua eta fotokonposaketa:

LAMIA

Curia Nº 25

31001 Iruñea-Pamplona

L.G.: Na-1762-91

Erel-en inprimatu zen

ELS ESPAIS EN LA LITERATURA

AVELLÍ ARTIS GENER TISNER (PRESIDENTE AELC), *Uns mots de benvinguda* 9

L'ESPAI NATURAL

X. M. ALVAREZ CACCAMO, <i>O universo no observatorio dos poetas</i>	9
IXARO BORDA, <i>Ingurumen naturalak literaturan</i> <i>Los espacios naturales en la literatura</i>	13
PEP COLL, <i>Aquí dalt de la muntanya</i>	18
AINGERU EPALTZA, <i>Ghetotik - Desde el ghetto</i>	22
ANJEL LERTXUNDI, <i>Cuadros de una exposición</i>	29
X. M. MARTÍNEZ OCA, <i>A necesidade da paisaxe na obra literaria</i>	43
MIGUEL MATO FONDO, <i>Algunhas notas sobre o espazo natural na literatura galega</i> ..	45
XULIO RICARDO TRIGO, <i>Natura i poesía (una revisió de l'expresionismo)</i>	48

MESA REDONDA

JAUME FUSTER, *Galeusca, entre el record i l'esperança* 53

L'ESPAI ARTIFICIAL

JORDI COCA, <i>L'espai artificial</i>	61
RAMIRO FONTE, <i>A cidade</i>	71
JOAN F. MIRA, <i>València: la ciutat com a microcosmos</i>	76
JUAN KRUIZ IGERABIDE, <i>Espazioaren ertzetan - En las aristas del espacio</i>	79
EDORTA JIMÉNEZ, <i>Hiri espazioa euskal literaturan</i> <i>El espacio urbano en la literatura vasca</i>	83
MIQUEL RAYÓ, <i>De noixos (tòpics), de aurades i d'itineraris urbans</i>	88
XAVIER RODRÍGUEZ BAIXERAS, <i>Poboación e derrocamento</i>	95
LUISA VILLALTA, <i>Ab urbe condita: desde a invención do leitor</i>	100
OLGA XIRINACS, <i>Espais artificials: la ciutat</i>	104

L'ESPAI IMAGINARI

MARGARITA ARITZETA, <i>L'espai imaginari</i>	111
MARIA XOSE QUEIZAN, <i>Escrita de mulleres: Do spacio de vacio ao espacio do desexo</i>	116
JOANES URKIXO, <i>Espazioa bidaia harrigarritzat hartua</i> <i>El espacio considerado como un viaje extraordinario</i>	120
JOSEP VALLVERDÚ, <i>L'espai imaginari</i>	125
PATXI ZUBIZARRETA, <i>Azkar hartutako geografia apunteak</i> <i>Breves apuntes de geografia</i>	129

UNS MOTS DE BENVINGUDA

És una ocasió que de cap manera podria desaprofitar, aquesta de saludar els companys de Galeuzca aplegats en aquesta meravellosa ciutat de Tarragona, de la qual solament te'n pots absentar físicament. Tarragona és un marc extraordinari per a una trobada també excepcional. Aquest clima oníric de Tàrraco escau perfectament per al llarg somni de solidaritat, el gran pacte d'entesa entre tres nacions ben definides, i que anomenem Galeuzca.

Aquesta Galeuzca nostra ara acaba de complir setanta anys. Ha estat un llarg període en què, també com en els somnis recurrents, hi ha hagut una pila d'alts i baixos. En un clima oníric on hi podien mancar les llargues pauses d'ofec –sempre provocat per un mateix adversari– alternades amb els moments, fins ara massa breus, de l'esplendor somniada.

Galeuzca és, doncs, una formidable entesa entre tres pobles diferents, agermanats per unes idèntiques vehemències morals. Aquí, a Tarragona, a partir d'avui escrivim unes noves pàgines d'aquesta història inacabable, que és la dels nostres països Galícia, Euskadi i Catalunya, units en el nom simbòlic que ens concentra i aglutina: Galeuzca.

Benvinguts sigueu tots vosaltres i que, una vegada més, iniciem un dels períodes fructífers que, ben sumats, fan la nostra història, aquella llarga unió iniciada al local del CADCI, de Barcelona, el dia 11 de setembre de 1923. I corroborada, una i mil vegades, en els nostres exilis i sota les branques de l'arbre sagrat de Guernica.

AVEL·LÍ ARTÍS GENER, TÍSNER

President de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

ELS ESPAIS

EN LA LITERATURA

L'espai natural

p. 9

X. M. ALVAREZ CÁCCAMO

O universo no observatorio dos poetas

p. 13

ITXARO BORDA

Ingurumen naturalak literaturan
Los espacios naturales en la literatura

p. 18

PEP COLL

Aquí dalt de la muntanya

p. 22

AINGERU EPALTZA

Ghettotik – Desde el ghetto

p. 29

ANJEL LERTXUNDI

Cuadros de una exposición

p. 43

X. M. MARTÍNEZ OCA

A necesidade da paisaxe na obra literaria

p. 45

MIQUEL MATO FONDO

Algunas notas sobre o espazo natural
na literatura galega

p. 48

XULIO RICARDO TRIGO

Natura i poesia

O universo no observatorio dos poetas

X.M. ALVAREZ CÁCCAMO

As orixes, sentido e destino do Espazo Universal constitúen motivo de frecuente interrogación para os poetas. A perda de vixencia do modelo cósmico antrópico garda relación co sentimento do eu disgregado que se manifesta primeiro na obra de Mallarmé e logo na de moitos autores do século XX.

Pasando revista a unha mostra aleatória de poetas contemporáneos, podemos constatar a alternancia entre autores que declaran a conciencia de extravío diante do desorde universal e aqueles outros que tratan de recuperar o amor do Cosmos através dunha utópica «rehabilitación do firmamento».

O Universo da Poesía non obedece às fórmulas de nengun modelo. Os poetas crian mundos a partir dun Grande Estoupido que non acata leis. A **singularidade** que precede aos primeiros segundos da creación poética resulta aínda mais incomprendible que aquela outra da que naceu Todo-Canto-E, incluído o Espazo da Poesía, infinito e ilimitado.

•••

Alén do espazo natural que foi dando cor à nosa ollada e sentido à nosa voz, lonxe da xeografía urbana por onde transita o discurso da modernidade, no cimo das nacións fantásticas, espello para o reflexo das pátrias soñadas, hai un lugar finito e ilimitado. Cando interrogamos ao enigma cóncavo da noite (a «fonda noite universal» de Oorges), escoitando a resposta do mesmo silencio, sofremos o desacougo unánime do excesivo, do incomprendible. O Espazo Cósmico é un lugar de encontro imaxinario, o foro virtual onde converxemos todos soñando con comprender, temerosos tanto do caos como da luz excesiva.

Nesta tarde de tertulia na que participamos desde hai varias decenas de milleiros de anos, cativa xeira en relación co tempo que leva construído o salan que nos acolle, às veces da-se-nos por perguntar cómo se levantou este edificio, para qué habitantes e con qué finalidade, cal foi a data da súa inauguración e para cando está prevista a clausura, se é que existen límites fixados. Os criadores de mitos e os poetas veñen de sempre fiando e desfiando a urdime dunha lenda que desprega as súas variantes desde o canto xenesiaco da creación en sete días até a actual parábola do amanecer que chamamos Grande Estoupido, aquela luz perseguida pola cobiza dos telescopios que foi capturada recentemente nas redes da fotografía.

A visión dun Universo feito à medida do ser humano, remuiño de luminosas figuras en danza arredor do planeta Terra, foi sendo substituída por diversas series de relatos científicos que progresivamente alonxaron de nós o Centro para negá-lo ou situá-lo en rexións cada vez mais distantes. Hoxe, os astrofísicos, traballando con fórmulas mui próximas à metáfora dos poeta, ademais de manifestar a súa convicción sobre o carácter expansivo do Cosmos, afirman a existencia dunha orixe do tempo e do espazo a partir de algo que non é nada, unha *singularidade*, un corpo (?) de densidade infinita e volume cero, a creación *ex nihilo* da que xa falaban os mitos primitivos. Coa diferenza de que agora resulta mui difícil crer nun proxecto asinado polo Xeómetra Criador.

A revolución copernicana primeiro e logo as descubertas de Newton, Kepler, Einstein, e ais mais recentes de Hawkings ou Hubble, foron desfacendo en nebulosas de noxenta incertidume a figura antrópica do Espazo Universal, aínda que teñan aportadon decisivas certezas físicas e matemáticas. O Universo xa non é a casa equilibrada e sólida do ser racional senón un magma confuso que medra a velocidades infernais en procura da súa propia destrución. O Cosmos regresa ao Caos e os poetas, diante das novas evidencias e abismos, deixan sentir o seu agláio, a súa queixa, aínda que tamén às veces a amizade co espírito dunha lei superior.

Octavio Paz afirma en *Los signos en rotación* (1964) que a disgregación do eu característica do home do século XX está emparentada co dogma contemporáneo dun Universo expansivo e descentrado, «totalidade que deixou de ser pensábel agás como ausiona ou colección de fragmentos heteroxéneos». Segundo o crítico mexicano, é Stephane Mallarmé quen inaugura entre os poetas modernos a negación da posibilidade de construír un poema que sexa o dobre do Cosmos. Pero, contradictoriamente, en *Un coup de dés...* (1897) trata de imitar a danza das constelacións coa novedosa tipografía das liñas cruzando dunha banda à outra a dobre folla aberta como órbitas diverxentes que apenas manchan o espazo baleiro da páxina concebida como espello do Universo, dunha paisaxe negra que significa o absoluto coa súa leis aparentemente fixas pero empuzadas polo azar. Mallarmé representaría así dun xeito singular a nova conciencia do poeta que, aínda sabendo-se extraviado no abismo sen acoraxes, soña coa posibilidade de achegar-se ao infinito através das coordenadas dun poema ambiciosamente icónico, pois pretende asemellarse na súa feitura aos ritmos fragmentários e fuxitivos de Espazo Exterior. «A espazo plural, unha nova frase que sexa como un delta verbal, como un mundo que estoupa en pleno ceo», describe Octavio Paz.

A visión caleidoscópica e relativista con que se observa o mundo desde as primeiras décadas do século XX, múltiple perspectiva derivada non só das descubertas da Física e da Cosmoloxía senón tamén dos achados e negación da Siquiatría ou da Bioloxía, da experiencia o do soño colectivos, alcanza unha aplicación case sistemática no discurso artístico das avangardas. A presentación fragmentaria dos contidos e as rachaduras da liña sintáctica son algunhas das marcas comuns a todas as poéticas vangardistas que parecen respotar a aquela cosmovisión disgregadora.

Visión do cosmos, no seu sentido mais etimolóxicamente astral, que na obra do poeta galego Manuel Antonio combina unha pronúncia quebrada e parentética co sentimento do extravío na soidade dunha noite universal onde non hai guieiros nen referencias. No seu libro *De catro a catro* (1928), paradigma da vangarda lírica europea, os corpos celestes actúan como instrumentos infecundos, afuncionais, incapaces de orientar ao navegante desnortado, ao ser senlleiro e perdido nun océano desacougante de metafísica fondura. Os códigos do firmamento pronúncian discursos ilexíbeis e mentireiros. A Lua circula através da «falsa rede d'os mapas celestes» e o Sol manifesta ameazadores síntomas de acabamento: «Pol-a Galaxia chhea de seixos / un astro vello vai c'o seu farol». O Universo, trasladando-se mecánicamente, envellecido tamén, repete fórmulas cíclicas de movemento infértil, pero, paradoxicamente (por mor da ollada contrastiva propia das poéticas criacionistas), bate na esfera constante do tempo, desobedece a norma rompendo «clandestinamente / as follas imprevistas d'os almanaques». Manuel Antonio testemuña, pois, a conciencia do naufrago sen horizontes nun Universo absurdo, nun Cosmos – non exclusivamente físico– que desprazou os seus lindes e claudicou no exercicio das súas funcións.

Outros poetas do século teñen fuxido por camiños opostos da conciencia do absurdo cunha afirmación vitalista que en certos casos os levou a identificar macrocosmos e microcosmos, a vida estelar coa do ser humano. Esta é a posición de T. S. Eliot, quen en *Four Quartets* (1942) regresa ao soño dun Universo antrópico, dun Cosmos que se interna, obediente à lei musical das esferas platónicas e keplerianas, nos circuitos do corpo: «A danza ao longo da artéria / A circulación da linfa / Están representadas no rumbo dos astros». Desde unha óptica máis sanguínea e visceral, o poeta portugués Herberto Helder, tres décadas despois de pronunciada a solemne aseveración do autor de *The wast land*, relata así a aventura fluvial do corpo através das augacións estelares no libro *O corpo o luxo a obra* (1977): «E escoa-se em mim o caudal / nuclear dos astros. Remoinhos de mel / obscuro. Os filoes do alcohol».

A reconciliación do poeta coas leis do Universo pode tamén proceder do recoñecemento da súa esencia material, superada a crenza en simbólicas identidades de caste espiritualista e aceptado o sentido e destino físicos dos círculos celestes. Bernardino Graña, o máis cósmico e matérico dos poetas galegos actuais, no seu libro *Profecía do mar* (1966) interpreta a clausura do tempo terrestre como limiar de renovadas xeiras: «Escoito. Escoito. Escoito. Sinto o doce / morrer deste planeta: novo ciclo». Un aceno elemental do poeta consustanciado coa materia telúrica e marítima (o mar é para Graña a nebulosa infinita de onde proceden via e morte cósmicas) pode acaso constituir-se en fórmula gráfica que encerre todos os segredos do Universo: «...eu pinto sobre a auga cos meus pés un signo, / un garabato extraño, misterioso, / eu mesmo / ignoro se é por fin a representación total do mundo».

Neste fin de século por onde continuamos esbarando cara ao Big Crunch anunciado polos astrofísicos escoita-se outravolta con certa frecuencia a negación do Centro e sente-

se a mágoa do extravío que presidia a cosmovisión iniciada por Mallarmé. Pere Gimferrer, en *Aparicions* (1978) afirma que «L'espai exterior és el que no té centre» e rexeita toda identificación integradora dos corpos humanos coa «vasta buidor», toda posibilidade de escrita reveladora (esa que Bernardino Graña soña grabar na superficie do océano) sobre a «pissarra nul.la d'una nit farinosa». Segundo o poeta catalán, o sentido do espazo exterior resulta incomunicábel para os corpos que se moven fechados dentro dunha borbulla sen aberturas. António Colinas, en *Astrolabio* (1979) califica de «demencial» o comportamento expansivo do espazo e denuncia a impotencia do ser humano diante de «esa atroz mecánica, / contra esta complicada maquinaria celeste». O seu libro contén repetidas protestas contra o desorde cósmico e a loucura das estrelas, frecuentes queixas dirixidas ao baleiro astral e ao silencio infinito.

Quero fechar a nómina aleatória das respostas à desacougante interrogación que o Espazo Universal ten formulado contra os poetas, ou en procura da súa amizade, coa referencia à mais transparente defensa da orde cósmica que teño lido entre os autores de hoxe. O título do alegato, *Protocolos para la rehabilitación del Firmamento* (1992), contén unha proposta reivindicativa e utópica. O seu autor, Alvaro Pombo, quen se confesa exaltado na contemplación da paisaxe celeste, nega –sen citá-lo– a Mallarmé, condena ao xogador de dados e ignora –con todo dereito, por suposto– as formulacións da Física e da Cosmoxía contemporáneas cando di no prólogo rehabilitador: «E o ceo non ten sido nunca vítima da casualidade nen do azar. O ceo precede-nos e non é accidental».

A ollada de Alvaro Pombo ilumina unha evidencia nos mapas escuros do enigma poético: o Universo da Poesía non obedece às fórmulas de nengun modelo. Os poetas crean mundos a partir dun Grande Estoupido que non acata leis. A *singularidade* que precede aos primeiros segundos da creación poética resulta aínda mais incomprendible que aquela outra de que seica naceu Todo-Canto-E, incluído o Espazo da Poesía, infinito e ilimitado.

Ingurumen naturalak literaturan

ITXARO BORDA

Ingurumen naturalak aztertzerakoan, azpimarratzekoa da Euskal Herriko literatura ez dela alde hortarik nehoiz izan oso «deskriptibo». Menderik mende, idazleek **arimaren** minak erakutsi dituzte ingurumenak baino errezago. Azken urte hauetan, aldiz, «base-rietaryk» hirietara eraman behar zenez euskararen mundua, literaturan hiriak agertu dira baserrien ordean. Erran genezake hiriak ere ez duela mereziko lukeen «deskripzionerik» ardiesten.

Ingurumen naturala... ala ingurumen kulturala? Hau da debadioaren funtsa. Nekazal ingurumenean, **naturak** gaina hartzen baldin badu ez du ingurumen naturalak izaiteko arrazoinik, eta ingurumen hortan zimenta edo burdina nagusitzen baldin bada, sartzen gara hiriaren ingurumen artifizialean. Orohar, ingurumen naturala, gizon eta emazteen izerdiak landu oreka zerbait dela nabari da. Oreka hori, bistan da, zaintzekoa da.

Ingurumen naturalean, ederki frogatzen du jendeak, naturaren elementuen menpeko dela. Haunditasun naturalari begira norbera ttipi eta ezindu sentitzen da. Hirietan, berrehun metra gorako eraikuntza humanoak ahalezkoak dira –Empire State Building adibidez–; ingurumen naturalean aldiz, ez: baldin bada harri edo tontor miresgarriak, haiek geologiaren nahiz geografiaren lanaren lekuko dira, jendearen eraginik gabe altxatu dira. Hortan datza desberdintasun nagusia. Zerua ere ez da izartzen, itsasoaz nehor ez da jabetzen, ekia ez da «pribatizatzen»; hor daude, gure soen aberasgarri xoilak. Baina, haunditasunaren seinale diren elementuen ertzean oihanak, larreak, xarak, pentzeak, elgeak, mahastiak, iraztorrak agertzen dira, jendearen jabetasunaren bahetik iragan ondoan, landuak eta ereinak, moztuak, hontuak, «laborariaren» bizibidearen segurtatze-ko moldean. Lanaren emaitzak egiten du ingurumen naturala, ezagutzen eta maitatzen dugun bezelakoa. Ohiturik ez diren behakoek pentsa dezakete ingurumen naturala betikoan finkatzen dela, ez dela aldatzen, baina argi dago, jende belaunaldi bakoitzak ingurumenari bere kutsua emaiten diola.

Gure mundua ez da erromantikoa. Nortasun erromantikoa naturaren erduei uztartzen zen, bere barneko gatazkak ekaitzei, uholdei edo galernei konparatzean. Ingurumen naturala, XIX. mendeko idazle erromantikoendako arimak iharrausten zituzten minen indarkerien erakusteko metafora gisa erabilia zen. Itsasoa, mendigunea, nekezal mundua ordea, Europan, kokaleku berezia izkribatzale zenbaitentzat: Loti, Zola, Frisson-Roche... baina gehienetan, literatura «naturala/naturalista» desbaliotua suertatu da, **kapitalean** publikatzen zenaren aldi. Orozbat, ingurumen naturalean gertatzen ziren ixtorioek

«provincialisme» delakoaren zigilua baizik ez dute ardietsi. Oso behe-mailako literatura. Halako ikuspegi negatiboa zuen naturak, gure mendeak «progresoa» sinesten zuelako eta metalezko zein altzeiruzko eraikin erraldoietan fedea. Ingurumen naturalak irrazionalitatearen eremuak ziren/dira eremu inoxenteak, ilunak, menpekotasunaren lurak.

Ingurumen naturala, eta paradoxala da, ikusiz gure herria naturak nola laztantzen duen, euskarazko literaturan irakur ditekenez, sendimendu ahalgegarrien, krimarik latzenen, ixiltze bortxatuen edo debekatzeen erresuma balitz bezala erakutsia da. Jende gaixotuen bizi-tokia da ingurumen naturala. Hiritar intelektualen fantasmek baino ez dira, naturaren giroan sortzen diren orrialdeen edukin horiek. Halere, galdea zera litzateke: nondik holako elkarrizketa? Ingurumen naturalean irautea hain lotsagarria da? Hirietan egoitea oharagarria? Ihardespenik ez dago momentuko, ingurumen artifizialaren zama ideologikoak baldintzatzen baitu arrapostuaren norabidea...

Inozentziaz eta ustelaren kirets usainaz aparte, ingurumen naturalean borobilkatzen diren ixtorioek baliatzen duten «denboraren abiadura» ere kontsideratzekoa da. Iduri luke, irrazionalaren gunean denbora arras emeki, hurriki edo astiro doala, denbora dilingo dagola, ekintzaren luzada osoan. Ohartuko gara, alderantziz, hirietan denbora agudo dabilala, jendeak eta gertakizunak markatuz. Ingurumen naturalak, natura geldo susmatzen delako denboraren abiaduraz desjabetuak dira; ingurumen naturaletan azaltzen da efemero prestijiodunaren orde, betikotasuna eta eternitatea, enegu baten gisa hedatzen da bertan. Xoilik, iragan urrun batean, zilegitzen zaio abiadura tenporala, ingurumen naturalari. Eta oraino...

Erran dugu literaturan –goimailako deituan– arras guti erabilia zela ingurumen naturala, guti edo beharko lukeen hainean ez, naturaz blai bizi giren mundu honetan. Ordea, zineman erakusten da natura, ikusten da bederen eta Hollywooden molde berezi batez, zenario-katastrofetan natura –itsasoa, lainoa, abereak...– agertzen da, beldurgarri, jendearen suntsitzeko eta irensteko. Hor ere, abereak piztiak dira eta ekaitzak kataklismoak, beti izaritik kanpo direnak. Gorago geniona juntatzen dugu: ingurumen naturala irrazionala da eta lotsagarria bezain mehatxugarria. Ez da batere **pentsamenduaren** ekoizgune. Hiria, edo ingurumen artifiziala da **pentsamenduaren** ekoizgunea. Ekoizgune bakarra.

Alta, gaurregun hainbeste modan den etno-literaturak manera objetiboago batez baloratzen du ingurumen naturala. Aski dira Tony Hillerman amerikarraren edo Arthur Upfield australiarraren nobelak irakurtzea, ikusteko zein ederki ospaturik den geografia edo geologia, naturari hurbil diren gau gai guziak funtsean. Elaberri horiek, noski, polizi nahiz detektibe nobelak dira, beraz errez irakurtzekoak, sobera akitu gabe, treinetan edo medikuen ekuratokietan presaz bezala leitzekoak. Jendeak normalki bizitzen eta hiltzen agertzen zaizkigu, ihesi doan denboraren menpe, begirada samur batez sasoinen joana azalduz.

Aipatu dugu etno-literatura. Literatura mota hori **kapitaletarik** berez emendatzen da bistan dena, herrialde baten nortasuna paperean jarritz, den aberatsena, jendeak –pen-

tsamenduaren jabe– eta ingurumen naturalak gibel-antzoki gisa. Orokorki mintzatzeko herabe izan arren, erants dezakegu, emazte idazle zenbaitek oso xeheki deskribitu dituztela ingurumen naturalak: Virginia Woolfen edo Alison Lurieren liburuetan karia hortara, texto hunkigarriak badira. Baina nola etnizitatea, ez da emaztetasuna ere, literaturuhin nagusietarik bazter egoiten egungo mendean. Beharbada navajoar, aborigenear edo emazten baten sohakoak berdintsuak dira...

Badakigu engoitik, ingurumen naturaletan bizitza kondatzea, bizitzea? ahalezkoa dela. Gure kasuan derrigorrezkoa dela aitor genezake: herriaren agoniaren lekuko dago-lako ingurumen naturala. Alabaina, ingurumenaren aldaketak, jendetza kanbiamenduak ekarri ditu, eta inguruetan lan egiteko besoak eskatu dira, exodio ruralaren medioz, gerlak eta ekonomia itxuraldaketak barne. Aldi berean, naturak gaian hartzen duenean. Euskarak indarra galtzen du, eta herrietan, lehenagoko oihal soziala higatzen doa. Dugun iraunahiaren eta aldiro galtzearen borrokan literaturara pasatzeko komeniko litzai-guke ingurumen naturalaren erreabilitatzea. Gure **herriak** agertu behar du idazten ditugun liburuetan.

Ingurumen naturalak ahuspez erabiliko litzuzkeen literatura sustatzekoa da, oraino. Hortarako, hiriaren hegemonia kulturalak moldatu gure begiak zuzendu eta okertu beharko ditugu. Ahantzi gabe, ingurumen natural horiek biziak eta bizidunez beteak direla, oporrak iragaiteko leku baketsu baino gehiago direla jakinez. Zentzu hortarik badira posibilitateak ingurumen naturalen literaturan doibat mugiarazteko eta dinamizatzeke, energiaren hantzeke, arrazoinamenduaren gune bihurt daitezten gu guzien gogoe-tan.

Los espacios naturales en la literatura

ITXARO BORDA

La literatura vasca nunca ha sido muy descriptiva sobre el espacio natural. Durante siglos ha hablado más de la intimidad del espíritu, que del entorno y sus circunstancias. Pero era necesario trasladar lo vasco del caserío a la ciudad, así durante estos últimos años ha ido haciendo su aparición la literatura urbana. Tampoco la ciudad consigue la descripción que merece.

¿Espacio natural o espacio cultural? Este es el debate. Puesto que en el medio rural prevalece la naturaleza no tiene razón de llamarse espacio *natural*. Cuando los elementos principales son el cemento o el hierro, entramos en el espacio artificial, en la ciudad.

En general, en la naturaleza se observa alguna forma de equilibrio como fruto del sudor de los hombres y mujeres que lo habitan. Equilibrio que requiere ser cuidado.

Los habitantes del espacio natural dan pruebas de sometimiento a los elementos. Al mirar la grandeza de la naturaleza uno se siente pequeño y poca cosa. Las construcciones urbanas son potentes, como las torres de más de 200 metros al estilo del Empire State Building; sin embargo, en el espacio natural no es así, las masas rocosas y las cumbres son obra de geología, es geografía emergida al margen de la voluntad humana. Aquí reside la gran diferencia. Nadie se apropia del firmamento, ni del mar. El sol no se privatiza; están ahí para disfrute de nuestra mirada, sin más. Tenemos también bosques, prados, jarales, helechales y viñedos pasados por el cedazo de la propiedad, trabajados, sembrados, podados, abonados. Aseguran la vida al labrador. Son fruto de su trabajo. Quien se coloca como observador y desconoce la tradición podría pensar que el medio natural siempre ha sido igual, inmutable. Sin embargo cada generación deja su impronta en el paisaje.

Nuestro mundo no es romántico. La personalidad romántica se ajustaba a los modelos de la naturaleza, comparaba sus luchas interiores

con las tormentas, diluvios y galernas. Los románticos del XIX emplearon la naturaleza como metáfora de las fuerzas que sacuden el alma. El mar, la montaña, el campo para escritores como Loti, Zola y Frison-Roche ha sido un marco singular, pero en general, la literatura natural/naturalista, si la comparamos con la urbana, se ha desvalorizado. Del mismo modo las historias que tenían como marco el medio natural no consiguieron más que el sello del llamado provincialismo. Literatura de bajo nivel. La naturaleza se vé bajo una visión negativa porque nuestro siglo cree en el progreso y su fe está en las construcciones de acero. Los espacios naturales eran, y son, los de la inocencia y el obscurantismo, ámbitos de sometimiento.

El mundo rural, cosa paradójica por otra parte cuando vemos cómo los elementos acarician nuestra tierra, se nos muestra como el territorio de los sentimientos vergonzosos y de los crímenes más infames, del silencio violado y la prohibición. Es un habitat de gente enferma. Lo que se desprende de sus páginas no son más que fantasmas del intelectual urbano. No obstante la pregunta sería la siguiente: ¿A qué se debe una visión tan negativa? ¿Es tan vergonzoso seguir en el medio rural? ¿Es siempre la ciudad siempre loable? No hay respuesta, y de haberla estaría condicionada por la carga ideológica del medio urbano.

Aparte de la ingenuidad y del ambiente irrespirable que desprenden las narraciones ambientadas en la naturaleza, cabría considerar también la «velocidad del tiempo». Podría parecer que en el ámbito de lo irracional el tiempo transcurre lento, muy poco a poco, pausado, sostenido a lo largo de la acción. En la ciudad, sin embargo, pasa rápido, subrayando los personajes y la acción. Los personajes aparecen desposeídos del tiempo al percibirse lenta la naturaleza. En lugar de lo efímero siempre prestigioso, se nos muestra lo eterno, la perpetuidad presente en todo y

obstaculizándolo. En el marco natural sólo se hace lícito el paso del tiempo para hablar del pasado remoto. Y aún y todo...

En la literatura llamada de *alto nivel* a pesar de que nuestro mundo está empapado de naturaleza, el medio rural aparece poco. En el cine sin embargo lo hace, y en el de Hollywood conforme a modelos determinados: catástrofes, mar, naturaleza, niebla, animales inspirando miedo, como elemento destructor y devorador del ser humano. Los animales son fieras, las tormentas cataclismos siempre desmedidos. Resumiendo: el espacio natural es irracional, amenazador, infunde miedo. No es ni de lejos el espacio del intelecto. La ciudad, o el espacio artificial, es el productor de pensamiento. Y el único.

La hoy tan en moda etno-literatura es más objetiva con el medio natural. Basta con leer las novelas del americano Tony Hillerman o del australiano Arthur Upfield para apreciar qué bien ensambladas están la geografía y la geología. Naturalmente son novelas de detectives, de fácil lectura, pueden leerse en un voleo en el tren, o en la consulta del médico. Los personajes aparecen enfrentados a la vida y a la muerte, bajo la presión del tiempo que huye, mostrándonos el tiempo pasado con una mirada tierna.

He mencionado la etno-literatura. Habría que decir que este género crece desde la ciudad, plasma sobre el papel la personalidad de un pueblo en su vertiente más rica; donde la gente es dueña de un pensamiento y la naturaleza su escenario de fondo. Aunque no me atrevo a

generalizar, se puede decir que algunas escritoras han descrito con bastante detalle el medio natural: producen emoción. los textos de una Virginia Woolf o una Alison Lurie. Pero etnicidad y femeneidad están marginadas de las grandes corrientes literarias de este siglo. Quizás la mirada de un navajo, de un aborigen y de una mujer sean iguales.

¿Sabemos vivir y narrar la vida del mundo rural? ¿Es posible? Creo que en nuestro caso es imprescindible: la naturaleza es el testigo de la agonía de los pueblos. De la misma manera que los cambios en el medio producen a su vez otros en la gente, sin olvidarnos de guerras y cambios económicos, el éxodo rural ha traído consigo la escasez de brazos. Sucede que cuando el medio natural conserva el euskara, aquel se debilita y el tejido social de los pueblos se desgasta. Nos convendría rehabilitar el entorno natural y pasar a una literatura por medio de la cual daríamos cuenta de nuestra lucha entre el no querer desaparecer y la sensación intermitente de estar a punto de hacerlo. Nuestro **pueblo** debe aparecer reflejado en nuestros libros.

Tendríamos que corregir nuestra mirada influida por la hegemonía cultural de la ciudad, sin olvidar que son espacios llenos de vida y de sujetos vivientes, y siendo conscientes que es algo más que un sitio tranquilo donde pasar las vacaciones. En este sentido hay posibilidades de hacerlo más dinámico y activo, aportándole energía para que se convierta en territorio de la razón dentro de nosotros mismos.

Aquí dalt de la muntanya

PEP COLL

Deixant de banda el valor literari, vull esmentar de passada algunes aportacions de «la literatura de marc rural». En primer lloc, es constata una proliferació d'escriptors en tots els racons del país. El geògraf X. Campillo ha publicat una antologia d'autors pirinencs actuals, en la qual inclou textos de quinze narradors nascuts en les valls del Pirineu occidental. Alguns d'ells, sense cap mena de tradició literària al darrere, han bastit una obra considerable. De més a més, la visió que els pirinencs donen de les seues muntanyes, no sol tenir res a veure amb el Pirineu vist des de Barcelona.

En segon lloc, no oblidem que en les darreres dècades s'ha produït al país un dels èxodes més impressionants de la Catalunya moderna. Desenes de pobles –de petits móns!–, han quedat abandonats. ¿Qui millor que els escriptors que n'han estat testimonis, ens poden descriure les conseqüències socials i psicològiques de la desbandada?

Finalment, hi ha el vocabulari. És cert que la mecanització del camp que ha comportat la desaparició de feines i instruments agrícoles tradicionals, se n'ha endut també els mots que els acompanyaven. Així i tot, els tractoristes d'avui continuen diferenciant un *guaret* d'un *rostoll*, saben que hi ha plantes que se *sembren* i altres que es *planten*, en fi, no veuen *arbres*, sinó *perers*, *pomeres*, *pollancreso* i altres espècies. És evident doncs, que els escriptors que viuen prop seu, en les urbanitzacions o en les reserves naturals de la Catalunya-ciutat, coneguin millor aquest lèxic que no pas els qui viuen rodejats d'asfalt. Potser si no fos per alguns llibres, bona part de la població aviat fórem incapaços de distingir un avet, d'una torre d'alta tensió pintada de verd.

•••

La paraula civilització ve de *civís*, un mot que, com ens van ensenyar al col·legi, en llatí significa ciutat. Així doncs, estrictament parlant, podem dir sense que ningú se senti ofès, que la gent que viu als pobles són uns incivilitzats. Tots els avanços tècnics i els canvis ideològics i artístics de la nostra civilització s'originen, efectivament, en les ciutats de la Mediterrània. Fins i tot el cristianisme fou, de bon principi un fenomen urbà, ja que, partint de les ciutats anà irradiant cap a les zones rurals, cap als *pagus* de l'interior. D'aquest mot llatí en deriva *pagès* i també *pagà*, qualificatiu que els primers cristians aplicaven als habitants dels indrets apartats, els quals continuaven aferrats a velles creences i supersticions.

La nova religió s'oblidarà aviat dels pastors de la cova de Betlem i adoptarà la ideologia civilitzadora de l'Imperi. Els primers ideòlegs cristians parlen de dos mons: la *Jerusalem celestial* i la *Babilònia diabòlica*. El model de ciutat serveix doncs, per configurar aquest món i l'altre. Agustí d'Hipona, el teòric més important de l'església llatina, ens presenta el paradís com *La Ciutat de Déu*, la qual es contraposa amb *La Ciutat del diable*. Déu i el dimoni viuen en una gran ciutat, tal com s'escau a les persones civilitzades.

La literatura és també un fenomen urbà. Recordem que el mot etimològicament deriva de *littera*, i que l'escriptura no arriba a les zones rurals del nostre país fins a principis del segle XX. En aquest sentit, no és casual que el ressorgiment de les ciutats en els segles XII i XIII coincideixi amb el naixement de les literatures romàniques. Ni tampoc és per atzar que el segle XIX, quan les velles ciutats rebenten les muralles per tal d'acollir les allaus de proletaris, sigui el gran segle de la novel·la, el gènere literari per excel·lència.

Mil cinc-cents anys després que el bisbe d'Hipona escrivís la *Ciutat de Déu*, el capellà del marquès de Comillas fugí de la ciutat industrial. El Déu de mossèn Cinto Verdaguer, viu enmig de l'oceà i als cims del Pirineu, no pas a la gran ciutat. El poeta aconsella a un rossinyol de Vallvidrera:

no hi vingues a la ciutat,
que hi ha una gent molt ingrata:
diu que estima els aucellets,
diu que en son cor los regala,
mes als que canten millor
los posa dintre la gàbia.

Verdaguer té prou motius ideològics per fugir de la ciutat, de la Florència empestada d'ateisme. L'escapada de Guimerà cap al paradís de la *terra alta*, tot i semblar més espectacular, no és tan decisiva. De fet, els escriptors romàntics inicien amb la seua fugida, la civilització literària del món rural. Els pagesos, vistos pels escriptors de ciutat, es converteixen ara en matèria literària. Les velles històries tradicionals, fins llavors tingudes com vulgaritats pròpies de gent analfabeta, són considerades tot d'una, com autèntica literatura, paradoxalment qualificada d'oral.

A finals del segle XX, els sots feréstecs i la terra alta han desaparegut definitivament del país. Avui els ciutadans de Llessui disposen per baixar a Sort, d'una carretera millor que la Nacional II de Molins a Barcelona, i en el racó més aïllat del país, podem trobar una masia amb antena parabòlica. En tot cas, el país es divideix (si és que es pot dividir!) en dues zones: la ciutat i les urbanitzacions de la perifèria.

Així i tot, alguns savis de la ploma miren amb mals ulls, a la vegada que titllen de ruralistes, determinades obres literàries. Seguidors de vells prejudis noucentistes, el terme ruralista té per a ells una connotació negativa: és sinònim de localista, de provincià, de folklòric. Aquests moderns moralistes, autoconsiderats ciutadans d'una Jerusalem post-industrial i cosmopolita, blasmen els qui s'entesten a munyir vaques. De fet tenen raó,

munyir vaques, ni que sigui amb màquina, no té cap futur. Als europeus, el que ens sobra és llet precisament. Tampoc no van gens desencaminats si denuncien la pervivència dels tòpics més rebregats del costumisme o la publicació de reculls de rondalles que semblen autèntics devocionaris.

Ara bé, condemnar a priori una obra literària pel sol fet de ser ambientada en un medi rural, és del tot injust. Per altra banda, l'alternativa que aquests cosmopolites solen oferir no és gaire afalagadora. Per exemple, ¿per quin set sous és millor saber distingir dos models de motos, que no pas un freixe d'un avet? ¿Pot demostrar un escriptor que està al dia i que sap anglès, sense haver d'escriure un anglicisme a cada línia? ¿Quina llengua es parla en la Jerusalem celestial que alguns somien? A fi de comptes, ¿què deu resultar més folklòric i provincià, munyir vaques al Pirineu o bé punxar-se amb cavall en un barri del Bronx?... En fi, dividir avui la literatura catalana entre rural i urbana, és tan absurd com parlar d'una literatura de vora mar i una altra de l'interior.

Aquests darrers anys han aparegut al mercat una colla d'autors que tenen tendència a ambientar les seues narracions en el medi rural. Isidor Cònsul, en un article titulat *Geografies mítiques* i publicat a un número de la revista «Lletra de canvi», dedicat precisament als nous ruralismes, l'anomena *narrativa de marc rural*. Segons aquest crític, «la florida de la literatura rural és paral·lela a la del tombar del segle XIX al XX, l'època de *Solitud* i *Els sots feréstecs*». No pretenc, perquè no es la meua feina, jutjar la qualitat literària d'aquestes obres, algunes de les quals han aconseguit un nombre envejable de vendes al nostre país. El que és evident però, és que el valor literari és independent del marc on es mouen els protagonistes.

A banda d'això, vull esmentar de passada algunes aportacions d'aquestes obres de marc rural. I ara penso especialment en les Terres de Ponent del Principat de Catalunya, les quals són, de fet, les úniques que conec una mica. En primer lloc, es constata una proliferació d'escriptors en tots els racons del país. El geògraf Xavier Campillo acaba de publicar una antologia d'autors pirinencs actuals, en la qual inclou textos de quinze narradors nascuts en aquestes valls del Pirineu occidental. Alguns d'ells, sense cap mena de tradició literària al darrere, han bastit una obra considerable. De més a més, la visió que els pirinencs donen de les seues muntanyes, no sol tenir res a veure amb el Pirineu vist des de Barcelona.

No oblidem tampoc que en les darreres dècades s'ha produït al país un dels èxodes més impressionants de la Catalunya moderna. Desenes de pobles –de petits móns!– han quedat abandonats. ¿Qui millor que els escriptors que n'han estat testimonis, ens poden descriure les conseqüències socials i psicològiques de la desbandada?

Finalment, hi ha el vocabulari. És cert que la mecanització del camp que ha comportat la desaparició de feines i instruments agrícoles tradicionals, se n'ha endut també els mots que els acompanyaven. Així i tot, els tractoristes d'avui continuen diferenciant un *guaret* d'un *rostoll*, saben que hi ha plantes que se *sembren* i altres que es *planten*, en fi, no veuen *arbres*, sinó *perers*, *pomeres*, *pollancreso* i altres espècies. És evident doncs, que els escriptors

que viuen prop seu, en les urbanitzacions o en les reserves naturals de la Catalunya-ciutat, coneguin millor aquest lèxic que no pas els qui viuen rodejats d'asfalt. Potser si no fos per alguns llibres, bona part de la població aviat fórem incapaços de distingir un avet, d'una torre d'alta tensió pintada de verd.

En fi, per aquestes raons i per moltes d'altres que aquestes breus línies poden suggerir, no hi ha dubte que la literatura ambientada al camp té un paper decisiu en la creació de la futura ciutat literària dels Països Catalans.

Ghettotik

AINGERU EPALTZA

Nola idatzi ghettotik? Nola idatzi ikusezina zarenean?

Stalinen purgetan desagertu zen Isaak Babelek eta Isaak Singer Nobel Saridunak bazekiten zerbait horretaz. Beren lanak ghettotik, ghettoaz eta ghetto-hizkuntzaz idatziz, esparru estu hori gainditzea eta mundu zabalean ezagutaraztea erdietsi zuten.

Halaber, Estatu Batuetako beltz literaturak ikustezintasunetik -gogoaren ghettotik- ere idatz daitekeela erakutsi digu. Horra, lekuko, James Baldwing eta Richard Ellisonen lanak, begi-lausoei nahiz ikustezinei berei gaitzaz ohartarazteko lehian.

Iruñekoa naiz. Nafarra, beraz. Berriki zendu zaigun Joan Fusterren hitzak parafraseatuz, jendearen erdiak euskalduna dela ez dakien eta bertze erdia horretaz seguru ez dagoen lurralde batekoa. Hain segur ere, hautatzen ez den zerbaitek lerro bakarra baino hagitzek ere gehiago ez luke behar norberaren biografian. Nire idazlanei dagokienez, ordea, datu soila baino gehixeago da.

Ez dakit nola moldatuko litzatekeen, Alacant hirian Ausias March, Juanot Martorell edo arestian aipatu Suecako pentsalariaren hizkuntzaz baliatu nahi lukeen idazlea. Ez dakit zer gai hautatuko lituzkeen, zein izanen litzatekeen bere istorioak tokituko lituzkeen espazioa. Niri, sormen kamutsekoa izaki, nere inguruari ihes egin ezina suertatu zait. Labur erranik, nire pertsonaiak, munduko zernahi bazterretako gizakien gisa, maitatu, gorrotatu, pairatu, gozatu, sortu, desegin eta heriotze gero eta hurbilagoaren zirrika geldiarazteko eginahal alferrean akitzen dira; eta horrez gain, ni bizi naizen toki berean bizi direlako, inguru mehatxukor eta aienatzaile baten kontra bere burua ikuskor egitera saiatzen dira.

Ismaïl Kadareren «Zizki lotsagarria» irakurri duenak badu Konstantinoplako Sultanen Ametsen Jauregian egosten zen «cra-cra» dotrina sekretuaren berri, erran nahi baita, botereak hizkuntza eta kultura baten desagertzea dekretatzen duenean abiatzen den aparato burokratiko kupidagabea.

Ez nuke erranen idazle albaniarrak, horretaz ziharduelarik, bere fantasiarekin eta irakurlearenekin jolasean ari zen, ala egia historikoan oinarritu datuak zerabiltzan. Ez da aisa sinesten, administrazio batek, bihotz-gabeena izanik ere, mendez mende funtzionari andana erabil dezakeenik, hitzen piskana-piskanako desagertzea eta arau gramatikalen eta sintaxiaren etengabeko atrofia zaintzen; bertsoak, ipuinak edo ele-zaharra sortzeko aukerak murrizten eta, finean, azken hiztunen heriotza bultzatzen ala, xingle-xingleki,

haren akta jasotzen. Ez da aisa sinesten ateak nahita irekitzen ahal zaizkionik gisa honetako ondorioak dakartzan prozesuari:

«Jende horiek ez zuten jadanik hizkuntza berezkorik –dio Kadarek»–, ez ohiturarik, ez kolorerik, ez ezkontzarik, ez dantzarik, ez alfabetorik, ez historiarik, ez egutegirik, ez kronikarik, ez ele-zaharrik. Oro galdurik zuten. Haien oroimena marruskatua zen ezarizarian, den-dena ezabatua zen, menderen mendetan haizeak jota, hondarrean eremu mortu bilakatzen den ordokia bezala, non ez den deus gelditzen, bakar-bakarrik urrutiraino monotonoki hedatzen diren harezko dunak, beti urrutiraino, ameskaiztoen geometriaren antzeko uhinduretan...».

Beharbada, nire sorterrian ez zen Kadarek deskribatu bezala izan. Beharbada gauzak berez gertatu dira, ez jakinaren gaineko eragilerik, ez batzarre sekretuetan mamituriko erabakirik gabe. Hain da erraza, alabaina, imajinazioa lanean jartzea, eta beharbada bizi dugun kospirazio zaharraren zantzuak bilatzen hastea! Hain erraza, heroiak asmatzea eta haien ingurua, sukaldeko bertsioan, ongiaren eta gaizkiaren arteko borrokaren parabola berritza...!

Hona literaturaz mintzatzeraz bildu gara, ez soziolinguistikaz. Hala ere, zilegi bekit datu pare bat.

Nafarroan, duela berrehun urte arte herritarren hizkuntza nagusia zena, guttiengo batena baizik ez da gaurregun. Ikustezin izateak dakartzan prolemak. Sakristian edo Elizaren agiritegietan ez bada, neke da, neke denez, nire hizkuntzaz idatziriko testurik ezta hari buruzko aipamenik ttikiena ere atzematea. Berri-berriki arte, ofizialtasunik nimiñoena ere ez zaio aitortu, eta hala ere, erdipurdikakoa. Aitorpenak aitorpen, gaurregun, bizitza publikoaren alor gehienendako ez da hizkuntz auzirik. Zirrikituak ireki ditugu, baina ez aski. Ez gara. Ez gaituzte ikusten. Administrazio, botere-eremu, kultur bizitza eta herri nagusietatik egotzia, lurraldeak taigabe galdu ondotik eta beti gibelka, herrialdeko iparraldean, gero eta estuagoa den zokoan, gehienbat nekazaritzari eta bizimodu tradizionaleri loturik irauten duen gizarte-atalean baizik ez ditu betetzen nire hizkuntzak bizigarritasunaren minimoak. Eta han ere, paisajearen ederrak doi-doi kuku-tzen du biziraupenaren latza. Horrez landa, hainbat miliaka hiztun gehiago daude, barne emigrazioen edo beti eskas gelditzen den berreskurapen kontziente baten kumeak, gure modernitate ttikiaren arragoa den hiriburuan.

Mendia eta ziutatea. Hiria eta landa. Mila literaturak jadaneko esploratu duten dikotomia. Badakit ez naizela bat ere orijinala. Beharbada, ñabardura soila baizik ez dut erasten erreserba eta ghettoa erraten diedanean. Ghettoa eta erreserba.

Bi espazio, bi esparru, azalez nahiz mamiz kontrajarriak, mesfidantzaz elkarri zeharso egiten diotenak. Badute elkarren berri, eta hortakoz, kosta egiten zaie besoz beso joatea. Ez dute nahi berendako bertzearen patua. Ez erreserbak ghetto, ez ghettoak erreserba. Hori dela eta, elkargunea gatazkatsua da beti, berriaren eta zaharraren arteko harremanak betidanik izan diren gisan. Eta hala ere, elkartzen dira, elkartzen ditut nere eskuetatik ateratzen diren orrietan.

Ghettotik, ghetto-hizkuntzan eta –adierazkortasunaren eredutako, entzefalograma laua maite duten zenbait akademiko eta haien eskumakilak nerbiosten badira ere-ghetto-hizkeraz idazten dudalarik–, espazio horren hautapena nire istorioen garatoki izateko, berez etorri da abantxu.

Zail da esparru horren deskribapena. Haren azalera ez da metro karratutan neurtzen. Ez du muga garbirik izaten eta hartaz galdetzea alferrikakoa da; beti izanen da gisakorik ez dela ihardetsiko duenik. Txartelik ezean, haren atalasea adierazle oharkaitzagoek markatzen dute: buru-ukaldi bat, ahopetik ebakitako hitz bat, begirada konplize bat. Izan ere, esparru bizia da, mugikorra, barne indarren edo kanpoko haizeen arabera hedatu edo bere baitan tolesten dena, antzeztoki aunitz eta diferenteren ekarle: musika burrundak sorgorturiko etxe-beheitia; haurren leloa aditzen ari den ikasgela; karrika-burua, erabilitako orratz erorien oihartzunen bilgune; elkarri erratekorik ez duen biko-tearen ohea edo, maizago, norberaren barrunbe mutua. Eta hainbertzenarekin, ghetto den bezainbatean, hertsia, inon bada eta, itogarria. Eta horrek, gure presentzia nabarmentzen ez garen heinean toleratzen duen hiri horretatik kanpora ere behartzen ditu nire izkribuak, hatsari lotzeko premia hutsez baizik ez izanagatik.

Antzeztokia orain, bertzelakoa da, arront. Unibertso berde bat da ustez, etxe eta azienden zuriak pikardatua, bere baitan iraungitako zibilizazioen iraganaren memoria eta aldi berean gizakiak sekula ere zapaldu ez dituen parajeen xarma gordetzen dituen. Poesia lan bat baino gehiagoren iradokitzaile izan da hiriburutik iparrerat doan bidean aitzindu ahala kausitzen den ikuskizuna. Ez da harritzekoa, Nafarroan, nire hizkuntza-arendako azken babesleku bizia bilakatu den zoko hori sentsazio primigenioen bilatzaileez bete bazaigu hondar urteetan. Batzuk beren erroen eske ari dira, itxuraz mugimenduari uko egin dion toki honetan. Bertze batzuk, xede apalagoak izan eta, industrializazioaren arrastorik apenas erakusten duen ingurune eder batek sortarazten duen gozamenaren. Nere kasuan, ordea, arnasaldia, laburra izaten da. Errekaxka inguruko orbelarekin zaldizkoak eratzen dituen, ustel-haizea izan daiteke hemen ere bai.

Errana da. Hiriko harresi zaharren giblean ghettoa zena, erreserba bilakatzen da mugalde bakarra mendi-hegiak osatzen duenean. Han ez gaituzte ikusten; hemen, ordea, argazkiak ateratzen dizkigute. Edo Arkadia galduaren malenkoniaz hasperenka ari diren kantak idazten. Edo larrazkenaren ñabardura guztiak harrapatu nahian iduri duten koadroak pintatzen. Edo baserriko attunari ebatziriko aditz-paradigma bitxi batzuekin tesi doktoralak loditzen. Estatismoa, hil-urrina, maite dute lurralde honetan, eta ez dira ohartu, eriturik ere, bizirik dagoela, nahiz eta haren bizitasuna mendeak irauten duen etsipenaren eta, erreserba den bezainbatean, alkohol parrastak eta eromenak utziriko eldarnioaren artean kulunkatu. Ez dira ohartu berde-uste nonahikoaren azal lakarrean hazka egin orduko, gorria ageri dela, eta beltza, dena izan nahi eta deus gertatu ez zen harako Julian Sorel haren noragabea bezala. Gorria, odol-haragiarena, lur larrutuarena, behin batean mendi-lepoan agertu zen zaldun lumaz jauntziarena. Beltza, gogoaren oihanpekoa, Parabisutik egotziriko aingeruarena, bagoen artean bluesak kantatzen zituen neska malkoz bustiarena.

Eta daltonismoarekin batean, sorreariaren gaitza ere hedaturik. Frankok mututzat ere jotzen dute lurralde hau, edo gehienez ere totela. Ez bide dakite iragana eta oraina bereizten ez zuen harako Benjy haren ahotsa legez, haizeak xuxurlaturiko marmar bat hotsa eta ardaila ere bihur daitekeela. Bakarrik argitasun horren jabe izanik aditzen ahalko dizkiogu Don Karlosen nahiz Doña Ixabelen armadari ihes egin zion erreklutaren ibilerez, Macbethen bisita hartu zuen Orhiko andrearen gogoetaz, edo bere herriko iratzeak Vietnam-go arroz-soroekin nahasten zituen soldadu ohiaren balentriez mintzo diren istorioak.

Hori denaren zertarakoaz ere galdegin liteke. Eta erantzun nahian burua urratu ere bati. Babel eta Singerren eleberriek ez dute yiddisheraren agonia luzea geldiarazi. Estatu Batuetako beltz jendearen ikusgarritasun maila ozta-ozta haunditu da, Baldwin eta Ellisoren ahalegina gorabehera. Hain segur ere, zuzen daude literaturak deus aldatzeko balio ez duela defendatzen dutenak. Batzuk nahiz bertzeek pasarte ederrak utzi dizkigute, hala ere. Neronek ere, aski nuke hori. Hori, eta nonbait, ikusi ez baina somatu ere, arinki somatzen dudana Ametsen Jauregian, jadaneko informatizaturik egonen den bulego ilun batean, beti lanean diratekeen funtzionarien atzapar luzeetatik lipar batez bederen ihes egitea.

Desde el ghetto

AINGERU EPALTZA

¿Cómo se escribe desde el Ghetto? ¿Cómo escribir cuando se es invisible?

Isaac Babel, desaparecido en las purgas de Stalin, y el Premio Nobel Isaac Singer ya sabían algo de ello. Escribiendo desde el ghetto, sobre el ghetto y en idioma de ghetto, superaron ese estrecho recinto para dar a conocer su obra en todo el mundo.

De igual forma, la literatura afroamericana de los Estados Unidos nos ha enseñado que es posible escribir desde ese ghetto del espíritu que es la invisibilidad. Testigo de ello es la obra de James Baldwin y Richard Ellison, empeñada en advertir del mal, tanto a los amigos como a los propios invisibles.

Soy de Pamplona. Navarro, por lo tanto. Parafraseando al recientemente fallecido Joan Fuster, de una tierra donde la mitad de la gente no sabe que es vasca y la otra mitad duda de ello. Probablemente, algo que no se elige no debería suponer más de una línea en la biografía de cada uno. Sin embargo, por lo que a mis trabajos respecta es algo más que un simple dato.

Ignoro como se desenvolvería un escritor que, en la ciudad de Alacant, quisiera valerse de la lengua de Ausias March, Juanot Martorell o el propio pensador de Sueca, ya citado. No sé que temas escogería, cual sería el espacio donde situaría sus historias. A mí, siendo como soy de creatividad más bien roma, ma ha resultado imposible sustraerme a mi entorno. Por decirlo brevemente, mis personajes, como hacen los seres humanos en cualquier otro lugar, aman, odian, sufren, gozan, crean, destruyen y se agotan en el vano intento de detener la rueda de la muerte cada vez más cercana; y además, porque viven en el mismo lugar en que vivo yo, intentan hacerse visibles en contra de un entorno amenazante y anulador.

El que haya leído «El nicho de la vergüenza» de Ismaíl Kadaré conoce ya lo que es la

doctrina secreta del «cra-cra», que se elaboraba en el Palacio de los Sueños de los Sultanes de Constantinopla; ni más ni menos que el aparato burocrático inexorable que se pone en marcha cuando el poder decreta la desaparición de una cultura o una lengua.

No sabría decir si, cuando se refería a ello, el escritor albanés estaba jugando con su propia fantasía y la del lector, o utilizaba datos basados en la verdad histórica. Es difícil creer, que una administración, aún la más desalmada, haya implicado durante siglos a una cohorte de funcionarios en vigilar la paulatina desaparición de las palabras y la continúa atrofia de las reglas gramaticales y la sintaxis de una lengua; en cercenar las posibilidades de creación de versos, cuentos y leyendas; en provocar, finalmente, la muerte de los últimos hablantes o, mucho más simplemente, en levantar acta de ella. Es difícil creer que voluntariamente se puedan abrir las puertas a un proceso que provoque este tipo de consecuencias:

«Estas gentes no poseían ya idioma propio –dice Kadaré– ni costumbres, ni colores, ni bodas, ni danzas, ni alfabeto, ni historia, ni calendario, ni crónicas, ni leyendas. Todo lo habían perdido. Su memoria había sido poco a poco limada, todo había sido borrado, como una planicie que, azotada por el viento, se ha transformado finalmente en un páramo desértico donde no queda nada, sólo dunas de arena que se extienden monótonamente hasta la lejanía, siempre la lejanía, en ondulaciones que semejan la geometría de las pesadillas...».

Igual, en el lugar donde he nacido las cosas no fueron como las describe Kadaré. Igual las cosas ocurrieron por sí mismas, sin inductores conscientes ni decisiones pensadas en reuniones secretas. Sin embargo, ¡es tan fácil poner en marcha la imaginación y comenzar a buscar indicios de la viejas conspiraciones. ¡Es tan fá-

cil inventar héroes y en torno a ellos renovar en versión doméstica la parábola de la lucha entre el bien y el mal...!

Aquí nos hemos reunido para hablar de literatura, no de sociolingüística. A pesar de ello, permítaseme un par de datos.

En Navarra, la lengua que hasta hace dos siglos era la mayoritaria entre sus ciudadanos, no es hoy día más que la de una minoría. Son los problemas de resultar invisible. Fuera de las sacristías o de los archivos eclesiásticos es difícil, realmente difícil, encontrar textos escritos en nuestra lengua, ni tan siquiera la menor mención sobre la misma. Hasta hace muy poco, no se le ha reconocido el menor atisbo de oficialidad y aún así, restringida. Reconocida a no, hoy en día no existe conflicto lingüístico para la mayoría de los ámbitos de la vida pública. Se han abierto brechas, pero insuficientes. No existimos. No nos ven. Expulsada de la administración, de los círculos del poder, de la vida cultural y de las poblaciones más importantes, tras perder territorio de forma ininterrumpida y siempre en retroceso, mi lengua no manifiesta ya sus mínimos vitales más que en el Norte del territorio, en un enclave cada vez más reducido, dentro sobre todo del sector social más apegado a la agricultura y a los modos de vida tradicionales. Y aún allí, la belleza del paisaje apenas disimula lo problemático de su supervivencia. Fuera de allí, existen varios miles de hablantes más en el crisol de esa pequeña modernidad nuestra que es la capital, hijos de migraciones interiores o de una recuperación consciente que no deja de ser minoritaria.

El monte y la ciudad. La ciudad y el campo. Una dicotomía explorada ya antes por miles de literaturas. Ya sé que no soy nada original. Quizás me limite a aportar un matiz al llamarles reserva y ghetto. Ghetto y reserva.

Dos espacios, dos ámbitos, contrapuestos en aspecto y en substancia, que se miran de soslayo con desconfianza. Cada uno sabe del otro, y por ello, les cuesta ir de la mano. No quieren para sí el destino del otro. Ni la reserva quiere ser ghetto, ni el ghetto reserva. Por esa razón, su punto de encuentro es siempre conflictivo, como lo han sido siempre las relaciones entre lo nuevo y lo viejo. Y con todo, se juntan, las junto en las páginas que salen de mis manos.

Escribiendo como lo hago desde el ghetto, en idioma de ghetto y en habla de ghetto –algo que, por cierto, enerva a algunos académicos y a sus acólitos, amantes de una expresividad tendente al encefalograma plano–, la elección de ese mismo espacio como lugar donde se desarrollan mis historias, me ha venido prácticamente dado.

No es sencilla la descripción de ese ámbito. Su superficie no se mide por metros cuadrados. No cuenta con límites definidos, y preguntar por él es inútil; siempre habrá quien responda que no existe. A falta de carteles, su umbral lo marcan indicadores más difíciles de apreciar: un movimiento de cabeza, una palabra pronunciada en voz baja, una mirada cómplice. Porque el caso es que se trata de un espacio vivo, en movimiento, que se extiende o se repliega al albur de fuerzas internas o vientos exteriores, que presenta variados y diferentes escenarios: el bajo de una casa ensordecido por el fragor de la música; el aula que escucha la cantinela de los niños; la bocacalle donde se recojen los ecos de la caída de aguas usadas; la cama de una pareja que ya no tiene nada que decirse o, más frecuentemente, el mudo interior de cada uno. Y con todo ello, en tanto y cuanto que ghetto, un espacio cerrado donde los haya, asfixiante, que, aunque sólo sea para tomar aire, obliga a mis escritos a salir también fuera de esa ciudad que tolera nuestra presencia siempre y cuando no nos dejemos ver.

El escenario es ahora completamente diferente. Es, en apariencia, un universo verde moteado por el blanco de las casas y los ganados, que guarda a la vez la memoria del paso de civilizaciones extinguidas y el encanto de parajes que parecen no haber sido hollados nunca por el hombre. El espectáculo que se encuentra saliendo de la capital hacia el Norte ha inspirado más de una obra poética. No es de extrañar que este enclave convertido en el último refugio vivo para mi lengua en Navarra, se haya llenado en los últimos años de buscadores de sensaciones primigenias. Algunos persiguen sus raíces en este lugar donde, parece, se ha renunciado al movimiento. Otros, con objetivos más humildes, sólo el goce que produce un bello entorno sin apenas vestigios de industrialización. En mi caso, sin embargo, el momento de respiro suele

ser corto. El viento que junto al arroyo forma remolinos con la hojarasca caída puede ser fétido aquí también.

Lo he dicho ya. Lo que es ghetto tras las viejas murallas de la ciudad, se convierte en reserva cuando el único límite lo compone el perfil de los montes. Allí no nos ven; aquí, en cambio, nos hacen fotografías. O componen melancólicas canciones que suspiran por Arcadias perdidas. O pintan cuadros que parecen querer atrapar todos los matices del otoño. O engordan tesis doctorales con unos raros paradigmas verbales arrancados al anciano del lugar. De este territorio aman su estatismo, su hedor a muerto, y no se han dado cuenta de que, aunque enfermo, está vivo, aunque su vitalidad se columpie entre una resignación que dura siglos y el delirio que, como en cualquier reserva que se precie, dejan toneladas de alcohol y locura. No se han dado cuenta de que nada más rascar en la áspera corteza del pretendido verde omnipresente, aparece el rojo, y el negro, como en el viaje sin rumbo de aquel Julian Sorel, que quiso serlo todo y no fue nada. Rojo, el de la carne y la sangre, el de la tierra esquilada, el del jinete vestido de plumas que apareció un día en el collado. Negro, el de la espesura del pensamiento, el del ángel expulsado del Paraíso, el de la chica cubierta de lágrimas que cantaba blues en medio del hayedo.

Y a la vez que el daltonismo, vemos también el mal de la sordera. Muchos juzgan muda a esta tierra. Farfallosa en el mejor de los casos. Evidentemente desconocen que un murmullo puede devenir en ruido y furia, como la voz de ese Benjy, que no distinguía el pasado del presente. Sólo con esa lucidez podremos escucharle historias que hablan de las andanzas del recluta que desertó tanto del ejército de Don Carlos como del de Doña Isabel, de las reflexiones de la dama del monte Orhi, que una vez recibió la visita del propio Macbeth, de las azañas del veterano que confundía los helechales de su pueblo con arrozales vietnamitas...

También se puede preguntar el para qué de todo ello. Y devanarse los sesos buscando una respuesta. Las novelas de Babel y Singer no han conseguido detener la lenta agonía de la lengua yiddish. El grado de visibilidad de la gente negra de Estados Unidos apenas ha aumentado, a pesar del esfuerzo de Baldwin y de Ellison. Probablemente tienen razón los que defienden que la literatura no sirve para cambiar nada. Sin embargo, unos y otros nos han dejado hermosos pasajes. A mí eso me bastaría. Eso, y huir, aunque sólo sea por un momento, de las largas garras de esos funcionarios que continúan su labor en un oscuro despacho, seguramente ya informatizado, de ese Palacio de los Sueños que no por no verlo, dejo de percibir activo.

Cuadros de una exposición

ANJEL LERTXUNDI

Musorgsky compuso en 1874 *Cuadros de una exposición*, inspirado en los óleos que el pintor y arquitecto Victor Hartmann acababa de exponer en San Petersburgo. Musorgsky tradujo, como nadie lo había hecho antes, las impresiones que le produjeron los cuadros, en lugar de trabajar los diversos temas –diez descripciones y cinco *promenades* o nexos de unión entre los diversos cuadros– según las estrictas reglas de la composición musical. Si la música se había nutrido, hasta entonces, de los viejos mitos y temas literarios, Musorgsky se inspira en la pintura, como forma idónea de expresar con notas el color y la composición, al igual que en la misma época Mallarmé pretendía “pintar no la cosa, sino el efecto que produce” o lograr con sus poemas sinfonías musicales (cuando le anunciaron que Debussy había compuesto *L’après midi d’un faune*, Mallarmé protestó: “si ya le había puesto yo música...”).

Comienzo a hojear libros de arte vasco, a la búsqueda de cuadros y esculturas que me evoquen escenarios reales plasmados por la literatura vasca. La concepción totalizante de Mallarmé, que parece buscar la piedra filosofal, me parece ilusoria, pero sé que unas mismas ideas, un mismo paisaje, una indefinida pero real contemporaneidad entre las diversas artes y los diversos artistas producen un flujo entre ellos más allá de la mera especulación. No puedo olvidar que apenas ha existido diálogo entre la literatura vasca y el resto de las disciplinas artísticas, que han ido, estéticamente, por delante de la literatura. Quizá no se trata más que de un mal endémico de la sociedad vasca y no merece la pena cargar las tintas sobre el hecho de que el arte plástico en particular y todas las disciplinas estéticas en general, tras presumir de trascender la palabra, hayan dado casi siempre la espalda a la lengua vasca y hayan expresado su desarraigo verbal en castellano, hasta cuando han tratado, como Oteiza, de interpretar estéticamente el alma vasca: sólo datándola en la indocumentación verbal del cromlech podía justificarse el estudio del alma vasca en su origen: todo, nos dice Oteiza, debe ser reducido a cromlech, a cero como expresión formal.

Agiñako harrespila. El cromlech de Aguiña.- El primer escenario de mi particular exposición tenía que hacer referencia a la tradición oral, de ahí que cualquier elección –dolmen o cromlech, hogar paterno o regazo materno– resulta, necesariamente, simbólica. Elijo el cromlech para, por vía de contraste, confrontarla con la interpretación oteiziana que la convierte, paradójicamente, en el último escenario. Mi elección del cromlech como primer escenario tiene como fundamento la palabra, mientras Oteiza

busca la pre-palabra, algo que suena, *de facto*, a exculpación por la ausencia –o el abandono, según se quiera– de la propia palabra. Un mismo escenario se convierte, así, en materia para dos estrategias que, siendo, como son, nacidas en y deudoras de un mismo espacio, pueden convertirse, y de hecho su práctica las ha convertido, en antagónicas.

Los vascos llamamos al cromlech *jentilbaratza*, *mairubaratza*, o, simplemente, *harrespila*. Parece que estas rústicas construcciones cumplían la función de tumbas de incineración propias de la edad de hierro. Sea como fuere, han perdurado hasta ahora, no sólo como construcciones, sino como núcleos referenciales de muchos de los mitos recogidos por nuestra tradición oral. La cueva, el río, la piedra en la vera del camino, el bosque, el precipicio son otro tantos elementos naturales de nuestra cuentística que el psicoanálisis ha estudiado con detenimiento. A pesar de nuestras características climatológicas, hay más nieve que lluvia, hay más sol que niebla en nuestro paisaje. El clima corresponde más a una mentalidad pastoril o cazadora, asentada en la montaña, que a una mentalidad agrícola, asentada en los valles. Bruno Bettelheim apenas se desviaría un ápice de los lúcidos análisis que realizó sobre la simbología de los espacios naturales de la cuentística europea.

El bosque es el paisaje. Existe una técnica peculiar en la poesía popular vasca, la conexión mítica, que enlaza, aparentemente sin una conexión que se atenga a la dinámica poética, un elemento naturalístico con una situación anímica o cotidiana determinada. *Itsaso laino dago, Baionako barraino. Nik zu zaitut maiteago, txoriak bere umeak baino* (La mar está en brumas hasta la barra de Baiona. Yo te quiero más que el pájaro a sus crías). El único nexo posible que pueda explicar el salto de una imagen a otra es el de la atracción sonora. El análisis de cientos y cientos de coplas, realizado en su día por Aitzol, da el siguiente inventario de elementos naturales en los que se sustentan las imágenes:

- Plantas y flores: limón, briñón, albréchigo, uva, argoma, zarzal, rosa, manzana, haba, pera...
- Árboles: roble, quejigo, haya, fresno, sauce...
- Aves: perdiz, codorniz, ruiseñor, petirrojo, paloma, cuervo, águila, gallo...
- Animales: ratón, gato, ciervo, cordero, caballo, perro, yegua, vaca, carnero...
- Labores: pastoreo, caza, arado, escarda del maíz, labores del lino, boyero...
- Otros elementos naturales: nieve de los montes, escarcha a la orilla de los ríos, estrella polar, luna y niebla, sombra, bosque, pradera, valle...

El jentil, habitante de ese mundo de cuevas y bosques que los cromlechs resumen, era –cito a Barandiarán– el hombre salvaje, dotado de fuerza extraordinaria, que vivía en la montaña; el primer cultivador del trigo, el primer herrero, el primer molinero; el que, sin ser cristiano, colaboró, gracias a su fuerza, en la construcción de las primitivas iglesias cristianas; el sujeto, por tanto, de tantas y tan ricas tradiciones orales que han llegado hasta nuestros días. Fue el constructor del cromlech, ese espacio natural que ha conservado, a lo largo de los siglos, nuestro folklore, del que nuestra literatura escrita, al

margen del entusiasmo romántico por la sabiduría popular, no se sirvió en la medida que pudo y debió: intereses lingüísticos, etnográficos y arqueológicos prevalecieron sobre los literarios. La investigación trata de fijar los datos, por lo que, aunque sea inconscientemente, aprecia las realidades más estáticas, sin darse cuenta de que estatismo de un fenómeno tan dinámico como la tradición oral no puede ser otra cosa que preludio de su definitiva desaparición. La literatura, como el arte, al ser, por definición, dinámica, vivifica los datos, los metamorfosea y erige sobre las viejas piedras nuevos castillos: de arena para que lleguen a ser de piedra, de piedra aunque tema que se vuelvan de arena.

Pero ese cromlech de Aguiña que nosotros, escritores vascos, consideramos el escenario simbólico de nuestra tradición, es también el escenario sobre el que Oteiza erige su interpretación estética del alma vasca. La interpretación del visionario Oteiza acerca del círculo y el vacío recuerda mucho al anillo de Clarisse, uno los personajes de mayor carga alegórica de “El hombre sin atributos”, de Musil. El anillo, privado de centro y de conclusión, del que decide despojarse Clarisse, simboliza la cultura moderna, que “gira en torno a un vacío, se halla por tanto construido sobre la nada”.

Ulises construyó su propia identidad y selló su poder sobre Itaca, sobre su tripulación y sobre sí mismo. Stendhal subrayó el desajuste del individuo ante una sociedad hostil. La modernidad comienza cuando la desarmonía se erige en centro de atención estética, cuando “la desarticulación de la totalidad quebranta el gran estilo”. Musil trata, como Ulrich, de hallar el valor único sobre el que se asienta el resto, pero no lo halla porque ya no existe. Si el hombre sin atributos está hecho de atributos sin hombre, ya no hay, como en el anillo de Clarisse, centro en el que confluir, ni conexión entre las partes. Falta la totalidad. El arte deja de ser representación para convertirse en un engranaje más de la disolución.

Oteiza, no se sabe bien si consciente de los límites de esa cultura moderna o de los propios límites, se repliega sobre sí mismo y reniega, retrayendo toda interpretación del alma vasca al cromlech de Aguiña, de esa interpretación del vacío como nada; “Sin este cálculo estético de la desocupación del espacio –escribe– no ha alcanzado el arte nunca su destino espiritual”. Obsérvese que la interpretación del alma vasca –*sin este cálculo estético de la desocupación del espacio*– coincide con la del arte en general –*no ha alcanzado el arte nunca...*–.

Oteiza, como Mallarmé, busca la totalidad en esos cromlechs: tras la disgregación de las formas unitarias, que se han disuelto cual azucarillo en el café, el arte moderno se encontró suspendido en el abismo, entre la tradición que preconizaba el “gran estilo” y el nihilismo, eso que Nietzsche llamó la “anarquía de los átomos”. Hay en la postura de Oteiza mucho de nostalgia por la totalidad perdida. Cuando la totalidad se desmorona, la tradición deja de ser arco y flecha a la vez, y el recurso a ella deja de ser sometimiento para convertirse en nostalgia, distancia irónica o sistemática destrucción. Para la modernidad, apelar a la tradición es tratar de que el caos se ponga una camisa de fuerza. Tras el orden, el desmoronamiento. Si arriconamos el problema del sentido, la nueva épica

sustituirá esa búsqueda de la identidad por la opacidad de la indiferencia, savia del nihilismo. Gianni Vattimo ha escrito que el nihilismo total constituye “la reducción total de todo valor de uso a valor de cambio”. Ya que no existe una imagen unitaria del mundo, todo es intercambiable. Los sentimientos y afectos, hasta los individuos, pueden ser intercambiados por objetos y así el “dinero –escribe Vattimo– puede ser permutado indiferentemente por cualquier cosa”.

Oteiza huye, sin embargo, de considerar el nihilismo como un dato absoluto y, ante el dilema tradición y nihilismo, aboga por dar el salto hasta el cromlech y elaborar una interpretación etnocentrista del alma vasca (hasta Oteiza, los investigadores hablaban, casualmente, de *alma popular vasca*). La influencia de Oteiza ha sido innegable, no sólo en la actividad plástica –sus ascéticas figuras han sido imitadas hasta el abuso–: gran parte de la cultura vasca, desde la poesía a la música, desde las artes escénicas al diseño debe a Oteiza un discurso que, revestido con ropaje vanguardista, atemperaba nuestro secular atraso estético. Gandiaga (*hamaika harri lantzen ari da Oteiza*) y Lekuona (*euskal estetikan zor diodana eskertzen dio*), entre otros, le han reconocido públicamente su deuda estética. Luchábamos por reafirmarnos como pueblo y nos armó estéticamente, con la emoción que conlleva encontrarse expresivamente, pero también con el peaje a que obligan las concepciones totalizantes, abortadoras de otras tendencias estéticas que, en contra, dentro o más allá de la visión de un alma vasca, rehusan y recusan interpretaciones esencialistas del arte. Gabriel Aresti, desde su concepción social de la poesía que chocaba frontalmente con la metafísica Oteiziana, lo vio con claridad meridiana: *Egia da Oteitzaren eskultura ez tudala / nik konprenitzen, / baina ni eskolarik gabeko gizon bat naiz, / eta hori ezta harritzekoa. / Baina Jurgi Oteitzak nire poesia konprenituko du, / dudarik gabe, / gauza errezagorik ezpaita inoiz / gizonaren eskutikan / atera.* (Verdad es que yo no comprendo la escultura de Oteiza, pero yo soy un hombre sin cultura, y ello no es de extrañar. Pero Jorge de Oteiza comprenderá mi poesía, sin duda alguna, porque cosa más fácil no ha salido de la mano del hombre).

El caserío de Basarte. Del cromlech, nuestro particular templo de símbolos, cuyos largos ecos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad, entro en una sala abigarrada de cuadros donde la representación de caseríos, arquetipos de vascos de nariz aguilena y mirada profunda, y paisajes de suaves y verdes laderas me recuerdan a la universidad de Basarte, el medio rural en el que todo vasco ha de cimentar su cultura, perfeccionar su lengua, forjar su personalidad, alimentar su fe. Me detengo en uno de los cuadros, no tanto por su calidad, más bien humilde, sino por lo que representa. *Aitona zoriotsua* se llama el óleo de Flores Kaperotxipi, aunque veamos una mujer y un hombre, ambos felices, en primer plano. La mujer, vestida a la vieja usanza, mira con admiración al hombre, mientras éste, serio y con el jersey atado al cuello, me mira fijamente a mí. Lleva un vaso de vino en la mano. Sabemos que lo beberá con mesura, porque todo –su porte, su mirada, su expresión de hombre entero– nos habla de equilibrio. Al fondo, blancos caseríos sobre colinas con tierra roturada. El hombre equilibrado en un medio que ha logrado equilibrar, hacer suyo, convertirlo en bastión de las virtudes del hombre

vasco. Familia y hogar –mujer y caserío–, templanza –vaso de vino aún lleno–, laboriosidad –tierras roturadas– son destacadas del modo más estático que imaginarse pueda. El pintor ha pretendido que todos participemos de esa paz que destila el cuadro, pero todo en él es pose, imagen congelada, idealización de rasgos y actitudes que, aunque tratan de desentrañar lo esencial, rondan el tópico. Aitzol, en un artículo titulado “La epifanía del rostro vasco”, expresaba a la perfección lo que venimos diciendo:

“En los cuadros de Flores-Kaperotxipi no existe ni un brochazo de color negro. El paisaje discretísimo de los fondos, todo serenidad en color y proporción de un variadísimo verde, el verde mutilforme del paisaje vasco, respira alegría, calma, placidez (...) Hay un algo de armonía encantadora entre la esencia vasca del paisaje externo con ese otro interior y místico, del alma racial, que se refleja en esos rostros acabados, tan bien cuidados, que no son sino una manifestación radiante, una epifanía esplendorosa del espíritu del pueblo vasco”. Y el propio pintor apuntaba: “Cuanto más subamos hacia las cumbres, tanto más hallaremos caras netamente raciales”.

En lo que respecta al paisaje, esa ideología centrada en el caserío como bastión de nuestras esencias, ha olvidado la pluriformidad de las tierras, espacios, climas y colores que conforman el paisaje vasco. El verde, las suaves laderas, el olor a hierba fresca, la agricultura del maíz y de la manzana se han impuesto sobre el color ocre, la llanada, el olor a tierra agrietada, la agricultura del trigo y de la uva, asociando el primer paisaje con lo auténticamente vasco, el segundo con lo que es extraño al país.

Es Basarte. Estamos en el centro de nuestra particular Arcadia feliz, donde el culto casero Peru Abarca alecciona al inculto vascongado y barbero Maisu Juan. “Peru Abarca” de Juan Antonio Moguel, el fruto más importante que dio el neoclasicismo, compendia, en forma de diálogo, la ideología ruralista que convierte a Peru y Marixe, personajes zafios y de poca luz de la cuentística popular, en catedráticos de la literaria Universidad de Basarte, algo así como el naturalista foro académico donde se alimentaría intelectualmente el Buen Salvaje roussonian. Peru Abarka, en uno de los pasajes de la obra, desprecia la cuentística popular de Peru y Marixe, urdida en base al ridículo y al esperpento de los infelices personajes. La risa que suscitan viene provocada porque los personajes no perciben el matiz metafórico, irónico o polisémico de las palabras. Tienen una visión pre-conceptual de la lengua. Peru Abarka (su esposa se llama, y no creo que sea casualidad, Marixe, aunque la crítica vasca no haya reparado en ello) da un vuelco revolucionario al aportar consistencia ideológica, por vía de la idealización, al habitante de Basarte; es en el bosque donde se guarda la pureza del idioma. “Peru Abarka”, escrita hacia 1.802 e inédita durante ochenta años, fue, sin embargo, muy leída en copias manuscritas que circularon por todo el país. Moguel, que había ya traducido los “Pensamientos” de Pascal al euskara, enfrenta a un aldeano vizcaíno, un pozo de ciencia popular aparentemente intuitiva y natural pero que no es sino reflejo de las teorías euskéricas puristas de la época, con el barbero de una villa, Maisu Juan, que habla un euskara corrompido y que terminará por reconocer ante Peru Abarka su inferioridad.

Aunque el propósito fundamental de los diálogos estriba en convencer a Maisu Juan de la precariedad de sus conocimientos lingüísticos y que el ambiente rural es la verdadera universidad para quien quiera conocer su lengua, la dualidad se manifiesta en diversas áreas:

ciudad - campo
castellano - euskara
descreencia - religión
vicio - moderación
tradicción - progreso...

Peru es la versión vasca, adaptada a nuestras circunstancias, del Buen Salvaje que fue legado por los misioneros a los enciclopedistas. Todo es perfecto cuando sale de las manos del Creador, todo degenera en manos de los hombres. “Peru Abarka” supuso también el planteamiento de una actitud que, unido al sentimiento romántico de libertad individual y libertad de los pueblos, tanto tendría que ver pocos años más tarde en el afianzamiento del costumbrismo: Mogel es el primer autor vasco no sólo en situar las costumbres sujetas a un proceso evolutivo entre un pasado que no se quisiera acabado y la preindustrialización, sino también en adoptar una actitud defensiva frente a este proceso.

El espacio del caserío no tiene entidad física. Poco sabemos de su fisonomía. Es, sobre todo, símbolo y arcón donde se guarda la tradición.

“Garoa”, la novela del mundo rural vasco, de Domingo Agirre, además de constituir un importante hito en la narración vasca, consolida una visión de la realidad, el costumbrismo, que ha tenido vital importancia en el desarrollo posterior, no sólo de la prosa, sino también de la poesía vasca. Agirre desarrolló el mismo esquema ideológico de Mogel y pretendió cimentar las virtudes tradicionales frente a la modernidad que la creciente industrialización traía consigo. Su rica prosa, elegante y precisa, hace más llevaderos la sencillez de sus tramas y el maniqueo esquematismo de algunos de sus personajes.

El caserío, centro de nuestro mundo, es idealizado hasta el punto de ignorar la humildad de su construcción, la precariedad de sus cimientos, la suciedad acumulada en sus paredes, el deterioro de su entorno. Los retratos son planos, como en la pintura costumbrista; los colores, recios pero de pocos matices; la profundidad y la perspectiva, escasas; la composición no ofrece sorpresas. Domingo Agirre conocía a través de su sirvienta los escenarios de Urbía en los que se desarrolla la débil trama de “Garoa”. Los intereses ideológicos del fuerismo primero y del nacionalismo después, nacidos en la ciudad y en las villas más prósperas, reivindicaron el caserío como lo hiciera Aguirre: a través no ya de un conocimiento directo, sino del valor añadido que les interesaba conferir –y delegar– al caserío, como centro del alma vasca, refugio de los valores tradicionales y salvaguarda de la lengua. “*Nerbion inguruari Euskalerriko alderdia baño Londresko auzotegia obeto deritzot*”. (Los alrededores del Nervión me recuerdan más un barrio de Londres que el País Vasco) afirmará el narrador omnisciente de Garoa, y el

apunte no tendría más importancia que la que cabe dar a la habitual interferencia del narrador constumbrista, si no desgranara, a renglón seguido, un rosario de desatinos sobre las nueva clase que se va asentando y forjando en la margen izquierda de Bilbao (*asko, geienak bear bada, guraso zintzoen semeak izatea ba liteke*, es posible que muchos, quizá los más, sean hijos de padres nobles) y sobre los que prefiero no insistir. Sólo añadir que, si nos atenemos a la narrativa de la época y a su ideología, no es posible imaginar el paisaje vasco sin una sotana en primer plano.

Abandono la sala y recapacito sobre nuestra narrativa de estos últimos años. Atraídos por el neorrealismo italiano, hemos tratado de desmontar ese edificio ideológico, presentándolo como foco de tensiones sociales, violencias de clase, contradicciones provocadas por la atracción telúrica, pero me pregunto si hemos logrado otra cosa que afianzar, con supuestos nuevos moldes, el viejo discurso.

Caserío con manzanal. Contigua a la sala anterior hay una nueva sala que al espectador no avisado puede engañar a primera vista. Caseríos, paisajes, color... recuerdan mucho a lo que acabo de dejar detrás. Pero, si uno mira con atención, sabe que se encuentra ante algo diametralmente distinto. Algo que me recuerda aquellos hermosos versos de Baudelaire: “He aquí que yo he tocado el otoño de las ideas y es menester emplear la pala y los rastrillos para reunir de nuevo las tierras inundadas...”

Me detengo en uno de los cuadros más hermosos de la sala. *Caserío con manzanal*, de José Salís. Oleo sobre lienzo. El formato es pequeño para un cuadro con abundancia de detalles y riqueza de matices. El catálogo de la exposición lo describe con minuciosidad: “La ladera suave de un campo verde, donde crecen varios árboles alineados en altura. Sus troncos se inclinan y retuercen. Sus ramas desnudas se dirigen a todas las direcciones. Al fondo un caserío, de blanca fachada, alero saliente y balcón corrido. La vertiente izquierda del campo la cierran matorrales. La derecha se recorta en un cielo azul con nubes ligeras. La soledad, el olvido se enseñorean. Una luz invernal llega desde el espectador, levemente lateral y proyecta las sombras de los escuálidos arbolillos sobre la hierba. El alero de la casa arroja sombra sobre parte de la fachada. Es un momento de intensa radiación. Es más precisa la pincelada de primer término y se aboceta el resto. Interesa al pintor en gran manera la repercusión de la luz sobre los cuerpos. Verdes, ocre y agrisados”.

El cuadro fue pintado por Salís cuando Lizardi sólo tenía cuatro años. Me pregunto si el poeta conocía este cuadro, porque de lo que no me cabe duda es de que sí conoció a Salís y su obra: el año 1926 Salís expuso en Tolosa, lugar donde vivía Lizardi, en una muestra colectiva en la que también participaron amigos personales del poeta, como Flores Kaperotxipi y Bienabé Artia... Por ello, me hago a la idea de que Lizardi tenía presente este “*Caserío con manzanal*” de Salís cuando describió el otoño (*Ondar gorri*), final de “*Urte-giroak ene begian*” (Las estaciones en mi mirada) su poema más ambicioso, tanto en extensión como en planteamiento. La naturaleza ha vivido su verano y ahora se enfrenta al otoño, víspera del inevitable invierno que, para Lizardi, lejos de ser antesala de la nada, es sólo tránsito para la resurrección, *Berpizkundera*, que también la cultura vasca

conocerá una vez se vista con el ropaje de siempre, pero con nuevas ambiciones. El manzano es un árbol que, a pesar de su apariencia decrepita, produce un fruto que simboliza la renovación. Simbología religiosa, afirmación política y cultural, poética que conjuga el símbolo con la pincelada impresionista, como modo idóneo para preservar el sentido sin renunciar al matiz.

Lizardi centra su poética en los ojos y el corazón. *Biotz-begietan* es el título de su poemario. Emoción y plástica son los dos ejes de su poética: ojos para ver el paisaje, corazón para sentirlo, poética adecuada para expresarlo. Lizardi recurre al impresionismo, que tan buena pintura produjo entre nosotros: instantaneidad, colores disociados, fenómenos fugaces, impresiones, detallismo y composición, cambios de luz... Todo ello combinado, en su segunda época, con un recurso a los símbolos más notables de la escuela francesa sobre la creación artística –peregrinaje en el desierto, inaccesibilidad de la belleza, búsqueda del poeta– logra, gracias a Lizardi, plasmar una de las poéticas más originales que ha dado la literatura en euskara.

Me tendría que retrotraer hasta el siglo XVII y romper una lanza a favor del Oihenart, aclamado por todos como polígrafo y por todos olvidado como poeta, para encontrar lo que encuentro en Salís, lo que me ofrece también Lizardi: ese afán de perturbar el orden establecido y reencontrar la libertad poética más allá de lo que todo ojo ve y sólo nuestro particular ojo podría percibir, más allá de la enumeración de los objetos al alcance de nuestra vista, más allá, incluso, de la propia memoria. Así logró aprehender, por ejemplo, diversos matices de verdes, más allá del verde intelectual del que nos habló Taine, más allá del paisaje esquemático de la poética anterior. Desde Lizardi, nuestro verde invita a soñar nuevos verdes.

Imagino a Lizardi y a algún otro poeta de su generación manteniendo el difícil equilibrio entre la disciplina que se han autoimpuesto como patriotas y la libertad que necesitan como poetas.

Bilbao. Hotel Carlton. Exposición de pintura, escultura y arte decorativo. Primavera del año 39, Año de la Victoria. Patrocina la Diputación de Vizcaya y el Ayuntamiento de Bilbao. Organiza la Jefatura Provincial de Propaganda. La invitación al acto de apertura lleva el siguiente texto:

“Bajo el signo de Franco; fervor callado de la retaguardia laboriosa, esta Exposición, engendrada en días de guerra en que apuntaban ya albas de victoria, abre sus puertas a los cuatro vientos de la rosa. En la Paz de las Españas”.

En mi recorrido particular, sólo desconchados y siluetas de moho que la luz del sol ha dejado en las blancas paredes como únicas huellas de una exposición que quiero olvidar. Desvió la mirada. Más siluetas de cuadros que fueron alguna vez colgados. Cierro los ojos. Oigo en mi interior la voz del poeta Lauaxeta que espera el momento en que le llamen al pelotón de fusilamiento: *Goiz eder onetan erail bear nabe txindor baten txintak gozotan naukela. El naiten leyora begiok intz gabe!* (Esta hermosa mañana me matarán, mientras escucho gozoso el canto de un ruiseñor. Ojalá llegue hasta la ventana sin rocío

en los ojos). Reconstruyo por un momento la imagen del alto y feo muro de piedra del cementerio de Gasteiz contra el que le fusilaron, pero, inevitablemente, huellas de cuadros que fueron colgados un día, y olvidados ya en alguno de los numerosos desvanes de la historia, aparecen, como en una sobreimpresión, sobre los desconchados que las balas agujerearon en el muro. Huellas de cuadros, huellas de balas. Pero nadie recuerda ya ninguno de aquellos cuadros, mientras las balas que aún resuenan en nuestra memoria, no logran acallar la voz del poeta:

*Goiz eder onetan erail bear nabe
txindor baten txintak gozotan naukela.
El naiten leyora begiok intz gabe!*

Desde la ventana, el poeta ve el Gorbea. Se proyecta en el horizonte una sombra larga y baja sobre la que emerge la montaña como un monstruo adormecido sobre la niebla.

Dos paisajes en liza: el paisaje del alma, tras haber adecuado lo que Lauxeta veía a lo que soñaba ver y el paisaje de la muerte, con su único rostro sin ojos, en cuyas cuencas no cabe ningún sueño.

La originalidad de Lizardi y Lauaxeta estriba en que en lugar de mantener intacto el paisaje, creyeron que lo podían descubrir y moldearlo según su poético entender. Los dorados de Lauaxeta así como los verdes de Lizardi corresponden a una nueva poética que, en euskara, sólo tenía sentido gracias al optimismo que los nuevos rumbos, tanto poéticos como políticos, generaban.

Las huellas de las balas en el muro del cementerio de Gasteiz dejaron sin vida el empeño más original de la poética vasca: la luz que impregna toda su poesía –*argi e ikusi* son dos palabras emblemáticas para Lauaxeta– ilumina, junto con Lizardi, de forma moderna, el viaje iniciático de nuestra literatura por las rutas de la poesía.

Aránzazu. Paso a la sala contigua de la exposición. Hay en ella muchos cuadros religiosos, apilados uno en contra del otro. No sabría precisar si acaban de ser descolgados o están prestos para ser expuestos. *Traslado de la Virgen a Oñate*. Pablo Uranga. Oleo sobre lienzo. Me extraña su formato apaisado (150 x 282), tal vez porque espero la procesión que se organiza para el traslado de la imagen, tema del cuadro, a mí me sugiere una verticalidad que el cuadro no transmite: los andares de los que participan en la procesión tienen un aire entre lo goyesco y la caricatura que me llama la atención. Me da la impresión de que no se creen lo que están haciendo; o que llevan prisa para volver a sus quehaceres habituales. Se me ocurre que el sentimiento religioso vasco, tan arraigado según dicen casi todos, tiene, sin embargo, mucho de inversión previsora, por si tras la muerte hemos de rendir cuentas y no podemos presentar un balance actualizado. Ese utilitarismo que San Ignacio reforzó preguntándose “de qué nos sirve ganar el mundo si pierdo mi alma” y que nuestro libro de ascética por excelencia, “Gero” de Axular, convirtió en guía de conducta al euskara, además de en perfecto modelo retórico, en vehículo perfecto para adoctrinar a nuestras gentes.

A la derecha del cuadro de Uranga, un cuadro con formato de tímpano románico, en

el que el centro es la Virgen, rodeada de fieles y clérigos. La *proclamación de la Virgen de Aránzazu como patrona de Guipúzcoa*. Oleo sobre lienzo de Elías Salaberria, un pintor que, retratista monárquico o militar según los tiempos requieran, no aprecio porque nunca perturba el orden establecido. Prefiero la premura que parecen tener los personajes de Uranga a la gestualidad teatral y totalmente extraña a nuestro proceder que los fieles arrodillados mantienen.

Se publica el primer libro en euskara en el interior del país, el año 1949. Han pasado por tanto diez años desde que se impusiera la Paz de las Españas. Escenario: Aránzazu. La simbología religiosa, siempre presente en nuestra cultura, adquiere nuevas dimensiones: nuestro pueblo es Israel y vive su propio Calvario en busca de su salvación. Aránzazu se convierte en símbolo de resistencia y fe. Rodeado de impresionantes peñas y barrancos, abre sus brazos al cielo en ademán de súplica, pero también acoge el peregrinar de la gente que busca purificarse en el esfuerzo de la ascensión y lograr en lo alto refugio de los vientos alborotados del mundo. Salvatore Mitxelena suspira por una poesía que sólo logra su máxima belleza cuando se convierte en oración. *Zein ederra dan olerkaritza, otoitz biurtzen danean* (¡Qué hermosa es la poesía cuando se convierte en oración!). El poeta compagina la ambición estética de Lizardi con los modos tradicionales, que habían sido abandonados por los poetas de la preguerra, dando lugar así a un nuevo acercamiento a la literatura oral, y adecúa la imaginería religiosa de la Pasión de Cristo a la situación del Pueblo Vasco que, tras la guerra fratricida, sufre su propio Calvario. Su visión del futuro, pesimista y resignada, contrasta con el vibrante y confiado optimismo de los poetas de la generación inmediatamente anterior. Las huellas de una guerra fratricida hablan de un mundo desquiciado, en el que no hay ya donde apoyarse, por lo que la poesía ha de buscar en la trascendencia el sentido que aquí se le niega.

Un año más tarde se fragua en Aránzazu un grupo de artistas en torno a Oteiza. El escultor, que había vuelto de América, antes del “Quosque tandem”, escribe: “Puede ser la gran expresión actual de nuestra arquitectura religiosa. Ambicionamos, frente a los ensayos europeos de un nuevo arte religioso, aportar en un coherente y avanzado pensamiento formal, toda la carga contenida de nuestra personalidad humana y de nuestra fe, que jamás ha tenido oportunidad histórica para expresarse, o no la ha sabido aprovechar. Esta vez tenemos verdadera necesidad de expresarnos, sabemos cómo hacerlo y para qué.”. Pero ese entusiasmo tan típicamente oteiziano choca con la resistencia gris y sin argumentos de la jerarquía católica que obstaculizará durante años que sus famosos apóstoles presidan el nuevo santuario. Esa misma resistencia gris y sin argumentos delatará a Salvatore Mitxelena por el contenido supuestamente subversivo de una predicación suya realizada en Eibar y le obligará a emigrar a Sudamérica...

El país es una inmensa sacristía donde jerifaltes de siempre urden ridículas venganzas. El alma se ha replegado sobre sí misma y busca acallar los gritos interiores peregrinando una y otra vez por las laderas de un paisaje gris, sin alegría.

Tendido eléctrico. Abandono la sala con el frío en el alma que se siente cuando uno

abandona ideas, creencias y muletillas ideológicas que alimentaron toda su vida. Sin apoyos. La nueva sala en la que me hallo es sobria, tiene poca luz, lo que no hace más que reforzar el contraste de las figuras en negro sobre fondo blanco de dibujos y grabados de Agustín Ibarrola. El cambio ha sido tan brusco que, desconcertado, miro atrás, pero la puerta que acabo de traspasar está ya cerrada. Cojo el catálogo y una escueta nota me avisa que se trata de los trece grabados que debían de ilustrar la edición de *Euskal Harria* (La piedra vasca) de Aresti. Sólo once vieron la luz. Ahora tengo ocasión de ver los censurados. Un cerrojo y rejas. Un puño en alto. Me detengo en uno, que ahora, cuando han pasado ya tantos años y el realismo social es visto con cierta displicencia, mantiene aún mi interés. Se titula *indarra eta eskubidea*, la energía y el derecho. Vemos un grupo nutrido de trabajadores, que nos da la espalda, ante un poste de tendido eléctrico. Los hilos parten de la masa de hombres (la tierra no se ve, no hay ningún elemento aparte de los hombres o del tendido) y, una vez en el poste, los cables se desparraman hasta ocupar toda la parte superior del grabado. Son líneas centrífugas que se pierden hacia el futuro.

El catálogo recoge también un extenso manifiesto de Ibarrola, del que entresaco un párrafo: “Naturalmente, mi introspección a la vida del arrantzale, del baserri o de la industria, lleva la presencia de un contenido que históricamente ha cambiado de signo a favor de la clase obrera. Los temas que habían interpretado al hombre vasco rodeado de sus instrumentos de trabajo y de sus tradiciones, casi exclusivamente en términos de apología, de imagen de una vida pintorescamente idílica, se cargan de unas tintas más en consonancia con lo que motivó el énfasis reivindicativo de todo lo vasco”.

Agotado, me siento en el banco de piedra que hay en el centro de la sala y contemplo el cuadro. Me acuerdo de Blas de Otero, bilbaíno de apellidos castellanos, me acuerdo de Gabriel Aresti, bilbaíno de apellidos vascos. Con ellos, las calles de Bilbao cobran vida. La gran ciudad, las calles llenas de mugre y sudor, los trabajadores camino al trabajo... Si las orillas del Nervión le parecían a Domingo Aguirre un barrio de Londres, Aresti reivindicará el gran Bilbao como núcleo del País: las minas abandonadas de Somorrostro son el cinturón de la ciudad (*Askaotik Sendejara, Bilbaon esperantza oso mehar, ilun eta laburra da*; desde Ascao a la sendeja en Bilbao la esperanza es muy estrecha oscura y corta).

Me temo que la gran ciudad, tras Aresti, no ha tenido poetas.

Itsasoa. El mar. El valenciano Sorolla y el asturiano Regoyos coincidían, además de en la antipatía mutua, en que se establecieron ambos en el País Vasco e influyeron decisivamente en la pintura vasca. La crítica de arte contrapone siempre la luminosidad mediterránea de las marinas de Sorolla o la justeza en el color de Regoyos con la sobriedad lumínica y tonal de las marinas de sus discípulos vascos Salís o Amara. La crítica no ha reparado, sin embargo, en un hecho evidente: mientras Sorolla y Regoyos describen el paisaje y, si hay personajes, están integrados en el paisaje conformando un todo con él, los pintores vascos pintan al hombre y el mar no cobra más relevancia que la camisa, el remo o la embarcación. Son memorables las barcas de Salís. Barcas varadas, barcas a la espera

de que el viento las impulse, barcas ancladas en el centro de un paisaje marino. Son espacios de tierra más o menos firmes en el mar. Cuando, instado por Sorolla, pinta el mar, Salís se detiene casi siempre en detalles: oleaje, orilla rocosa, cresta rompiente de una ola... Pocas veces se atrevió con el mar en su amplitud y entonces abandonó sus tonos personales para apropiarse de la luminosidad de Sorolla.

El alavés Pablo Uranga recorrió una vez y otra la costa vasca pero no pintó el mar. Sólo playas y alguna que otra escena de batalla naval en la que prevalece el choque y la conflagración sobre todo tipo de consideración paisajística. *El marinero Santi Andía*, de Valentín Zubiarre, uno de los cuadros más conocidos por el gran público por haber sido reproducido innumerables veces en calendarios, portadas y catálogos, nos presenta un estático patrón de pesca, que, con el brazo alargado, imparte las órdenes oportunas para hacer frente a la tormenta. El mar apenas se percibe, ni se percibe un barco a punto de desaparecer bajo las olas. Sólo la composición en rojo conformada por el patrón, por el timonel que le mira atentamente y por dos o tres marineros que tiran de las sogas del velamen.

Repaso la producción de Aureliano Arteta, nuestro artista más emblemático de la preguerra por su sintonía con las vanguardias artísticas así como por su discurso abiertamente progresista en lo social. El mar existe sólo en ausencia. *Pescadores*. El óleo, de considerables proporciones para el tema que desarrolla, representa un grupo de pescadores, acodados en el pretil de una escollera. En un segundo plano vemos a una mujer con un niño en brazos. Todos miran, preocupados, al frente. Intuimos el mar, aunque no lo vemos. No nos hace falta: sabemos perfectamente que temen el naufragio de alguna embarcación conocida. *Despedida de las lanchas*. Oleo. En primer plano, un grupo de mujeres despide unas lanchas. A su frente, las lanchas con marineros remando. Las velas, totalmente desplegadas, ocultan el mar. *Náufragos*. Boceto al óleo. Se trata de una de las obras más conocidas de Arteta. Dos náufragos, uno de ellos tendido en la arena de una playa solitaria, trazando un ángulo recto con el que, tiritando, se mantiene en pie. Una gran roca delimita, en un segundo plano, el lado derecho del cuadro. El mar es mera línea requerida por la composición y ni siquiera está bravío. La composición de los náufragos tiene suficiente fuerza para que la entretengan anécdotas naturalísticas.

¿Es que nuestro pintores no acaban de aprender a pintar el mar?

Cabe hacer idéntica pregunta sobre nuestros poetas. El vasco, con la ventana siempre abierta al mar, no ve el mar. Nuestra tradición oral es precaria en referencias marineras, nuestra mitología marina nada tiene que ver con la imaginería gallega, cuya alma tiene forma de nave.

Algunas de nuestras baladas más hermosas (*Ana Juanixe*, *Ene mutilik ttipiena*, *Brodazten ari nintzen*...) se desarrollan en el mar, que sólo simboliza la lejanía del ser amado. En ellas no hay, sin embargo, referencias directas –descripciones, símiles, paralelismos...– sobre el mar. La imaginería literaria referente al mar –cantares, proverbios, cuentística oral...– es escasa. La iconografía marítima apenas ha tenido presencia en

nuestra poesía. Parece que rechazamos, tal como lo ha corroborado la siquiatria, cualquier representación de ambientes y formas en movimiento por carecer de forma definitiva. El mar como amplio horizonte para la aventura; el mar como inevitable ruta entre el punto de partida y la meta (en la Edad Media el viaje es nombrado, a menudo, como *navigatio*, y la navegación es, a su vez, la forma de simbolizar la vida); el mar como una realidad dura y cruel para los hombres de mar y sus familias. De estas tres formas, es la tercera la que más se acerca a nuestro modo más habitual de representación. Todavía hoy se mantiene la costumbre de aprovechar los trabajos de construcción de la quilla de los barcos de pesca, para practicar un orificio en ella e introducir medallas, escapularios, monedas, etcétera, para atraer la buena fortuna que salvaguarde tanto a la embarcación como a sus ocupantes de todo tipo de males.

La exigua imaginaria poética referida al mar refuerza la imagen de un medio azaroso y tenebroso –aventura y trabajo, descubrimiento y difícil dominio, lejanía y riesgo– en contraposición con la seguridad de la casa, que refuerza el amor, la familia, la vida sencilla... Nuestro primer libro referido con amplia referencia al mar es del siglo XVII, *Manual debotioñezcoa*, y Joannes Etcheberry nos ofrece un florilegio de oraciones para los marineros vascos entregados a las faenas propias del mar: *Biciaren gati dugu hirriskatzen bizia* (arriesgamos la vida para asegurar la vida), dice una de las oraciones. Añade que los beneficios del mar son tan caprichosos como el aire y señala una de las características en las que la historia ha trazado la imagen del vasco: *Escaldunen ozpea da lur guztira hedatzen, eta itasuri ontzat muduac tu laudatzen* (La fama del vasco llega a todos los rincones de la tierra y el mundo le alaba como buen marino). En el siglo XVIII la fabulística emparenta al mar con la ambición (*Ambicionearen eta itxasoaren dei engainagarriari ez zaiola behar beharria ideki* / No hay que abrir los oídos a la engañosa llamada de la ambición y del mar, resume Goyetche el fracaso de un pastor que naufragó tras vender su rebaño para dedicarse al mar).

Aunque el espíritu romántico de Bilintx apunte las posibilidades del mar como potencial metafórico, la narración costumbrista, vuelve a desarrollar los esquemas ya apuntados (naufragio, peligro, vida azarosa, emigración...) y añade un nuevo aspecto: el rostro humano (piel curtida, profundos surcos horadados por el salitre y la brisa...) adquiere más importancia que el propio paisaje marino. Será el poeta Lizardi, ya avanzado el siglo XX, el que abandonará el esquema y tratará de dotar al mar, por la vía del símbolo, de unas connotaciones más allá de los apuntes utilitaristas: el mar es la ruta, estéril y siempre solitaria, que ha de seguir el artista para acceder al ideal de belleza. Más tarde, Jon Mirande presentará los sinuosidades de un mar que, con sus connotaciones oníricas y sexuales, engulle a Theresa, a la niña que algunos han comparado con Lolita, ante la atónita mirada de un hombre sin nombre.

Es, sin embargo, Mikel Lasa el que en los años sesenta profundiza con más talento en la definición del mar, cuando, citando a León Felipe, abre la ventana que mira al mar y al viento:

Bar´eginen dut, egunen batean itsasoaren aurpegian
gauza guztien hutsunea garbi ikusiko dudanean.
(Cuando, alg´un d´ıa, vea en la cara del mar
el vacıo de todo lo existente, entonces me reir´e).

La semejanza entre la inmensidad del mar y el deseo; la desolaci3n que la huella del tiempo marca en los despojos que los naufragios han abandonado en la orilla de la vida; el poeta que dibuja im´agenes eternas y banales sobre la arena y a la vera del agua, a la vera de ese mar, siempre *in absentia*.

A necesidade da paisaxe na obra literaria

X.M. MARTÍNEZ OCA

Nun país onde a pegada do home se atopa por toda a parte na natureza que o rodea, unha natureza tan fortemente humanizada que é impensable sen a actuación do home sobre ela, tamén ela, por sua vez, influe de maneira importante no home, chegando por veces a modelar de forma determinante o seu xeito de ser, influenciando nos seus estados de ánimo, na sua psicoloxía e nos seus comportamentos.

Eta evidente influencia mutua atopa o seu reflexo na nosa literatura que, xa desde os Cancioneiros medievais, concede á paisaxe un protagonismo importante. Cando os escritores galegos conseguen plasmar toda a forza desta interdependencia é cando a sua obra acada unhas cotas máis altas de calidade.

•••

É unha afirmación xa tópica a de que só a partir do romanticismo a paisaxe deixa de ser elemento accesorio dentro do traballo de creación literaria, para adquirir un certo, e por veces importante, protagonismo.

Contra este lugar común non compre senón repasar a literatura ¡alega para atoparmo, a re terada presenza da paisaxe e a dependencia recíproca entre ela e o home, xa desde os cancioneros medievais.

Airas Nunes, Fernandes Torneol, Mendiño, Martín Codax, Pero Meogo e tantos outros, fálannos nas suas composicións das aves que voaban cando saía o albor e do ramo verde frofido onde canta o estorniño do avelanedo mentres o amante morre e pena. Ou píntannos o souto de Crecente cando saía a raia do sol nas ribas do Sar, e as aves voaban e todas de amores cantaban.

Aquí e alá, ó longo dos Cancioneiros, atopámonos con versos que describen as verdes herbas onde andan as cervas e os verdes prados onde van os cervos bravos, os cervos do monte que na fría fontana volvían a auga. Ou, xa nunha paisaxe marítima, cantan o mar de Vigo, a carón do cal bailan os corpos belidos das mozas, e as altas rochas da ribeira e as barcas no mar e as ondas que rodean a ermida de San Simón.

Na actualidade a paisaxe segue a xogar un importante papel na produción literaria dos autores galegos. Aínda que compre precisar que, ó falarmos de «paisaxe», se ben a urbana –ou «artificial»– tamén o é, en xeral o escritor galego enténdea como a que, nos términos utilizados na convocatoria destes encontros, se denomina «o espacio natural»; é dicir: só un dos seus aspectos, o que seguindo unha calificación moi cara os nosos

autores, con raíces en Horacio ou en frei Antonio de Guevara, é estimado positivamente, en contraposición a *negatividade* do «espacio urbano».

Así Otero Pedrayo, o «primeiro definidor da nosa paisaxe entendida como verdadeiro horizonte anímico no que a persoalidade do home galego se desenvolve e modela», no «Ensaio sobor da paisaxe galega» (*in* «Paisaxe e Cultura», Galaxia, Vigo, 1955) afirma que: «as cidades siñifican con teima ou non, a fuxida dos ritmos da natureza». Ou, antes: «Manda e impónse con mentira a cidade de imitación, a de formas eistranas, trubadoiras do devalar da paisaxe».

No limiar ó citado libro, entre afirmacións máis ou menos discutibles, dise que «por vivir máis achegado, máis a carón da natureza, do puro escenario obxectivo que inicialmente é, a paisaxe tórnase realidade sentimentalmente estimada, realidade íntima e profunda da vida do home galego».

Aserción á que lle hai que conceder que, senón no home, sí polo menos no escritor do noso país, douse unha asunción da mesma, e a partir dela boa parte dos autores galegos van construír a súa obra narrativa tendo en conta o suposto de que así como o home modifica a paisaxe e a humaniza, tamén a paisaxe, cando menos, inflúe no home, nos seus estados de ánimo, na súa psicoloxía e nos seus comportamentos.

Agora ben, aquí compre facer outra distinción. Do mesmo xeito que a música pode ser tomada como espectáculo *per se*—o que xustifica a solemnidade teatral dun escenario onde desde o director de orquestra ó timbaleiro, e mesmo o público, cumpren o seu papel, que se abre e se cerra sobre si propio—, tamén hai outro modo de gustala, desligada de todo o que non sexa senón o seu propio ser espido; ben como medio para acadar pracer coa súa audición, ben como estímulo mental, como é frecuente no caso do criador, tanto o literato, coma o pintor, o traballador manual, etc.

Como a música, a paisaxe pode ser tamén protagonista literaria principal, e por veces exclusiva. Ou únicamente personaxe, máis ou menos accesoria, pero sempre cunha importante influencia nos protagonistas humanos e na trama en que se ven envoltos, tal como, en certo modo, o entende Alvaro Cunqueiro cando di que «a expresión literaria da paisaxe non leva nunca a esta como protagonista. A paisaxe é o entorno, o campo onde o humano destino acontece».

É neste aspecto no que a nosa narrativa ten acadado os seus máis importantes logros, desde a novelística de Otero Pedrayo ata o recentísimo «Arraianos» de Xosé Luis Méndez Ferrín, onde a simbiose entre homes e paisaxe acaba na súa plasmación literaria unha calidade artística comparable á das mellores obras da actual literatura universal.

Se o escritor sabe captar esa interdependencia e esa sutil influencia mutua que o entorno, urbano ou rural, sen distinción, exerce sobre os homes que nel viven e actúan e pola súa vez exercen influencia que posteriormente reverberará outra volta sobre eles nunha retroalimentación continua, acadará a obra fonda, verdadeira e afastada de tópicos, que toda obra artística debe procurar ser.

Algunas notas sobre o espazo natural na literatura galega

MIGUEL MATO FONDO

O espazo natural, a paisaxe, goza dun variado e rico tratamento nas letras galegas desde o Rexurdimento a meados do século XIX.

A súa representazón poética organiza-se en diferentes tendencias que, se diverxentes, teñen unha liña recorrente que é o espazo da terra como paisaxe –nos seus valores mais puramente descritivos–, como sociedade, como espazo do drama político, como espazo descentrado –a Galiza da diáspora– ou a terra como idea do exterior –os exilios, as viaxens.

Escrever a terra, poderíamos dicir, pasa a ser obxecto de exercicio literario e compromiso histórico; a terra é un soporte que dá sentido ao poeta na historia e que funciona como marca na escrita.

O prólogo de Rosalía de Castro a *Cantares Gallegos*, como algúns dos poemas deste libro, é a primeira reivindicación consciente que da paisaxe galega se fai no século XIX. Rosalía xa fala da «terra galega» no seu conxunto, aínda que o cenario concreto da súa obra poética sexa aquel que a autora coñece de seu e que está referido á veiga de Padrón e os arredores de Compostela, as veigas que fecunda o río Sar. Tal será a paisaxe do prólogo, unha paisaxe labrega modificada pola man humana, aínda que a poeta bote man da súa memoria cultural na alusión aos «lagos», veigas floridas, vales, montañas, ceus «como os de Italia», paisaxes «como os da Suíza», cabos tempestuosos, mares inensos, con un certo fondo romántico decote presente.

Rosalía, como a maioría dos poetas decimonónicos, idealiza a paisaxe porque concibe a necesidade de exaltar aquilo que, desde os ollos dos autores da súa xeración, estaba degradado ou desprezado.

Espertar a conciencia dos galegos comeza, pois, por identificar a terra, fixé-la na escrita. A terra é un espazo de descuberta e comprensión.

«Sentimento da terra» é unha expresión profundamente asentada na nosa literatura e na memoria cultural dos galegos. De xeito radical, os autores da Xeración Nós insisten na idea de ser Galiza un povo afincado nunha terra que o determina, cuns vencellos que a identifican como comunidade de orixen: idioma, tradicións, costumes, historia... E isto explica-se, entre outros, polo carácter agrícola da sociedade galega de comezos do XX e os

seus determinantes sócio-económicos cal o fenómeno da emigración, co tema do «regreso» enxergado e presentido como imposible. Un povo de labregos e emigrantes nun país no que non hai grandes cidades, e nas que hai, o campo e os seus signos meten-se no mesmo corazón das suas prazas. Este sentimento da terra está pois moi afincado na memoria do escritor, é unha constante do seu oficio. Comenzo con un sereno e grave gozo de ceo enneboeirado e mozas centeeiras iste traballo...»: asin comenza Otero Pedrayo o seu «Ensaio sobre a paisaxe galega» (1954) que prolonga un admirábel traballo anterior, «O estilo da paisaxe» (1933).

A mais cabal idea da importancia da paisaxe natural na literatura galega teremo-la se botarmos unha ollada aos títulos de algúns dos máis significativos libros que ao longo do século XX foron publicados: *Da terra asoballada* (Ramón Cabanillas, 1917), *Os eidos* (Uxío Novoneira, 1955), *Terra Chá* (Manuel María, 1954), *Terra Brava* (Anxel Fole, 1955). Na maioría dos autores anteriores á década dos 50, en liña ascendente até Eduardo Pondal e Rosalía de Castro, existe unha componente «rexionalista» porque nas súas obras actúa como referente directa unha terra específica, con características propias que son rexistadas polos poetas, desde a flora até as formas xeolóxicas, desde as lendas até os costumes. E estas terras, estes marcos delimitados, son o centro da experiencia textual: as veigas do Sar, Bergantiños e Xallas, o Salnés, o Caurel, a Terra Chá. Porén, fica clara unha idea. Para alén das marcas ou das referencias concretas a cada unha desas rexións, subxaz a imaxe de Galiza como categoría axial. E isto dá-lle un sentido histórico e político ao sentimento da paisaxe, superador de calquer visión ruralista ou pictórica, de calquer degaro evasivo e de toda emotividade biográfica exclusiva. Como ten referido Fernández del Riego en referencia a Castela: «a historia e a vida, unhas persoais visións da vida e da historia galegas, interpoñense en moitos casos entre o ollo do artista e a superficie da paisaxe».

Desta forma, os poetas dos 80 –da chamada Xerazón dos 80 do noso século–son herdeiros dunha rica tradición que contempla a Terra sob un determinismo ideolóxico e estético con unha clara dimensión política, real ou simbolizada. Sen afán de sistematizar, destacaríamos tres interpretacións esenciais desde a pluralidade estética que caracteriza esta xerazón:

- Unha visión paradisíaca como celebración gozosa e canto, na ausencia da dor e o poder destrutivo da man humana, dominado o mundo pola voz do poeta que o soña espazo iluminado. Esta visión corresponde a obras como *Entre água e fogo*, *Cantos da terra posuída* (1987) de Miguel Anxo Fernán-Vello, ou *O canto da terra* (1987) de Xavier Seoane.

- Revitalización do mito atlantista, que fora recreado por Eduardo Pondal desde un tempo (poético) anterior á historia e arcádico, dotado de grande forza simbólica e que, nun percorrido pola historia literaria galega, encontramos na máxica Miranda (*Merlín e familia*, Alvaro Cunqueiro), no simbolismo político de Tagoen Ata (*Retorno a Tagoen Ata*, Xosé Luís Méndez Ferrín) e, por suposto, na Xerazón Nós. Como se ten repetido en

numerosas ocasións, trata-se de interpretar o mundo coa dimensión que nos concede o Atlántico e que se acha expresada nas obras dos seus mais xenuinos criadores, desde a lírica medieval até a épica de Camoes, desde o bardismo de Macpherson e Pondal até Wilde e Joyce, de W.B. Yeats a Cunqueiro ou Ferrín, de Wordsworth a Cabanillas; todos estes autores están animados por unha sensibilidade atlántica erguida como arquetipo ético e estético, do mesmo xeito talvez do que o Mediterráneo para as culturas que o cinxen. Esta sensibilidade atlántica, «condizón fisterrá» como a chama Xavier Seoane nun poema adicado a Gil Albert, determina esa atitude estética e visionária con un claro fondo ideolóxico.

- Unha certa visión apocalíptica, presente sobretudo na obra poética de Manuel Rivas (*Balada nas praias do Oeste*, 1985; *Mohicania*, 1986) que exprime un futuro incerto para a Terra simbolizando nas forzas naturais representadas o seu lado mais destrutivo e mesmo vingativo, como elementos de desintegrazón semellantes àqueles da visión lorquiana en *Poeta en Nueva York*.

Teremos de dicir, pois, que na literatura galega contemporánea, desde Rosalía de Castro e Eduardo Pondal até os autores deste fin de século, a Terra pasou a ser obxecto primeiro ou suxeito irradiador, funcionando como unha marca no curso da súa historia.

Natura i poesia (una revisió de l'expressionisme)

XULIO RICARDO TRIGO

L'evolució de l'home contemporani ens du a considerar la Natura com un Enigma de difícil accés. Aquest Enigma s'intensifica amb el pas del temps; la societat actual s'ha concentrat de tal manera en les seves relacions amb el món urbà que als nostres ulls la Natura sembla capturada pel misteri. Apropar-s'hi és prendre consciència d'una manca, la de regles que ens ajudin a crear-ne, si més no, una il·lusió de coneixement.

Des d'aquest punt de vista, resulta fàcil establir un corpus de relacions entre tres conceptes: Natura, Enigma i Poesia. Si la Natura ha passat a formar part de l'enigmàtic, la Poesia s'ha manifestat de fa molt temps com una eina d'accés, una eina complexa i exigent que, no obstant això, ens pot desvetllar tot allò que s'allunya de la nostra comuna percepció de les coses. El racionalisme tardà d'Espinoza ja advertia que «...com més coses l'esperit coneix, més comprèn les seves forces i l'ordre de la Natura».¹ Ara bé, el coneixement intens de qualsevol aspecte relacionat amb la vida no sempre es presenta lligat amb la quantitat. Com ja deia Heràclit, saber moltes coses no ens ensenya a pensar.

No és aquesta una defensa de la ingenuïtat, sinó la convicció que l'ésser humà no sempre necessita accedir al coneixement partint de l'absoluta certesa. El fet poètic pot néixer d'una intuïció intel·lectual sobrevinguda a partir de la contemplació de les formes, és a dir, una mena de síntesi estètica que pot generar la Natura.² Aquest concepte, que Goethe anomena «percepció de la forma existencial», ha estat força estudiat per Antoni Marí al llibre *La voluntat expressiva*,³ però sols hi volem prendre la idea de l'existència d'una possibilitat de desvetllament de l'Enigma a través de la Poesia, considerant aquesta com un camí practicable cap a la intuïció de la globalitat.

Sovint s'ha volgut veure la Poesia com una manera d'aprofundir en l'essencial del llenguatge, o de recuperar el sentit primigeni de les paraules. Si traslladem el raonament a la famosa dialèctica entre forma i fons, podríem dir que la Poesia, reconquerint l'essència dels conceptes, recupera també la matèria que els dona vida. Tradicionalment, la matèria en estat pur s'oposa a la forma, però també «La distinció i la contraposició entre la matèria i la forma s'arrelen a l'experiència de l'artesà»,⁴ és a dir, en aquest cas del poeta. Tampoc no es pot oblidar que la matèria, si ho mirem des d'un punt de vista aristotèlic, conté ja la idea en potència, aquella idea que ens ha de dur a la forma.

Amb la pèrdua d'influència de la divinitat com a explicació dels fonaments de la Natura, l'evolució del pensament filosòfic va veure néixer dos moviments oposats que podem fer servir com a punt de referència. D'una banda ens trobem amb el naturalisme estètic, que limitarà les prerrogatives de l'artista, de l'escriptor. La identificació entre naturalisme i realisme és de tots coneguda, i paga la pena de revisar alguns dels seus postulats. Emile Zola va ser un dels escriptors que més teoritzaren sobre les bases d'aquesta estètica: «El naturalisme és el mètode científic aplicat a la literatura», afirma al seu estudi *Les romanciers naturalistes*. És a dir, la idea és mostrar, descriure al lector el que la mirada de l'escriptor té a l'abast. Però les obres que van sortir d'autors com Flaubert, Zola o Maupassant, que figuren al capdavant d'aquesta escola, ens demostren des d'una lectura actual que van anar molt més enllà de la cotilla a què la teoria els condemnava.

Des del fons de la seva identitat, els escriptors naturalistes preconitzen una actitud amb fortes arrels romàntiques: «No és possible sostreure's a la fatalitat del nostre cor»,⁵ opinava Flaubert, i és bastant evident la mirada subjectiva que tant ell com altres autors d'aquest corrent van fer servir a les seves obres de creació.

Lluny de romandre a la superfície de les coses, el romanticisme proposa la intervenció de l'artista en la naturalesa. L'objectivitat desitjada pels naturalistes, amb una intromissió mínima, dóna pas a un concepte que considero fonamental, el de sentir.⁶ Per a sentir les coses que veiem és precís interioritzar-les, proposant així un discurs a posteriori, paradoxalment més a prop de la realitat, una realitat que, com apuntava Macedonio Fernández, neix i mor amb nosaltres mateixos.⁷ Un dels filòsofs més arrelats al si del romanticisme, magnifica aquest rebuig del naturalisme amb extrema lucidesa «L'art figuratiu, segons una antiga expressió, deu ser una poesia muda».⁸ Per a Schelling, la poesia, la pintura i l'escultura han de representar conceptes de l'ànima, però, tot diferenciant-se d'ella, sols podrien usar configuracions sensibles, igual que la Natura, a la qual les veu molt vinculades. Aquesta idea ens pot servir per a connectar amb un altre dels conceptes històrics que volia analitzar aquí com a base de la meua anàlisi: l'expressionisme.

Parlar d'expressionisme pot semblar avui poca cosa més que un exercici crític. Si alguna vegada fem servir aquest concepte, acostumem a lligar-lo amb la pintura, el teatre o el cinema. Literàriament va tenir menys fortuna, potser per les extremes exigències dels primers instants de la seva formulació. Els postulats teòrics de l'expressionisme donen peu a una profunda revisió i, potser, una reinterpretació des de les perspectives actuals.

Va néixer com una rebel·lió contra el naturalisme i l'impressionisme, i el seu desenvolupament va anar paral·lel a una època de crisis profundes.⁹ L'expressionisme vol actuar contra la mera reproducció de les coses, per insuficient, i anar cap a l'experiència interior. El que ens interessa destacar és la seva idea d'objectivar aquesta experiència, una recerca que resulta tan antiga com la pròpia literatura. El problema al que s'enfronta l'expressionisme històric és la seva intenció, en paraules de John Galsworthy, de «descriure l'interior de les coses sense mostrar l'exterior». No és estrany que fos el teatre, amb els seus recursos escènics, el gènere que millor va acceptar aquests plantejaments.

Què passa, però, si alliberem l'expressionisme d'aquesta cotilla que sembla anar en contra de la mateixa concepció del llenguatge? Al darrere de les coses hi ha alguna cosa més que la nostra voluntat de recerca? Per objectivar l'experiència interior podríem també servir-nos de la força representativa de la paraula. El poeta japonès Sagyô ens diu que «si el real / en res no és real / ¿com creure / que els somnis són somnis?». ¹⁰Tot escriptor ha de confiar en el vehicle que li ofereix el llenguatge, perquè forma part essencial de la seva realitat. L'ambició de mostrar el món a través de la paraula, quan l'escriptor no actua amb voluntat fotogràfica, no és una altra cosa que transmetre'l tamisat pel filtre de la nostra consciència.

Si apliquem aquests raonaments a les relacions entre Poesia i Natura, podríem arribar a dues conclusions. La primera, que la brevetat és un dels canals possibles per configurar la visió interior de les coses; buscar en l'essència primigènica del llenguatge i establir les relacions mínimes que ens ajuden a entendre el discurs poètic, depèn en gran mesura de la nostra inquietud metafísica. La segona, que aquestes relacions, també existents a la Natura, ens donen l'oportunitat de desvetllar els mecanismes que acosten l'ésser humà al seu entorn.

Podem veure així l'expressionisme com una recerca constant dels punts de contacte entre la imatge i la paraula, però sense oblidar l'ens que promou aquesta associació, l'escriptor. És ell en últim terme el marmessor de la realitat, el que té un fabulós vehicle per a la resolució de l'Enigma, l'escriptura.

NOTAS

1. El raonament complet d'Espinoza és: «...com més coses l'esperit coneix, més comprèn les seves forces, més fàcilment pot dirigir-se a si mateix i proposar-se regles, i com més comprèn l'ordre de la Natura, més fàcilment pot prevenir-se contra les coses inútils.» BARUCH DE SPINOZA, *Tractat de l'esmena de l'enteniment*, Barcelona, Ed.62, 1991, p.77. (Traducció de Jaume Medina.)
2. És obvi que a través d'aquesta eina podem també tenir accés a altres universos, no sols al de la Natura.
3. ANTONI MARI, *La natura com a norma estètica*. A *La voluntat expressiva*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1991, pp. 26-46.
4. MICHEL GOURINAT, *Introducción al pensamiento filosófico*, Madrid, Istmo, 1974, p. 316.
5. GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondencia íntima*, Barcelona, Ediciones B, 1988, p.147.
6. Aquest verb ha aplegat últimament significats tan banals que crec necessari apuntar aquí quin és el meu punt de partença. *Sentir* seria l'acte mental d'aprehendre una dada sensible.
7. «El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874 (...). Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo.» MACEDONIO FERNANDEZ, *Fragments de Papeles de recién venido*. A *Museo de la novela de la Eterna (y otros escritos)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, p.17.
8. Pel seu interès, incloc el fragment que segueix, no exempt d'una subtil ironia: «L'autor d'aquesta definició va voler dir-ne, sens dubte, que, de la mateixa manera que la poesia, deu aquell art expressar pensaments de l'esperit, conceptes l'origen dels quals és l'ànima, però no pel llenguatge, sinó com la silenciosa naturalesa, per mitjà de configuracions, per mitjà de formes, per obres sensibles, independents del llenguatge.» A F.SCHELLING, *La relación del arte con la naturaleza*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 55.
9. La crítica tradicional situa aquest moment en el primer terç del segle o, amb més exactitud, entre el 1915 i el 1925.
10. Prenc la citació de l'assaig *El sentimiento de las cosas (Mono no aware)*. A OCTAVIO PAZ, *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p.153.

ELS ESPAIS

EN LA LITERATURA

Mesa redonda

p. 53

JAUME FUSTER

Galeusca, entre el record i l'esperança

Galeuzca, entre el record i l'esperança

JAUME FUSTER

1. A manera de pròleg prescindible

Quan l'any 1977, a Mallorca, en el marc de les Jornades del final d'Ambit de Producció Literària del Congrés de Cultura Catalana, es va crear la nostra Associació, tres eren els eixos fonamentals de les activitats que ens plantejàvem: a) la reivindicació professional dels escriptors en llengua catalana, fins aleshores sotmesos, per l'esperit de la lluita antifranquista, a un *amateurisme* resistent, on comptaven més les intencions de continuïtat lingüística que no pas les relacions professionals entre els agents que generen el procés literari (autors, indústria editorial, llibreters i lectors); b) la divulgació a l'interior dels Països Catalans de la literatura pròpia, sovint bandejada, ignorada o menystinguda, per la falta de presència a l'ensenyament en tots els seus graus i als mitjans de comunicació; c) i, finalment, la difusió exterior, dividint aquest exterior en tres grans àmbits: l'àmbit territorial de les altres llengües, minoritzades com la nostra, la resta de l'estat d'expressió castellana, i les altres cultures del món.

És probablement en el primer d'aquests grans eixos on més hem reeixit. Quinze anys després de la creació de l'AELC, la majoria de llibres que s'editen en català estan regulats per contractes que devenguen drets d'autor (malgrat que no tots aquests drets es cobrin amb regularitat) i, encara més, gairebé totes les activitats al voltant de la literatura (conferències, recitals, lectures, jurats, guionatge, etc.) solen comportar algun tipus de pagament, encara que moltes vegades sigui més simbòlic que no pas real.

Pel que fa a la divulgació interior, el resultat ha estat desigual. Si bé és cert que, d'una banda, l'ensenyament regular i regulat de la llengua a les escoles ha augmentat la difusió del llibre en català com a llibre de lectura, la presència real de la literatura catalana a la societat, encara és minsa i es continua practicant una *substitució cultural* que es correspon mil·limètricament a la diglòssia lingüística que encara patim, a favor del castellà, és clar, tot i les veus que des de l'Espanya profunda s'esquincen els vestits, denunciant-ne la persecució a Catalunya.

Finalment, en allò que fa referència al tercer dels grans eixos plantejats en el moment fundacional, els resultats han estat irregulars. En l'àmbit internacional podem constatar la presència permanent dels representants dels escriptors catalans en les activitats del PEN Internacional i al Congrés d'Escriptors Europeus, a través de l'AELC, acompanyades d'un augment notable de les traduccions, molt minso encara, és clar, però que ha multiplicat la presència de textos catalans en els catàlegs editorials italians, alemanys, francesos, escandinaus i, en menor grau, anglosaxons.

Les relacions amb Espanya, en canvi, han patit alts i baixos. Si bé els contactes professionals amb les plataformes professionals són bons, la representació dels escriptors catalans en els organismes estatals són més conflictives i, de vegades, simplement inexistents. El mateix passa en la presència al mercat editorial en castellà on les traduccions van sovintejar a la primera meitat de la dècada dels vuitanta però han minvat a partir d'aleshores.

Les relacions amb les altres cultures no castellanes de l'Estat, aquelles que suporten llengües d'àmbit restringit o minoritzades, és el nucli d'aquesta intervenció i mereixen capítol a part.

2. Els inicis.

Ja he dit que una de les prioritats de l'AELC era l'establiment de relacions amb les cultures *altres* de l'Estat. Les raons, diverses. La solidaritat, és clar. I també, la necessitat. Quants més fòssim, més força tindriem davant l'enemic comú.

Va ser Guillem-Jordi Graells, aleshores vocal de la Junta de l'AELC, qui va entrar en contacte amb els escriptors gallecs, a través de les seves participacions al festival de teatre de Rivadabia. En certa ocasió em va dir que volien constituir-se en Associació d'Escriptors i que ens demanaven suport tècnic. Vaig conèixer aleshores Alfonso Pexegueiro, primer secretari de l'associació gallega, i li vam passar tota la documentació fundacional de l'AELC. El resultat d'aquells contactes va ser una primera trobada d'escriptors gallecs al monestir de Poyo, a la qual Graells i jo vam assistir com a membres de la junta de la nostra associació.

Pel que fa als escriptors bascos, els contactes van ser més complicats. En ocasió de la meva participació en una taula rodona sobre novel·la negra al Festival de Cinema de Donòstia, vaig conèixer Anjel Lertxundi que impulsava la creació d'una associació semblant a les nostres. El clima espanyolitzat del festival no era el millor marc per a la trobada i tinc el record vague que allò no va acabar de funcionar.

Temps després, a Barcelona, Agustí Pons, que aleshores treballava a la Conselleria de Cultura que dirigia Max Cahner, em va presentar dos alts funcionaris del departament de cultura del govern basc amb els quals vam acordar un seguit de col·laboracions en l'àmbit de la literatura i, més concretament, de l'associacionisme d'escriptors.

3. El primer Galeuzca

Però van ser els gallecs els primers que van parlar-nos del Galeuzca. Ells en tenien la documentació –no oblidem que l'ànima d'aquella organització republicana a l'exili havia estat Castela– i ens proposaren reviure-la, adaptada a les noves circumstàncies i que fóssim els catalans –que ja dúiem sis anys de funcionament– els organitzadors de la primera sessió. Vam acceptar de seguida, sense cap oposició per part de la junta però amb algunes reticències per part de la Conselleria de Cultura del govern de la Generalitat que era qui ens havia de finançar. Max Cahner, aleshores conseller sortint (hi havia eleccions al caure i es parlava d'una renovació de consellers), no veia clar els contactes amb altres comunitats autònomes i, sobretot, temia qualsevol *recuperació* d'institucions republicanes.

Malgrat tot, vam tirar endavant l'organització, gràcies sobretot a Margarida Aritzeta, l'escriptora de Valls, vocal de la Junta, que ens va proporcionar l'ajut de la Diputació de Tarragona pel que feia la infraestructura d'una part de la trobada.

També els bascos eren reticents al nom de Galeuzca. No en sé ben bé els motius però m'imagino que tenien problemes semblants amb el seu govern. Van ser ells qui van demanar que no uséssim mai el nom de Galeuzca i que féssim servir el nom *Encontre d'Escriptors gallecs, bascos i catalans*, tal i com figurava a tota la documentació.

Les eleccions catalanes van possibilitar el segon govern Pujol, aquest cop amb majoria absoluta i, pel que fa al Galeuzca, van significar el canvi de conseller: Joan Rigol, d'Unió Democràtica va substituir Cahner. El canvi va desbloquejar el finançament de l'encontre i va permetre elaborar el programa definitiu.

Quinze escriptors bascos, trenta-tres escriptors gallecs i quaranta-cinc escriptors catalans, doncs, ens vam reunir els dies 22, 23 i 24 de juny de 1984 a Barcelona, Sitges i Poblet per debatre quatre ponències i aprovar un manifest.

Els actes, si la memòria no em falla, van anar de la manera següent: recepció de l'Alcalde Pasqual Maragall al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona. Per cert, bascos i gallecs van quedar sorpresos del discurs de benvinguda de la primera autoritat barcelonina que va encunyar una frase que es va convertir en eslògan divertit de l'Encontre: *la llengua és un artefacte*. Recepció del President Pujol al Pati dels Tarongers de la Generalitat, sense discursos i sense el refrigeri que havíem previst, la qual cosa ens va obligar a anar a sopar pel nostre compte, amb gran enuig per part dels més febles econòmicament parlant. L'endemà, sessions de treball al Palau March, amb assistència del conseller Rigol que es va manifestar com un gran diplomàtic. Trasllat a Sitges i recepció per part de l'Ajuntament de la Vila al Palau de Maricel on vam celebrar la Revetlla de Sant Joan, amb coca, cava i focs d'artifici. Trasllat a l'Hostal del Senglar de l'Espluga de Francolí on vam arribar a les petites; sessió solemne al Monestir de Poblet, on mentre el Pare Altisent mostrava les dependències als assistents, una comissió reduïda redactava el Manifest. Dinar de germanor, ofert pel President de la Diputació de Tarragona, Josep Gomis,

trasllat a Barcelona i sopar de comiat. Programa densíssim i quilomètric amb un pes específic de la gastronomia, com podeu veure. Però anem a la part més intel·lectual.

Les ponències eren:

1. Relacions i articulació entre les Associacions d'Escriptors d'Euskadi, de Galícia i dels Països Catalans.
2. La projecció internacional de les nostres literatures.
3. Literatura i nació.
4. Problemàtica professional de l'escriptor en una llengua d'àmbit restringit.

Un programa amb més densitat política i professional que no pas literària. Cadascuna de les ponències va redactar un seguit de conclusions que es van intentar resumir en un Manifest final, el que es va anomenar *Manifest de Poblet* i que transcriu íntegrament:

Reunits a Poblet el dia 24 de juny de 1984, nosaltres, escriptors gallecs, bascos i catalans, MANIFESTEM:

1. En contra de tot intent de manipulació i de desvirtuació cultural i nacional, són escriptors gallecs, bascos i catalans aquells que usen com a instrument de creació les seves respectives llengües, és a dir, gallec, èuskar i català.

2. Malgrat els avenços de normalització –deguts fonamentalment al combat reiterat, tant dels escriptors com d'altres sectors socials amb una ardida consciència nacional– ens trobem molt lluny encara dels mínims exigibles en unes societats nacionals assentades. Constatem que només si cadascuna de les nacions aquí representades es constitueix en estat íntegrament sobirà, hi haurà garanties de ple restabliment.

3. El compromís ferm d'establir relacions continuades d'intercanvi i d'acció conjunta entre les literatures i altres expressions culturals de Galícia, Euskalèria i els Països Catalans. A tal efecte, demanem, ja des d'ara a les Institucions que creïn la infraestructura necessària a fi que aquesta interrelació funcioni efectivament,

incloent-hi la difusió i la representació internacional de les nostres literatures a tots els àmbits.

4. El compromís de les nostres Associacions de mantenir una relació constant, mitjançant la creació d'un equip de treball conjunt amb la missió, entre altres, de:

- *garantir l'intercanvi d'informació sobre la producció literària,*
- *posar en marxa publicacions comunes,*
- *impulsar traduccions mútues així com beques destinades a afavorir els transvasaments d'experiències culturals,*
- *vetllar per la defensa conjunta i solidària dels interessos professionals.*

5. Que l'Encontre ens demostra la preocupació intensa dels escriptors, tant pel que fa a la problemàtica de les nostres nacions sense estat, com pel que fa a la defensa efectiva dels drets humans; i així constatem el fet d'una repressió que també afecta escriptors tant de les nostres nacions com d'arreu del món.

A fi de continuar treballant en el camí ja encetat en aquest Encontre, ens autoconvoquem per a un segon encontre que tindrà lloc a Euskalèrria.

Dels noranta-set escriptors assistents a la reunió de Poblet, trenta-un van demanar d'afegir un text al punt cinquè, molt més combatiu i abrandat que recollia el rebuig a la *persecució d'independentistes dels Països Catalans de Galícia i, sobretot d'Euskalèrria*. Recordo que el redactat d'aquest punt va ser tan conflictiu que va estar a punt de trencar l'entesa que havia funcionat fins aleshores, no només entre les tres associacions, sinó a l'interior de cadascuna d'elles.

4. Balanç provisional, deu anys després.

A l'haver dels encontres d'escriptors gallecs, bascos i catalans cal apuntar-hi els contactes institucionals, professionals i sobretot personals que han generat i que encara continuen, amb tot el pòsit de mutu coneixement literari i d'amistats sòlides, més enllà de les circumstàncies polítiques i sociològiques.

Cal sumar-hi, també, una certa unitat d'acció de les respectives Associacions pel que fa a les reivindicacions professionals, sobretot durant la redacció de la Llei de Propietat Intel·lectual i l'eliminació de l'IVA als escriptors.

No podem oblidar, tampoc, l'enriquiment cultural que ha suposat per a uns i altres conèixer les realitats geogràfiques, socials, culturals i polítiques de les nostres nacions en les itineràncies dels Encontres que ens han portat a Donosti, Bayona, Santiago, València, Mallorca, etc.

En el deure, cal apuntar-hi l'incompliment sistemàtic d'una de les finalitats ja anunciades al primer Galeuzca en les conclusions de la ponència *Relacions i articulació entre les Associacions d'Escriptors de Galícia, Euskalèrria i Països Catalans: «(...) traduccions, beques i la creació d'un anuari trinacional que expressi la dinàmica cultural de les tres nacions»*, que es va traduir en el punt 4 del *Manifest* sens dubte el més professional i menys condicionat per la situació política del moment.

Però probablement, el fet més positiu és que, gairebé deu anys després ens trobem aquí per celebrar el X Galeuzca. Amb cares noves i un esperit diferent del primer, és clar, però amb una ferma voluntat de continuació que, si més no, ens omple d'esperança.

ELS ESPAIS

EN LA LITERATURA

L'espai artificial

p. 61

JORDI COCA

L'espai artificial

p. 71

RAMIRO FONTE

A cidade

p. 76

J. F. MIRA

València: la ciutat com a microcosmos

p. 79

JUAN KRUZ IGERABIDE

Espazioaren ertzetan – En las aristas del espacio

p. 83

EDORTA JIMÉNEZ

Hiri espazioa euskal literaturan

El espacio urbano en la literatura vasca

p. 88

MIQUEL RAYÓ

De moixos (tòpics), de murades i d'itineraris urbans

p. 95

XAVIER RODRÍGUEZ BAIXERAS

Poboación e derrocamento

p. 100

LUISA VILLALTA

Ab urbe condita: desde a invención do leitor

p. 104

OLGA XIRINACS

Espais artificial: la ciutat

L'espai artificial

JORDI COCA

Fa uns quants anys, en ocasió de presentar unes traduccions que jo havia fet de quatre obres teatrals de la primera època de Maurice Maeterlinck, un amic i jo vam tenir una breu polèmica sobre aquest autor belga que va néixer a Gant el 1862 i va morir a Niça el 1949. La polèmica se centrava en la conveniència o no de posar novament en circulació l'obra d'aquest escriptor diguem-ne simbolista, que va obtenir el premi Nobel l'any 1911 i que va ser excomunicat per l'església catòlica el 1914. Aquest amic de qui parlo semblava defensar una posició, per a mi estranya, segons la qual l'obra de Maeterlinck no era acceptable pel fet que s'allunyava dels paràmetres naturalistes. És a dir, Maeterlinck no tenia interès ja que a les seves obres no és possible de determinar amb precisió l'entorn social i els determinismes que són tan evidents a Zola, per exemple.

Maeterlinck és sens dubte molt criticable per diverses raons. Ho és, en primer lloc, per les enormes desigualtats de la seva obra, i també ho és per la seva evolució política, que el va dur d'unes coqueteries socialitzants de la joventut fins al suport explícit a moviments polítics no democràtics o absolutament tradicionalistes, com ara L'Action Française de Charles Maurras, nacionalista i monàrquic. Podríem fins i tot criticar Maeterlinck pel seu tarannà. En aquest sentit no estarà de més recordar que Maeterlinck era flamenc i que, de fet, si més no els primers anys de la seva vida com escriptor, es passava més temps al Gant natal que no pas a París, on mai no s'hi va trobar còmode del tot. L'atreia la bromera intel·lectual de la capital francesa, però l'atreia encara amb més força la vida de burgès a l'estil flamenc, lliurat a les complaences carnals que li permetien la seva bona posició: amants, menjades fastuoses, caceres... Paral·lelament a això es deixava dominar per un misticisme abrandat que de primer l'acostava a la religió, després a una espiritualitat molt de l'època i, finalment, desembocava en una mena d'indiferència cínica. Maeterlinck, efectivament, evolucionà del catolicisme familiar fins al misticisme derivat de Ruysbroeck, a qui descobrí l'any 1889, i passà posteriorment a una diguem-ne filosofia, formalment pascaliana, de la qual derivà cap a l'observació de les abelles, dels tèrmits, dels insectes i de les flors. I tot això ho va fer deixant-se fascinar pel que en podríem dir els mals de l'època: la droga, de l'èter a l'opi; el descobriment d'orient; Wagner i les llegendes escèniques i, finalment, el que algun autor ha anomenat la infecció de la mort.

La mort, efectivament, és arreu a la literatura d'aquells moments: Rachilde escriu *La mort*; Madame la mort, de René Peter tenim *La tragédie de la mort*; Octave Feuillet també

fa *La Morte*, de Loti podem esmentar *Le livre de la Pitié et de la mort*, i de Barrés *Du sang de la volupté, de la mort*, Saint-Pol-Roux, Lorrain, Rodenbach i un llarguíssim etcètera d'autors tracten aquest tema. El 1886 Rodenbach en un article editat a la revista «La Jeune Belgique» parlava de la preocupació pel misteriós, pel fatal, pel més enllà. En definitiva es tractava d'escoltar el que aleshores se'n deia «els sorolls de l'infinit».

Si les preocupacions de Maeterlinck eren aquestes i no unes altres, si a més algunes de les propostes que quallen en el Simbolisme les trobem ja abans en el moviment romàntic, no sembla gaire encertat criticar un autor per no haver fet allò que no volia fer. Per dir-ho d'una altra manera, és ridícul no adonar-se que en el tombant del segle XIX hi ha posicions diferents respecte a la realitat, respecte a la ciència i a la filosofia i que sovint aquestes posicions són més que res complementàries. Esmentaré únicament tres autors per exemplificar el que dic: Juli Verne, Zola i Maeterlinck mateix.

El primer confia cegament en la ciència aplicada i en la capacitat de l'home per neutralitzar i superar les dificultats que vénen de l'exterior. Els naufrags que arriben a l'illa misteriosa són capaços d'organitzar una vida semblant a la que duïen a la civilització. S'instal·len a coves en les quals, amb artefactes com ara l'ascensor, garanteixen la seva seguretat. Zola, en canvi, constata l'enorme influència que la pobresa té en el comportament de les persones i dels grups socials. Ens descobreix la força de la misèria i dels costums i ens explica com es poden arribar a estrafer la vida sentimental, psíquica i intel·lectual dels éssers humans. Maeterlinck parla d'una cosa diferent. Maeterlinck es dedica a mostrar-nos la indefensió radical dels éssers vius, els seus impulsos primaris i els instints més bàsics. Alhora, ens descobreix l'enorme extensió del que no sabem i la capacitat que tenim de sentir i d'intuir. En paraules de Vito Pandolfi els personatges de les primeres obres de Maeterlinck «perden tota la matèria per esdevenir fantasmes pàl·lids d'una realitat viscuda en un temps vagament arcaic.» És a dir, són personatges que viuen en un espai artificial.

Tots tres, Verne, Zola i Maeterlinck, exemplifiquen prou bé una part de les herències que encara arrosseguem del segle passat. Hem après ràpidament a aplicar tècniques per millorar la nostra qualitat de vida, unes tècniques que alhora ens han fet sentir que estàvem més segurs que abans. També hem entès d'una manera més completa com influeixen en l'home determinades circumstàncies i, igualment, al llarg del segle XX hem hagut d'admetre l'enorme pes que té el subconscient, el desconegut, l'impalpable. Podem simplificar les coses dient que l'home occidental d'avui és la síntesi de les preocupacions que van expressar aquests tres autors.

Des d'una perspectiva estrictament literària no costa gaire de veure que si els espais de què parlen cadascun d'ells és diferent, forçosament han de ser diferents els seus llenguatges i els elements de què estan formats els mons que ens mostren. Avui no parlaré de Juli Verne ni de Zola, sinó de l'autor d'*Interior*, de *La intrusa*, d'*Els cecs*, obres en les quals el més enllà, la por i el dubte s'alcen amb una força corprenedora.

Curiosament, però, tot el que envolta el simbolisme a hores d'ara sembla haver

exhaurit les seves possibilitats. Se n'ha fet una màscara d'aires preciosistes i somiadors, una atmosfera de llegenda i de boscos fantasmals, de parcs i d'estanys on hi ha princeses malenconioses envoltades de cignes; hi domina la preferència pel rar, pel refinat i l'artificial, la mania d'expressar-se amb versos i proses obscurs i fets d'elipsis complicades... Tot això naturalment és cert, però reduir el moviment simbolista només a això seria tant com reduir el romanticisme al vampirisme que es va posar de moda a Europa durant els anys 20 i 30 del segle passat. Contra això hi ha la possibilitat d'entendre el simbolisme com l'expressió més alta del naixement de l'ànima moderna. «El combat espiritual és tan brutal com la batalla d'homes», diu Rimbaud a *Una temporada a l'infern*.

I és aquest combat espiritual pel naixement de l'ànima moderna el que duen a terme els simbolistes d'una manera diversa. Sorgeixen, tal com és prou sabut, de l'esmicolament del Romanticisme, moviment per al qual ja hi ha alguna cosa de misteriós i de sublim en la natura. Als romàntics els atreïen igualment, amb una força que els depurava, l'edat mitjana i els mons i les cultures no estrictament europeus o considerats exòtics. Dumas, Stendhal, Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Flaubert, Goethe, Byron, Mickiewicz, Puixkin, Lermontov, etc., viatgen a la recerca dels misteris d'orient. «És a l'orient on hem de buscar el que és supremament romàntic», havia escrit Schlegel, i Shelling anomenava l'orient «la pàtria de les idees».

Però els grans misteris que atreïen els simbolistes no eren només aquests. Com tampoc no eren només *le goût de l'infini* baudelairià. Més aviat eren els misteris relacionats amb el somni i amb la mort, amb el silenci i amb l'inexpressable. Aquests, diguem-ne, secrets, van polaritzar les vides d'un conjunt de creadors de disciplines diferents que la historiografia ha classificat sota noms diversos i que, per entendre'ns, en un període d'aproximadament trenta anys acostumen a anomenar Simbolisme.

Però a hores d'ara, com ja he assenyalat en algun altre lloc, el Simbolisme apareix entre la grandiosa majestuositat del Romanticisme per una banda i l'astoradora contundència de les avantguardes històriques per una altra. En la valoració que en fem avui també pesa feixugament la tossuda comparació i l'oposició amb el Naturalisme a què es referia l'amic de qui parlava en iniciar aquestes ratlles. Ell, com tants altres, ha simplificat massa els retrets que Zola va fer a Huysmans el 1884 pel camí que aquest havia emprès amb *A Rebours*, en el sentit que aquesta novel·la feia desviar perillosament l'escola naturalista. En qualsevol cas la valoració que actualment fem del simbolisme s'ha enterbolit amb nomenclatures imprecises que, tret potser de la poesia, l'han fet semblar un moviment perdedor de gairebé totes les batalles. Se l'ha volgut reduir a la rauxa d'uns quants exaltats que es van apassionar per l'ocultisme, per una idealista fugida del seu temps, i que es van deixar dur per una espiral de somnis, d'intuïcions i de temors.

Sovint també s'ha presentat aquest moviment com una breu i anecdòtica conseqüència de les obres de Baudelaire i de Rimbaud, els valors indiscutibles de les quals, com a precedents, han acabat per jugar en contra d'una elemental conceptualització. Els clars de lluna, els faunes, les fonts misterioses i les princeses de llargues cabelleres –la concreció

poètica dels quals Mallarmé atribuï en primer lloc i decididament a Verlaine— semblaven menys potents que els *bateaux ivres*, les *illuminations* o un pétal qualsevol de *les fleurs du mal*.

D'igual manera Wagner, alhora que n'és un precedent, esclafa sense dificultat el raquític espectacle simbolista i, en un altre camp, una pinzellada qualsevol dels pintors impressionistes sembla superar en interès el conjunt de la producció plàstica del moviment. Al capdavant la pintura simbolista és eminentment literària, és a dir, antipictòrica. Pel que fa a la música, element essencial i definidor del moviment, present d'una manera o altra a totes les tendències del Simbolisme, tot i Debussy i la seva influència posterior, Francis Claudon diu que «el Simbolisme no existeix per a la història de la música». Segons això, doncs, el Simbolisme tindria interès pels seus precedents més il·lustres i per l'ambigüitat d'alguns dels seus productes, però no en tindria per ell mateix ni pels efectes posteriors. Aquest fracàs sense precedents justificaria en part la poca atenció que es dedica a aquest moviment, el silenci tossut que l'ha envoltat fins no fa gaire i les males interpretacions que se n'han fet.

En el teatre el paper del Simbolisme en la definició del drama modern i el rol protagonista i indiscutible de molts dels seus homes, fa més difícil d'admetre un silenci injust. Què entenem, però, per teatre simbolista? Aquí només diré que anomenem teatre simbolista un conjunt de propostes dramàtiques, de característiques molt diferents, entre les quals hi ha els intents teatralment frustrats de Mallarmé, *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, el teatre d'inspiració wagneriana de Dujardin, el Théâtre de la Rose-Croix de la misteriosa confraria de Joséphin Péladan, que funcionà sota la influència de les teories esotèriques de Schuré, l'*Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, les obres de Charles van Lerberghe, Claudel, Yeats, Verhaeres, D'Annunzio i, és clar, les creacions inoblidables de Maeterlinck.

Naturalment també hi ha un altre bloc teatral bastit a partir dels símbols i d'una concepció poètica determinada que es relaciona amb l'anterior, el centre del qual és el teatre escandinau i, molt especialment, Ibsen i Strindberg. La influència d'algunes d'aquestes obres ha estat definitiva en el teatre del segle XX i és visible, en una mesura o altra, en autors tan diferents com Hauptmann, Hofmannsthal, Jarry, Txèkhov, el Rostand de *Chantecler*, Bouhélier, Vildrac, Lennormand, Crommelynck, Ghelderode i en certs representants de l'avantguarda dels anys cinquanta com ara Beckett.

Però igualment són teatre simbolista i en una mesura important, les obres respectives com a directors d'escena de Paul Fort i de Lugné-Poe. De fet, sense l'esforç i les provocacions d'aquests homes el teatre simbolista potser encara fóra menys valorat o s'estudiaria com una curiositat poètica que es nega a ella mateixa. Perquè, efectivament, si repassem els textos que els poetes decadents-simbolistes van escriure sobre teatre ens adonem que no fan altra cosa que negar-lo; negar-lo, com a mínim, en els termes en què se l'entenia fins aleshores. Villiers de l'Isle-Adam, des del seu apassionament per Wagner, mai no va creure que el seu *Axël* es pogués representar, Yeats tampoc no va veure aquesta

possibilitat per al seu teatre i Maeterlinck mateix deia que la major part dels grans poemes de la humanitat no són aptes per als escenaris.

Ja és sabut que a l'origen de tot això hi ha el concepte de correspondència que arranca d'Emanuel Swedenborg (1688-1772). El teòsof i místic suec creia que el món terrenal estava estretament lligat al món espiritual, que n'era un reflex i que s'hi podia estar en contacte. Segons ell, tot el que hi ha a la natura, des de la cosa més petita a la més gran, és corresponent. La raó és que el món natural, amb tot el que conté, existeix i subsisteix gràcies al món espiritual, i ambdós gràcies a la Divinitat. A *Cel i infern* ens explica que en la Paraula hi ha un sentit literal i un altre d'espiritual. El sentit literal «explica» les coses tal com són en el món, mentre que el sentit espiritual les «explica» tal com són en el cel. Emerson va conèixer el 1847, a Manchester, els escrits d'Swedenborg i va dur als Estats Units un concepte general d'aquesta filosofia, que va donar peu al transcendentalisme que tant influí Edgar Allan Poe. Swedenborg retornava a Europa, doncs, a través de les traduccions que Baudelaire va fer del poeta d'*El corb*.

De fet a França Swedenborg va ser més que res una moda que va arribar a dur els més extremistes a organitzar concerts de perfums, com per exemple el de Thore l'any 1852, i a la publicació de llibres sobre les olors, com el de Souriau i Frankel, titulat *Gammes des parfums*, on es diu que no hi ha cap raó per la qual no es puguin reunir els amants dels perfums, tal com es reuneixen els amants de la música, en un concert. Alphonse Karr va exposar les correspondències entre colors i qualitats abstractes i, a l'Exposició de 1855, ja hi havia una immensa i banal clau de correspondències. Sota aquesta moda es va caure en ingènues correspondències de colors: groc per tristesa, vermell per alegria, que de fet ja eren en els últims romàntics: *Les Rayons jaunes*, de Saint-Beuve, *Les Amours jaunes*, de Tristan Corbière... Swedenborg també el trobem a Gerard de Nerval, a Novalis, a Blake i a Balzac mateix, que havia dit: «El swedenborgisme és la meva religió». Ana Balakian el defineix com «el misticisme bàsic de l'època» i per a dues o tres generacions, va resultar útil en la mesura que era capaç de popularitzar els conceptes místics inherents als cultes cabalístics i hermètics.

En tot cas des de Baudelaire, tot i que ell potser tampoc no ho tingués tan clar com això, i a partir de Wagner i la seva *Gesamtkunstwerk*, la poesia i el teatre, teòricament, havien de comptar essencialment amb les possibilitats sinestèsiques de cada so, de cada imatge, de tots els elements que hi intervenen. Per a Baudelaire, Wagner era l'artista complet que en la seva combinació de drama, poesia, música i decorat exemplificava la perfecta interrelació de les percepcions sensorials. La música era tan essencial que el 1887 Stuart Merrill diu en una carta a Viélé-Griffin que cal expressar la idea amb l'ajuda de paraules, suggerir emoció amb la música de les paraules, i assenyala que el color de les vocals i de les imatges està produït pel so dels mots que, segons ell, evocuen sensacions especials. Per altra banda René Ghil havia dit que el so pot ser traduït a color, el color pot ser traduït a so i immediatament, al timbre d'un instrument. Tot el descobriment del simbolisme rau en això, afegeix.

Naturalment aquesta recerca de l'infinita multiplicitat de l'univers material i de l'univers espiritual, força l'artista a anar més enllà del seu propi intel·lecte i a desenvolupar poders espirituals que el situen en una consciència superior i el fan vident. A partir de la certesa que la realitat material no és altra cosa que la projecció analògica de la realitat espiritual, reneix una nova espiritualitat. El Simbolisme es nodreix d'Swedenborg via Emerson, Poe i Baudelaire, però també es nodreix de Hartmann i de Schopenhauer, als quals s'afegeix l'idealisme de Carlyle i de Hegel. Per aquesta via s'arriba a les bioformes dotades de moviment, als cignes, als lliris, als paons reials, a les papallones, a les flors de colors perversos, als éssers irreals, a les sirenes, a les nimfes, als faunes i, naturalment, a les línies ondulades i infinites. És a dir, s'arriba a dibuixar un espai artificial que tant pot tenir una base llegendària com aparentment realista. Aquest espai és la perfecta correspondència entre els mons físic, espiritual i sensible i, alhora, és l'expressió millor de l'ànima humana. La vida material té poc interès en ella mateixa i es pot arribar a la caricatura que encarnen alguns personatges de Huysmans quan diuen que viure no els interessa, que és cosa dels criats.

Però malgrat aquestes paraules, l'espai artificial dels simbolistes no pot ser pres com una fugida de la realitat. De fet és tot el contrari. El que ells volien era explicar-nos l'essencial de l'home i no només les condicions materials de la vida de l'home europeu. Més enllà dels progressos de la ciència, que durant el segle passat va fer augmentar en vint anys l'esperança de vida del que se n'ha dit la casta dominant europea, més enllà de les «batalles d'homes», hi havia qüestions infinitament més importants: els «combats espirituals», el misteri del desconegut, el misteri del silenci, la força dels dubtes, el misteri de la bellesa mortal. Contra els petits determinismes de cada dia, el Gran Determinisme de sempre.

Tot això, ara i aquí, ha de ser enumerat amb precipitació i sense entrar en els detalls. Però hi ha dades que no podem deixar d'esmentar ni que sigui de passada. *L'origen de les espècies*, per exemple, de Darwin, va ser reeditat quatre vegades de 1870 a 1880. També va ser reeditat *Force et Matière*, de Ludwig Büchner. *L'Histoire du matérialisme*, de Lange... Renan, Taine... La fi de segle es va viure, certament, sota la influència d'un racionalisme positivista. Però no tothom hi estava d'acord. Paral·lelament a això, i més aviat en un sentit complementari que no pas d'oposició, sorgia un moviment anticientífista que s'arrelava a inquietuds que, com he dit, ja trobem al Romanticisme. Villiers de l'Isle-Adam, per exemple, va editar el 1867 *Claire Lenoir*, on feia la crítica de la pretensió de la ciència d'explicar-ho tot. Barbey d'Aureville, a *Les Philosophes et les écrivains religieux* també ataca el científisme. El 1874 Emile Boutroux a *De la contingence des lois de la nature*, va assenyalar els límits d'un estudi només quantitatiu i mecànic dels fenòmens. A *Science et religion dans la philosophie contemporaine* (1908) va establir una distinció entre els dominis de la ciència i la religió. La malaltia de la generació decadent, en paraules de Guy Michaud una «crisi d'ànimes», es va nodrir de *La Philosophie de l'inconscient*, de Hartmann, traduït el 1877, que uneix el pensament racional i la voluntat irracional en un mateix conjunt creador que ell anomena l'inconscient. Per altra banda, Schopenhauer,

traduït també des de 1877, i potser mal comprès, s'erigeix a París i a tota Europa com un mestre en pessimisme, oposat a l'idealisme kantianista. El 1889 Bergson (deixeble de Boutroux) va editar *Essai sur les données immédiates de la conscience*, però és cert que no va tenir una influència real fins el 1900, en ser nominat al Collège de France... Aquest llibre, seguit per *Matière et Mémoire* «oposa a la ciència positivista, que redueix la psicologia a uns fets verificables i l'univers a un sistema de lleis, un coneixement immediat que afecta la realitat profunda (...) de les coses (...) no només en les categories mesurables de l'espai i del temps.» Aquest meu/jo fonamental és «la melodia ininterrompuda de la nostra vida interior». El 1907, amb *L'évolution créatrice*, Bergson presentarà el desenvolupament de la vida com un «elan vital», que és creació contínua i no un sistema de causalitats mecanicistes. Segons Valéry, Bergson «gosa manllevar a la poesia les seves armes encisadores». En un cert sentit, doncs, i tal com ha estat dit, en certa manera Bergson inaugura la reconciliació de la filosofia i la creació artística. No oblidem que els neosimbolistes es diuen bergsonianes.

Des de la publicació, el 1913, del primer volum de Proust, es relacionen el pensament de Bergson i l'anàlisi de la vida interior donada per Proust. Julien Benda en fou un ferotge enemic. El catolicisme reaccionari també s'hi va oposar, cosa que no treu que a partir de 1880 es donés una onada de conversions al catolicisme que cal entendre com un recurs contra el mal de viure. Era la necessitat del que Bergson anomenava «suplément d'ame». Es converteixen: Bloy, Huysmans, Claudel, Jammes, Maritain, Péguy... En aquest sentit a *Le disciple* (1889), de Bourget, es fa una crítica de la ciència perquè és incapaç de donar una resposta espiritual a les angoixes dels homes. I no oblidem que el neotomisme vol dotar el pensament religiós de finals de segle d'una filosofia moderna. I també caldria parlar de Maurice Blondel, que va intentar una síntesi entre Bergson i el catolicisme...

Tot això, tot aquest aiguabarreig, es produeix en l'època dels salons, dels cafès literaris, del cabaret, de les tertúlies, dels sopars, de l'internacionalisme i dels cenacles. Es produeix en el París de 1890, un París de dos milions d'habitants on el mite de la vaga general pesa en les relacions de les classes, unes classes que estan molt separades i on, tanmateix, el concepte de burgesia cobreix una realitat diversa, que va dels grans homes de negocis fins als petits artesans, passant pels rendistes, dels quals a la França de 1911 n'hi havia uns sis-cents mil.

Però l'essencial és que, per a molts, en aquest món l'artista és un *voyant*. *Voyant* és una paraula francesa que no només es pot traduir per vident o per visionari. Tant podria referir-se a Rimbaud com a Fourier, als fumadors d'opi o als filòsofs hindús. Segons Swedenborg, el *voyant* era un ésser humà dotat d'una visió més ràpida que el pensament successiu i que, per tant, pot captar la totalitat de l'objecte o del fenomen abans que la seqüència i la relació de les parts hagin estat compreses conscientment. És algú especialment dotat per a percebre els fenòmens sinestèsics.

Baudelaire –que no és un poeta simbolista però que a *Harmonie du soir* quasi frega el simbolisme ja que, per la tècnica, aquest poema pot ser considerat un dels models més

genuïns de la poesia simbolista—, ens descriu el poeta futur: mig nerviós, mig biliós, amb una ment cultivada i entrenada en la percepció de la forma i del color i un cor tendre aclaparat d'infelicitats, inclinat a la metafísica i a la filosofia, dotat de sentit moral i, per damunt de tot, d'una gran agudesia dels sentits. És el *voyant*, però no només això. Baudelaire anticipa el caràcter sensual de la imatgeria de l'aigua, que tan important serà per la poesia simbolista, i n'enumera les variacions: fonts, cascades, estanys, el mar... Per ell el procés poètic és així: l'estímul afecta els sentits, els sentits afecten la ment; el resultat són les paraules produïdes per un estat de vigília superracional de la ment. O, per a dir-ho d'una altra manera, Baudelaire converteix l'activitat poètica en una activitat intel·lectual més que no pas emocional, i el poeta adquireix un caràcter de savi o de vident.

Aquest concepte de *voyant* serà usurpat per Rimbaud en la seva famosa carta del 15 de maig de 1871 a Paul Demeny, escrita quan tenia disset anys. Rimbaud, igual que tants d'altres, es va adonar que l'exposició directa del romanticisme ja no era suficient. Aspirava a una forma d'expressió més indirecta. A la carta a Demeny, Rimbaud vol demostrar que cal revisar el concepte del jo. Suggestia un culte més subtil i profund del jo, la qual cosa volia dir una revisió del concepte poètic de l'inconscient i del somni.

Un altre aspecte a considerar és que Baudelaire es tenia per un dandi. El dandi va ser descrit per Flaubert a *L'éducation sentimentale* i, a mitjan segle passat, era la imatge de l'home mandrós i egocèntric, proper a la maduresa i sense cap realització autèntica. El dandi té un complex narcisista. Si a aquest narcisisme afegim el *gouffre* el seu interès pel seu destí personal se situa en un pla metafísic. Després de Baudelaire es produirà una bifurcació d'aquest concepte de *gouffre*. Els surrealistes el cultivaran com el camp on es produeix l'extraordinari; també es convertirà en la base de l'interès simbolista pel macabre, l'objecte de les seves imatges sobre la mortalitat. El diabòlic i el diví participen igualment de l'abisme del desconegut. Aquesta associació àngel-dimoni és el que Baudelaire veu a Poe i és allò que Harry Levin, parlant dels nord-americans contemporanis dels simbolistes, ha anomenat «el poder de les tenebres» i «la seva contínua interacció amb un no menys penetrant sentit de la claredat». Després de Baudelaire aquesta obsessió per l'abisme es convertirà en una de les principals característiques de l'actitud mental dels decadents. El *gouffre* és la frontera entre allò que és visible i el que és invisible, entre el conscient i l'inconscient, entre la no vida i la vida. Per al decadent, cansat de totes les experiències, el *gouffre* és l'única novetat, especialment a causa dels perills del viatge.

En aquesta definició dels elements que configuren l'ànima moderna Verlaine introdueix el tremolor de l'efímer, l'olor característica de la decadència. Pronuncia la paraula «mourir» amb plenitud. En aquest sentit va afegir algunes notes al retrat del decadent. Verlaine deia: «M'agrada la paraula 'decadència' amb els seus reflexos de púrpura i or.» Per altra banda, a través de la influència personal de Mallarmé i el seu saló dels dimarts, a *Fêtes galantes* ja practica l'art del suggeriment i s'endinsa en el

descobriments de les paraules que només suggereixen, de les entreclarors, dels mots que indueixen emoció... Contribueix, doncs, a formar el vocabulari simbolista: cel,

núvol, lluna, vent, neu, pluja, les planúries... Aquests mots s'ajunten a adjectius el menys específics possible: gris, pàl·lid, incert, fugisser, tou, i a mots que suggereixen més malenconia que no pas passió: avorrir-se, sospirar, tremolar, fugir... També parla de sorolls tan sords com ara el soroll de l'aigua en la molsa... La poesia, abans que qualsevol altra cosa, es fa música.

Caldria, certament, parlar de molts altres noms per definir amb una certa precisió aquest procés de definició de l'ànima moderna. Caldria esmentar, per exemple, Lautréamont. Però tot i ser cert que Lautréamont i Corbière van editar les seves obres a començament de 1870, també ho és que van desaparèixer de seguida de la circulació i que Lautréamont no va recuperar la seva reputació fins als anys 20 del nou segle, quan els surrealistes el van considerar un dels seus sants literaris. En qualsevol cas quan el 1891 el periodista Jules Huret va preguntar a Mallarmé si ell era el creador del moviment simbolista, Mallarmé va respondre que no, que ell era individualista i solitari, i va afegir: «El pare, el pare real dels joves és Verlaine, aquest magnífic Verlaine.»

Sartre parla del descobriment que fa el simbolisme de la proximitat de la bellesa i de la mort. Diu: «Bellesa del passat, perquè ja no existeix; bellesa de les joves moribundes i de les flors que es marceixen; bellesa de totes les erosions i de totes les runes; suprema dignitat de la consumació, de la malaltia que rosega, de l'amor que devora, de l'art que mata; la mort està pertot arreu, davant nostre, darrere nostre, fins en el sol i en l'aroma de la terra (...). Una cosa només és bella quan és «consumible», és a dir que mor quan se'n gaudeix. L'estructura temporal que convé a aquests jocs de prínceps és l'instant. Perquè passa i perquè és en ell mateix la imatge de l'eternitat; és la negació del temps humà, d'aquest temps tridimensional del treball i de la història.»

Si es nega el temps humà, si s'aspira a participar com a vident dels misteris més subtils, si amb l'internacionalisme es vol posseir l'home global, si el que ens transmet l'obra d'art no és ni real ni irreal, sinó una artificiositat sensible, comprendrem fàcilment que els personatges de Maeterlinck, efectivament, no viuen en un espai real encara que ho sembli. La descripció de la vida quotidiana d'una família benestant a *Interior*, per exemple, una descripció feta per dos personatges que han de comunicar-los la mort de la filla, en realitat és una descripció de l'ànima humana que no és vident, de l'ànima humana adormida, de l'ànima humana a la qual, tanmateix, faci el que faci, li acabarà arribant el terrible misteri de la mort i del desconegut.

A *La intrusa* els personatges vetllen una malalta. La mort arriba lentament, pausadament, encarnada en les remors exteriors, en els grinyols de la reixa, en el vent que passa entre les fulles dels arbres, en els sorolls que fan les aus que juguen a l'estany... No importa la condició social d'aquests personatges, no importa la seva biografia, no importa allò de terrenal que els envolta. La matèria és tan plena d'espiritualitat i de misteri, les correspondències són tan certes que, aspirar a descriure la vida material és una cosa banal.

No cal dir, és clar, que aquest espai artificial a què em refereixo no té res a veure amb el realisme màgic ni amb l'absurd. De fet per mi encara és un terreny inexplorat. I ara,

quan la ciència sembla que ens condueix a la dificultat de definir els límits del que és material i el que no ho és, potser torna a tenir tot el seu sentit. Potser el gran espai a investigar en literatura encara és l'ànima. Si agaféssim aquesta via haurem de mirar enrera i reconèixer que els simbolistes potser van ser més complets i més «realistes» que el pobre Zola i les seves noies maltractades per unes condicions de vida injustes.

A cidade

RAMIRO FONTE

Parece ser que unha das verdades que se desprende da lectura de Charles Baudelaire é que a cidade vén a converterse no escenario fundamental da poesía moderna. A vida da grandes urbes, na súa complexidade formal pero tamén na súa contradictoria estrutura social e humana, crea unha nova paisaxe que o poeta será quen de interpretar. Nas súas rúas, así coma andan os pasos da xente, escríbese o ritmo de moita boa poesía moderna. París, que é a cidade por excelencia do XIX e que, ademais, é o ámbito no que se moven os poetas-pais da modernidade, impón unhas novas relacións do home coa natureza, relacións complexas, difíciles; sen dúbida apaixonantes. Os románticos adiviñaran xa o desasimento entre o home e a natureza (velái os cadros de Caspar Friedrich), e aínda que os ingleses fixeran das xornadas e da contemplación campestre os motivos das súas baladas, a poesía estaba xa obrigada a interpretar unha nova paisaxe, no que ela tiña de contradictoria e confusa, de racional e onírica. Convén precisar, ademais, que a paisaxe, tal como a crearon e comprenderon os ingleses, e tal como a reflectaron os seus poetas e pintores, é, sobre todo, unha creación humana, e como tal creación humana, co que isto ten de modificación dun medio natural, pertence á orde cultural, e non está menos sometida á artificiosidade que unha urbe moderna.

A partir de Baudelaire o poeta toma carta de cidadanía. Abandona o edén campestre e opón a este non unha nova orde senón o escenario das crises. A súa condición, como é sabido a partir da lectura benjaminiana da que todos somos debedores, é a de *flâneur*, que poderíamos traducir por paseante, calelleiro, mirón. Este novo cazador furtivo de instantes, de historias e de acontecementos da vida urbana, leva o rostro refuxiado na multitude. Porque a vivencia da cidade non unicamente supón a captación da temporalidade das grandes urbes, a pintura da súa morfoloxía, a recreación das súas linguaxes, ou interpretación de novos tipos sociais que xorden e que se adecúan a esta nova e contradictoria escena; supón, sobre todo, a vivencia da multitude. Por moito que Baudelaire consiga amosar aínda a súa diferenza, baixo a condición do dandy (a lectura psicoanalítica sartriana indaga, en efecto, nesa representación andante que expresaba na súa mesma indumentaria o luxo e a voluptuosidade dos seus poemas), o certo é que o poeta, unha vez ocultado o seu rostro no río da multitude, non é máis que un cidadán. Xa non poderá ser nunca nin o bardo nin o sacerdote. Baudelaire que, en certa maneira é un artista romántico, desromantiza un dos mitos do romantismo como é o do artista como ser intermediario entre a divindade e o mundo. O seu personaxe asolágase na multitude.

Desta vivencia sae triunfante a obra e algunhas das olladas máis lúcidas que se teñen proxectado sobre o mundo e a vida modema. Convén, ademais, indicar que é a ollada dese poeta-mirón a que posibilita os discursos filosóficos da modernidade.

Boa parte dos mitos da literatura e da arte moderna precisan o escenario das grandes urbes. Por poñermos algúns exemplos recoñecidos por todos, podemos referirnos á novela policial e ó cine. A novela policial necesita, na esencia mesma do seu código, do escenario da multitude. Nada hai máis semellante ó flâneur de Baudelaire có detective de Poe, que busca un culpable perdido na selva da multitude: labirinto humano no que hai que rastrexar os indicios encamiñados á consecución dun fin. O cine acontécelle algo semellante no propio acto da súa recepción, pois baséase na posibilidade de asistirmos á lectura dunha historia acompañados dunha pequena multitude de descoñecidos, amparados no anonimato e nas tebras dunha grande sala.

A grande urbe como posibilidade de múltiples formas de arte, de mestizaxe e de intercambio cultural conságrase como un dos mitos da sociedade e da arte modemas, ata tal punto que se chega a pensar que calquera grupo artístico ou calquera importante manifestación creativa necesita unha metrópole, como se a metrópole mesma fose o grande porto exportador dos seus produtos artísticos, igual que o é dos seus produtos económicos. Diríase que as formas de arte precisan estar en contacto cunha urbe para así provocar unha maior influencia. Moitos dos grupos artísticos do século XX é posible recoñecelos non por un país de orixe senón por unha cidade na que traballaron, que ás veces viviron, que ás veces reflectaron na súa obra.

Despois do París que chega ata a guerra do 14, toma o relevo o Berlín expresionista de entreguerras, punto de encontro entre o Leste e o Oeste. O Berlín da UFA, onde rodaba Lang é tamén o Berlin da Alexander Platz de Doeblin. Unha cidade encrucillada, viva, de submundos pútridos tal como podemos ver nos cabarets pintados por Otto Dix. Viena, como é ben sabido, conforma outro deses mitos da arte moderna, que tenciona enxergar as cidades como un escenario cultural, como un punto de encontro. Viena, máis que ningunha outra cidade europea, é o ámbito no que se ten producido unha profunda rebelión clarificadora fronte á esaxeración do ornamento. Despois da segunda guerra mundial, o centro desprázase a Nova York, sobre todo no dominio das artes plásticas. Este mito positivo: a cidade como lugar de encontro de artistas que proceden de diversos países está moi arraigado na historia da arte e da poesía modema. Os nomes de escolas e grupos tomaron moitas veces o nome desas cidades en que viviron, ata tal punto que o territorio da arte modema semella estar balizado por estes nomes propios.

Os poetas que interpretaron estas novas formas de vida non unicamente escriben versos. Sociólogos, que unían a esta condición a de seren magníficos estilistas na Alemania de Weimar como Simmel, Krakauer, ou Benjamin (emáis recentemente o neoyorkino Marshall Bermmann) adicáronse a proseguir esa errancia baudeleriana, interpretando as formas de vida das grandes urbes. As-súas olladas lúcidas, proxectadas neste novo bosque simbólico tiveron e teñen o seu correlato en diversas formas artísticas.

A fin de contas, desde os románticos e Baudelaire, os poetas modernos tencionan engadir crítica a poesía. Creo que foi o inglés Mathew Arnold que, nunha dirección semellante, deixou dito que a poesía é crítica da vida.

A grande urbe non só xenera centros de adividade, intercambio ou poder. A ela pertencelle tamén o desequilibrio social máis profundo. O dominio do periférico, das marxes, das aforas axexa os mitos positivos da cidade como ágora ou canle de intercambio. Se antes falamos do flâneur de Baudelaire, algún destes filósofos da modernidade como Walter Benjamin, aportan unha nova figura, a do pordioseiro: ese buscador que furga nos escombros, que deixa de lado a opulencia cidadá, e que accede ó lado maldito da vida nas grandes urbes. As palabras son de Benjamin a propósito de Sigfried Krakauer: «Un trapeiro, ó mencer, que co seu pincho recolle os xiróns de discursos e anacos de conversa para guindalos ó seu carro, taciturno e teimudo, un pouco chispa, pero non sen deixar con desdén que, de cando en vez, un ou outro deses xiróns de algodón –«humanidade», «interioridade», «profundidade»– ondee coa brisa matutina». Esta nova condición, a do trapeiro, é posible atopala en moitos poetas da cidade. Non resulta estraño, pois, que algún autor como Pier Paolo Pasolini avance polas aforas impías, tencionando refacer a súa vida en contacto co subproletariado, ou que o poeta ruso Alexander Blok indaguese, tamén coma un trapeiro, nos escombros dos suburbios desa cidade símbolo da Ilustración e do Racionalismo como era San Petersburgo.

Sexa como sexa, a vivencia da cidade está unida á poesía e á literatura do noso século. Joyce aprendeunos que o mito, para que volva suceder de novo, necesita a densidade temporal que se prolonga coma un océano de instantes nunha única xornada dublinesa dun 4 de xuño de 1904. Joyce, que se consideraba a si mesmo un escritor moi pouco imaxinativo, sabía de memoria os establecementos e os portais que había nas principais rúas de Dublín. Sen esa interiorización da temporalidade dunha cidade, pero tamén sen arela por reflectar nun espello empírico as súas formas, non se comprendería a novela que máis ten dado que falar no século XX.

Non estou moi seguro de que a vangarda, esoutro mito da arte do século XX, hoxe sometido a cuarentena, e que tantas veces se relaciona coas metrópoles, precise, necesariamente, o que temos calificado como vivencia da multitude. A certas vangardas débese a consagración de formas e obxectos da tecnoloxía como formas de arte. Sen embargo, debemos pensar que o dadaísmo, na versión zurichesa de Tristan Tzara que foi, como sabemos, un dos máis radicais movementos de vangarda, xorde no escenario dunha pacífica cidade que máis se asemellaba a unha cidade medieval que á morfoloxía dunha cidade moderna. Si era, sen embargo, un punto de encontro de apátridas, un lugar apto para quen anda perseguido ou quere refuxiarse. Cremos que calquera aproximación á vangarda debe partir do grande socavón moral que provoca a guerra do 14 nas clases culturais europeas. Non é unha casualidade que o termo que se emprega para definir estas formas de ruptura sexa, xustamente, un termo militar.

Pero volvamos á vivencia da cidade, ou á vivencia de tódalas cidades posibles que vai

desenvolver outro mito da arte e das formas de vida do noso século. Ese é o do cosmopolitismo. O mito da viaxe, como sabemos, está na raíz da literatura de de tódolos tempos (A Odisea), tivo grande rendimento no Romantismo, como abandono do fogar e conquista do descoñecido, e o artista cosmopolita é outra figura ben coñecida da arte do século XX. Imos poñer un exemplo: Valery Larbaud, un escritor moi estimado por Otero Pedrayo, no que é posible ver a influencia que ten este cosmopolitismo en *Arredor de si*. O artista cosmopolita vincula o tempo das distintas cidades. É un turista trascendental que se move nas cidades de Europa. Colle trens, e viaxa comodamente. O cosmopolita non se debe confundir co artista abisinio (tomamos a famosa alegoría rimbaudiana), que é quen abandona a cidade pola terra incógnita, e no que o abandono da cidade conleva o abandono da poesía. O cosmopolita que, como dixemos, enlaza doadamente os tempos de diversas cidades é unha figura moi característica dos felices 20, e ten dado lugar a obras moi interesantes (quero pensar, por exemplo, no meu admirado Scott Fitzgerald que vive e reflecta a vida feliz dos ricos cosmopolitas como permanente desterro persoal, adiviñando o drama que espreita estas vidas aparentemente desocupadas e festeiras).

Cando falamos do Berlín de entreguerra témonos referido de pasada a Fritz Lang. O grande director alemán rodou no ano 1926 a película *Metrópolis*. Merece que reparemos nesta obra porque expresa a visión negativa da cidade do futuro. Megalópole tecnoloxizada e campo de operacións para as enormes estratexias de dominación de masas, a metrópole de Lang erixe as arquitecturas futuristas do estado totalitario, albisca o trunfo da máquina sobre o home, e pon o dedo na chaga no que estaba a fabricar a sociedade alemana. A *Metrópolis* de Lang anticipase ademais a outras visións contemporáneas da cidade do futuro como selva posnuclear, como dominio de caza pola supervivencia ou a esa visión de *Blade Runner* –por seguirmos coas poéticas cinematográficas– selva contaminada e hostil, na que está borrado non só todo rastro de humanidade senón onde xa non é posible o mesmo home. Estes casos afornécenos, hoxe en día, de mitos negativos que anticipan unha visión apocalíptica da cidade futura. Mitos que deberíamos ter en conta senón queremos que as cidades se convertan nun couto de caza do home.

Non quixera rematar estas reflexións sobre o que significaron as cidade para a sociedade e a arte modemas sen retomar o concepto positivo da cidade aberta. Malia as contradicións temporais este é un concepto que o poesía, en tanto que crítica da vida e vocación moral, sempre ten a obriga de sustentar. Os nosos días xa están fatalmente sinalados polo que poderíamos denominar o «tempo de Saraievo»: o tempo no que deixamos caer as cidade abertas, as cidades que foron encrucilladas culturais, centros de intercambio, demostración da convivencia pacífica de diversas culturas. A morte das cidades abertas socava un dos mitos positivos. Chanta no noso tempo novas inquietudes.

Pero quixera volver a onde comecei, tratando aquí unha cita de Charles Baudelaire, que a fin de contas, é quen suscita todas estas palabra. A cita é dos seus *Pequenos Poemas en Prosa*, e define a vivencia da multitude:

«Multitude e soidade, términos iguais e convertibles para o poeta activo e fecundo.

Quen non sabe poboar a súa soidade, tampouco sabe estar só no medio dunha atarefada multitude».

Nos tempos equívocos que corren, nos tempos en que poden caer sobre de nós as cidades abertas, nos tempos nos que a defensa da poesía debe irrplicar a defensa dos escenarios abertos, e non fechados, escolleremos a soidade. Porque do que se trata non é de sentirmonos bardos, nin sacerdotes da tribu, nin guías espirituais senón comportarnos como cidadáns que amosan a vida de tódolos homes.

València: la ciutat com a microcosmos

JOAN F. MIRA

D'entrada, no m'ha acaba de convèncer la denominació d'«espai artificial» referida a les ciutats com a lloc o escenari de les literatures. Almenys, no en la seva accepció de «resultat d'un artifici» o d'alguna cosa fabricada per oposició a l'espai no fabricat o natural. I menys encara per oposició a un qualsevol «espai imaginari». En la literatura, res no és un producte *natural* i tot és, o hauria de ser, obra d'alguna mena *d'art*, de treball o de fabricació, prescindint de la seva connexió amb la realitat espacial presentada o representada. Però acceptem els termes de la classificació: espai artificial, doncs, en tant que espai de referència real, però produït per l'acció humana, per la construcció, per l'arquitectura, la història i l'urbanisme, espai de la ciutat on els figurants de la comèdia viuen i caminen com en un decorat. Si fóra només això, si es tractés només de la seva funció de decorat, d'ambient o de fons, el tema tindria ben poc interès. Si interessa, és en tant que la ciutat –segurament el més gran «artifici» creat per les societats humanes– té la seva part de protagonisme substancial. Quan dic protagonisme, però, no vull dir únicament escenari urbà, com quan la suposada «novel.la urbana» s'omple de referències de carrers i avingudes, cafeteries i discoteques, estacions de metro, aeroports i trajectes en autobús. Vull dir una altra cosa. perquè altrament la ciutat és només un escenari tan natural, tan posat i trobat, com qualsevol àmbit rural, amb rius, muntanyes, masies i cabanes de pastor. Vull dir que el París de Proust, o el New York de Mailer o el Chicago de Saul Bellow, no passen de ser un decorat inevitable, però que no respira. Però que el Dublín de Joyce o la Ferrara de Bassani tenen una respiració pròpia, són matèria literària de tanta magnitud i espessor com els personatges que s'ho mouen i el llenguatge que les representa. No són un simple escenari, són un món.

Quan una ciutat, en una novel.la, és transformada en un món necessàriament entra en el camp de l'al.llegoria, de la metàfora, de la figuració emblemàtica, i llavors cada cosa, cada carrer, casa, palau, església o jardí, no serà només allò que és físicament descriptible, sinó que forma part d'una altre ordre de realitats. Tan autonòmes, tan poderoses, que cada part i cada element són convertits –per pur artifici, ara sí– en elements i parts d'un univers propi i auto-referencial. Portat al límit –més «artificialment» encara– els límits de la ciutat són els límits de l'univers figurat o descriptible, i la ciutat mateixa és univers sencer. La meua València artificial, no la natural, és una València imaginada en tant que construcció al.llegòrica: no és naturalesa, no és paisatge només (¿però hi ha res més imaginari que un paisatge, res més construït en la ment de l'espectador?), no és escenari,

però és rigorosament real, cada pedra està al seu lloc, cada balcó i cada façana, perfectament identificables. I tanmateix no és això el que importa, tot i sent necessari. Diu que Joyce, quan escrivia l' *Ulysses* a Trieste, escrivia als amics de Dublín preguntant si tal arbre o tal casa eren efectivament allà on ell recordava: Calia que hi fossen, o l'artifici perdia sentit. A mi m'ha calgut comprovar el tacte de pedres i rajoles, o l'amplària d'una vorera, si allò que volia escriure havia de tenir algun valor. Justament perquè l'artifici, en aquest cas, havia d'estar fonamentat en un «artefacte» estrictament real: la ciutat de València. En *Els treballs perduts*, el món de l'heroi és tan rigorosament definit en els seus límits i estructura, com l'era el món d'Heracles al grec. Més enllà dels límits coneguts, o no hi ha res, o hi ha el pànic del desconegut, i dins dels límits hi ha tot l'ordre i el desordre possibles.

Segurament València, per configuració física, per visibilitat de la història i per desordre del present, era un bon lloc per intentar aquesta mena d'artifici sobre la realitat. Si el meu heroi pot definir l'espai de l'univers conegut fent un tomb al perímetre de la muralla medieval, és perquè aquest recorregut és visible i factible, i visualment i històricament significatiu a la ciutat. Els murs antics, doncs, marquen el límit d'un espai total: fora no hi ha res, o hi ha només el perill i la necessitat del retorn urgent a l'espai interior, com quan Hèrcules s'aventura per la mar i pels camins perillosos del sol. Dins de la ciutat-univers, hi ha l'ordre antic i sempre amenaçat. De fet, no hi ha més ordre possible que aquest ordre establert per la història humana, l'ordre conegut, on cada cosa ocupa el seu lloc i on tota alteració substancial es una destrucció i porta a la catàstrofe. No és pot enderrocar un vell palau, no és poden destruir els antics carrers, sense que l'univers viscut s'altere i esdevinga inhabitable. I si desapareixen els punts d'orientació i de referència, què queda sinó el desert, el lloc abstracte i sense construcció humana ordenada? Per això l'heroi ha de lluitar contra la desaparició del vell casal on habita, i contra *tota* destrucció, com a forma de combat contra els monstres que fan impossible la vida ordenada i civil. Una visió perfectament arcaica, si voleu, però era la visió dels grecs –d'Hèrcules civilitzador–, i és una de les arrels de la nostra història. La destrucció de les velles ciutats, de Varsòvia, Dresde o Berlín, de Beirut o de Sarajevo, és el més gran crim històric de l'edat contemporània, perquè és la destrucció de l'ordre de la memòria. I a València –que d'altra banda no és una excepció– la picola i l'especulació, la ignorància i el menyspreu del passat, han causat crims tan grans com les bombes.

Contra això, hi ha l'obsessió, inútil, per tornar a l'ordre clàssic, fins i tot a l'ordre dels nombres regulars: a la ciutat definida pels murs i per les dotze parròquies del seu espai interior, a l'univers tancat en una biblioteca de dotze per dotze mil volums. Una pretensió, com és obvi, perfectament forassenyada, el projecte d'un boig, d'un de tants herois destinats al fracàs. Després d'haver vist tots els colors i les imatges urbanes, d'haver escoltat totes les músiques, veus i sorolls, d'haver respirat totes les olors, d'haver tocat totes les asprors, d'haver recorregut el món dels vius i haver retornat del món dels morts, el foc inevitable destruirà els llibres, la fantasia boja, l'ordre impossible, en un final

d'ascensió al paradís i de fugida d'un món ja del tot inhabitable per als qui vénen del món «antic». Perquè hi ha una cara de la «modernitat» que només sap manifestar-se així, brutalment, com un monstre victoriós, destruint i negant tota la intel·ligència antiga acumulada en edificis o en llibres. A València, aquesta cara és perfectament visible. De tan «moderna» que és, enllaça directament amb els monstres primitius.

Espazioaren ertzetan

JUAN KRUIZ IGERABIDE

Espazioari dagokionez, bizitzaren prismaren bi alderen ertzunean kokatu genezake literatura: alde erreala eta alde imaginarioa lotzen dituen ertzean. Itxuraz errealitatetik edo imaginariotik gehiago nahiz gutxiago edukitzeak, ez du eragin benetakorik literaturaren izaeran. Badirudi imaginarioa dela literaturaren iturri agortezina; baina imaginarioa, berez, ez da literatura, errepresentazio isuri baten harian antzaldatu arte (isuri, kodigo baino gehiago). Eta isuri horri deitu nahi izan diot ertzune edo arista, zeren errealitatearen begiratze zuzenetik bezainbat edaten baitu imaginarioaren putzutik.

Beraz, ez da kanpoko espazio errealik literaturan, barneko espazio ez denik. Soriako sororetan zehar, Soriako herri eta hirietan zehar zoazela. Machadoren bertsoak eta bertsoak ekarriko dituzu gogora, kareharrizko hormak ekar ditzakezu gogora, kixkaltzen duen giroan zapi heze, bizitzako infernua izpirituzko zapiak:

«Crece en la plaza en sombra
el musgo, y en la piedra vieja y santa
de la iglesia. En el Atrio hay un mendigo...
Más vieja que la iglesia tiene el alma».

Ezbairik gabe, lehen hiru bertsoak errealitatearen irakurketa zuzenari dagozkio, ia koadro-erretatu balira bezala; baina, azken bertsoa, arima elkarlotuen sentipen sakonaren bizikizunera garamatzana, kenduko bagenu ere, erretatu hori irakurketa izango litzateke, poeta bera gehiago erretatzen duen irakurketa, erretatzen ari dela dirudiena baino.

Euskal literaturan, ertzean aritu den erretatugile handia Lizardi izan dugu. Lizardirekin batera, euskal espazioan barrena ibiltzen gara, kolore eta forma zehatz eta ñabarduraz jositako espazioan barrena. Bai, baina mintzo den erretatua dugu; koloreak, landareak, giroa, sentsaziozko elkarrizketak dira, sentipenezko elkarrizketak, klabe totemikoan emanak, nolabaiteko bizikizun etnikoan sustraituak; eta sentipen horiek maiz klabe ideologikoan ere gauzatzen dira, «Asaba zaharren baratza» poemari bezala:

«Asaba zaarren baratza,
untzadun ormek esia,
eguzkiak leen maitea...»

Baina, errealak deitu diegun espazioak, oinarrian barne bizikizunetatik sorturiko irakurketa errealistak besterik ez diren bezala, espazio imaginarioa ere antzeko prozeduran oinarritzen da; musika bera kantatzea bezala da, letra aldatuz.

Iadanik mitiko bilakatu den espazio imaginarioa Obaba dugu, eta kurioski sehaskakanta ezagun baten izena darama, Atxagaren haurtzaroko geografiara garamatzen sehaskakantarena; azken batean, espazio errearen beste erretratu bat besterik ez da, barne bizikizunaren klabean irakurria (haurtzaroko eta gaztaroko oroipenak), eta adierazpenen eraikuntza mental imaginarioak erabiltzen dituena.

Hala ere, espazio ebokatzaille nagusiak itsasoarekin lotuak daude. Gaston Bachelard-ek adieraziko ligukeen bezala, ura elementuarekin dute zerikusia, sentipenei eta zirrarei dagokien arlo psikikoarekin. Marinel geografiak, errealismo zorrotzez kontaturikoak, eta hala ere, urruntasunagatik, eta aldi berean mundu psikiko horrekiko hurbiltasunagatik, irakurlea literaturaren ertzer daramate, eta horren gainean zangalatraba ezartzen dute, bidai amaigabeari ekin diezaion. Bai amaigabeko bidaiak dira, literaturaren bidaia hala da-eta, Arthur Gordon Pim-en bidaia hala den bezala. Pertsonai horren bidaian, errealitatean zehazki aurki daitezkeen geografiatatik geografia eta mundu imaginarioetara igarotzen gara (submunduetara, hobeto esanda); eta irakurlearen untiak ez du astindurarik sentitzen hori egitean; muga pasa duenik ohartuko ez balitz bezala da.

Ertzarenera itzuliz, mintzaldiaren zehar adierazi nahi izan dudana da, espazio literarioa batez ere irakurketa dela, eta irakurketa hori beti errealitatearen edo imaginazioaren adierazpena baino gehiago dela; irakurketazko izatea duela, bere bidetik doana. Bestalde, inguruko espazioa etengabe presente dago artean; ezin bestela izan. Eta, batzutan, espazio horren soinua are eta ozenagoa da, zenbat eta gutxiago agertu. Ala, ez ote dugu aurkitzen espazio geografikorik zabalena, adibidez, Van Gogh baten irudirik burumakur eta bakartienean ere?

En las aristas del espacio

JUAN KRUIZ IGERABIDE

En lo que respecta al espacio, la literatura se sitúa en la arista que correpondería a dos caras del prisma de la vida: la cara real y la imaginaria. La presencia mayor o menor, aparentemente, de lo imaginario o de lo real en la literatura, no afecta en demasía al ser de ésta. Parece como si lo imaginario constituyera una fuente inagotable de inspiración literaria; pero lo imaginario, en sí, no es literatura hasta verse transformado por un fluído (más que código) de representación. Y a ese fluído he dado en llamar arista, pues se nutre tanto de la cara de la visión directa de la realidad, como de la cara de lo imaginario.

Por lo tanto, no hay espacio real exterior en literatura que no sea espacio interior. Recorriendo los campos de Soria, recorriendo sus pueblos y ciudades, podemos evocar versos y versos de Machado, podemos evocar piedras de sillería como un manto húmedo en una atmósfera que abrasa, manto de lo espiritual en el infierno de la vida:

«Crece en la plaza en sombra
el musgo, y en la piedra vieja y santa
de la iglesia. En el atrio hay un mendigo...
Más vieja que la iglesia tiene el alma».

Sin duda, los tres primeros versos corresponden a una transcripción directa de la realidad, casi como un cuadro-retrato; pero, aunque quitáramos el último verso, que nos conduce al terreno de la evocación directa de un sentimiento hondo de contacto de almas, ese retrato sería una lectura, una lectura que retrata más al poeta mismo, que lo que parece estar retratando.

En la literatura vasca, un gran fotógrafo de la arista ha sido sin duda Lizardi. Leyendo a Lizardi, paseamos por el espacio vasco de coloración y contornos precisos y matizados. Sí, pero es un retrato que habla; los colores, las plantas, los fenómenos atmosféricos son diálogo de sensaciones y sobre todo de sentimientos, sentimientos en clave casi totémica, enraizados

en una especie de vivencia étnica; sentimientos, incluso, que llegan a estructurarse en clave alegórico-ideológica, como en el poema "Asaba zaharren baratza":

«Jardín de mis antepasados,
cercado por paredes cubiertas de hiedra,
jardín antaño amado por el sol...»

Pero, así como los paisajes llamados reales son como lecturas realistas de trasfondos que proceden de vivencias internas, el espacio imaginario se basa en un procedimiento bastante semejante; es como cantar la misma música, con distinta letra.

Un espacio imaginario, que ya se ha vuelto mítico es el pueblo de Obaba, que curiosamente toma el nombre de una conocida canción de cuna que nos lleva al espacio de infancia de Atxaga; a fin de cuentas, otro retrato de una geografía real, leída en clave de vivencia interior (recuerdos infantiles y juveniles), y que en su expresión se vale de construcciones mentales imaginarias.

Sin embargo, los grandes espacios evocadores tienen que ver con el mar. Como nos explicaría Gastón Bachelard, tienen que ver con el elemento agua, que corresponde al área psíquica de los sentimientos y de las emociones. Geografías de navegante, contadas con detalles de gran realismo por su lejanía, y a su vez por su cercanía, con ese mundo psíquico citado, transportan al lector a la arista de lo literario y le hacen cabalgar sobre ella en viajes sin fin. Sí, son viajes sin fin, como es el viaje de la literatura, como es el viaje de Arthur Gordon Pim. En el viaje de este personaje, pasamos de unas geografías detectables con exactitud en lo real, a geografías y mundos (submundos, mejor) imaginarios; y el barco del lector no sufre ninguna sacudida al hacerlo; es como si no se percatara del paso de la frontera; no sabría decir cuándo la traspasó.

Y volviendo al motivo de la arista, lo que se ha intentado expresar a lo largo de esta reflexión, es que el espacio literario es ante todo lectura, y esa lectura es siempre algo más que mera representación de lo realista o de lo imaginario; tiene una entidad de lectura, que fluye por su propio camino. Por otra parte, el espacio circundante

está continuamente presente en el arte; no puede ser de otra manera. Y, a veces, el sonido de ese espacio es tanto más fuerte cuanto menos representado aparece. ¿O no hay espacios como extensas geografías en las figuras más solitarias y cabizbajas de un Van Gogh, por ejemplo?

Hiri espazioa euskal literaturan

EDORTA JIMÉNEZ

Batek baino gehiagok pleonasmooaren adibidetzat har lezake, «baserri giroa eta euskara» esatea, euskal literaturaz hitz egitean. Batik-bat gogoan izanik eleiza liburuetik landako gehienetan horrexen barrura xedatzen eta mugarritzen dela euskal literatura. Bada, Galeuzcan gaudenez gero, eta euskaratik bi edo hiru erdaratara itzulia izango delako lantxo hau, gure idazlerik translatuena Atxaga eta beronen lanik ezagunena den «Obabakoak» aipatu ditzaket. Hala egin eta berehala, pleonasmooaren eritzia egiteko zioak biderkatu egiten dira, Asteasukoaren mundua espazio ruralaren birrekreazioa den espazio imaginatu baita.

Gogoan dut, Atxaga bera eta Arestiren osteko belaunaldi berri osoa, Bilbo eta Donostiako hiri-espazioetan ordura arteko euskal literaturaren status-a untzia gilan lehegarriak ezartzeko ahaleginetan zebilelarik. Ahalegin horretan eurak ezezik beste batzuk ere ziren, noski, Euskal Herrian barrena han eta hemen, literatura urbanoa egin guran edo egin beharrean, beharra behintzat aldarrikatuz. Paradoxa ere bada, arean, mugimendu berritzailearen ikur-untzia izan zena, berbara, euskal literaturaz egin den klitxearen guragabeko azken eragilea izatea.

Gure literaturaz gutxien dakienak ere badaki Txomin Agirrerren berri. Badaezpada ere esan dezagun euskal literaturan hasiera-hasierako elaberria den Garoa-n Euskal Herriko espazio urbano oro erdalduntzat jotzen dela. Azterketa soziolinguistikoek agirira ekarri dutenearekin bat, ustela da Agirrerren ustea. Hala eta guztiz ere funtzionatu egin du, azken batean berau izanik –funtzionatzea/ez funtzionatzea–, garrantzitsuena literaturaren historia eta kritika diren sistema subjektiboen funtzionamenduari buruz behintzat.

Hiri-espazioa Agirrerren elaberrietan nola agertzen den baino, garrantzi handiagokoa da bertan egindako literaturarik ba ote den begiratzea, eta, bigarren pauso duela hamazazpi urte urgentea zen premia –euskal literatura urbanoa, alegia–, zein punturaino eta nolako baldintzetan den posiblea aztertzea, beti ere literaturgilearen ikuspegitik, kritiko hutsaren aldetik barik.

Hizkuntzaren aldetik behar direnak aztertuz hasita, idazleak erabiliko duen hizkera idazleak berak sinestu behar du, beste inork baino lehen.

Hiri-espazioa ageri da, ageri, euskal literaturan. Bilboren kasuan, Kirikiñoren ipuin kastizoetan, sinesgarri egiten da Bilbora etorritakoen ahoan. Esan behar da, bidenabar, Bilbon euskaraz mintzatzen direnean pertsonaiak, sarri askotan izan direla Bilbora etorritako arloak, ez bide duelako idazleak Bilbon bertan euskaldunik ikusten.

Arestiren kasuan, Bilbo dugu poesiaren bizi-espazioa baina, poesiak bere legeak ditu, autonomia izanik berauetariko garrantzitsuena. Poesian hiriak latinez ere funtziona dezake, poesia barne-jarioa den aldetik. Ikusi besterik ez dago Manu Ertzillaren azken liburua, zeinetan Errenazimenduko fosilek eta grekeratik harturikoek funtzionatu egiten duten, ondo nire eritziz, euskaldun bik horrela hitz egiten nik neuk sekula aditu ez badut ere.

Kontua da Ulisseren eskifaiak aditu zituen ahotsak ez ditugula aditu eta, hara, literaturan ba ote da lelo erabiliagorik?

Poesia metahizkera dateke eta, utz dezagun ba baketan. Egin gura den literatura hizkera baten izpilu denean, orduan hasten dira nahasteak. Horregatik, adibide hoberena delako aipatuko dut Saizarbitoriaren «Ehun metro». Euskara eta gaztelera nahasten dira, errealitateari atxiki nahiz, eta ez nobela errealista egin gura delako, sinesgarritasunaren alde dagoelako baizik: sinesgarriak eta errealak barne-lege ezberdinak baitituzte literaturgintzan.

Euskaraz funtzionatu duen lehen hiri-espazioa atzerrikoa izan da. Miranderen Paris hura Txillardegiren Brussela bilakatu zen, eta Saizarbitoriak Europako beste leku batzuetara ekarri zituen bere pertsonaiak «Egunero hasten delako»-an

Hiri-espazioak atzerrian ederto funtzionatu du, oro har, euskal literaturan, beharrezko dukegun biltzarre batean aztertu genezakeen legez. Kontua, ordea, zera da: zelan funtzionatu ahal duen orain eta hemen.

Argi dago, hizkera biziak falta ditugu baina, itzultzaileek erakusten digute bidea, Carver, Himes edo Celine itzultzean. Asmatu egin behar dugu, ea ba asmatzearen asmatzeaz azkenean ere sinestu egiten dugun.

El espacio urbano en la literatura vasca

EDORTA JIMÉNEZ

Más de uno tomaría por pleonazgo que al hablar de literatura se dijera vasco –en euskara– y rural, sobre todo si se tiene en cuenta que la mayoría de los libros no pertenecientes al campo de los meramente eclesiásticos se sitúan y limitan al citado ambiente en la Literatura Vasca. Encontrándonos en el Galeuzca, y considerando que ese trabajillo va a ser traducido a algunas otras lenguas, puedo permitirme citar *Obabakoak* de Atxaga. Nada más hacerlo, los motivos para hablar de pleonazgo se multiplican, ya que el espacio imaginario del de Asteasu es una recreación del espacio rural.

Guardo en la memoria, no obstante lo dicho, como el mismo Atxaga y toda la generación post-Aresti se esforzaban, en Bilbao y Donostia, en colocar explosivos en la línea de flotación del estatus quo de la literatura anterior a ellos. Evidentemente no eran los únicos que se esforzaban, a lo largo y ancho de Euskal Herria, en la tarea de crear una literatura urbana o, al menos, en reivindicar su necesidad. Realmente resulta paradójico que quien fuera buque-insignia del movimiento renovador, el mismísimo, haya venido a ser el último e involuntario propagador del cliché ruralista aplicado a nuestra literatura.

Incluso el menos ducho en nuestra literatura tiene tal vez noticia de Txomin Agirre. Sin embargo, y por si acaso, digamos que en su novela *Garoa*, una de las fundacionales en nuestra literatura, el espacio urbano de Euskal Herria aparece como absolutamente “erdaldun” –no vasco-parlante–. De acuerdo, por si hacía falta, con las investigaciones sociolingüísticas, la opinión de Agirre era mero prejuicio. Sin embargo el prejuicio ha funcionado, siendo esto –funcionar / no funcionar– lo que en última instancia interesa, al menos en cuanto al buen funcionamiento de esos sistemas subjetivos que son la historia y la crítica de la literatura.

Sin embargo considero más importante que hablar del espacio urbano en las novelas de Agirre, analizar si acaso existe literatura de ese espacio y, en su caso, cuales deberían de ser las condiciones para una literatura del ya reiterado espacio, que hace diecisiete años parecía tan urgente. Todo ello desde el punto de vista del escritor, que no del lado de la mera crítica.

Comenzando por el análisis de las premisas desde el punto de vista de la lengua, es evidente que el escritor debe ser el primero en creerse el lenguaje que utiliza. Se dice, sin embargo, que el espacio urbano vasco y las posibles tramas situadas en él, carecen de lenguaje específico. A tenor del género que desee trabajar, la mayor preocupación de quien escribe, en tanto que creador literario, será la de si habrá de traducir o sólo le estará permitida el habla tomada de boca del hablante.

El espacio urbano, existe, de hecho, en la literatura vasca. En el caso de los relatos castizos de Kirikiño, y hablo de Bilbao, estos resultan verosímiles en tanto en cuanto que reproducen el habla de los llegados a la ciudad. Aprovecho para decir, de paso, que este recurso de hacer hablar a personajes aldeanos o a boronos llegados a Bilbao es un recurso utilizado, me da a mi, por el autor en cada caso no se cree que en Bilbao pueda haber vasco-parlante alguno.

En el caso de Aresti, digamos que Bilbao es el espacio ideal para su poesía, mas ha de decirse también que la poesía tiene sus leyes, entre las que destaca la de la autonomía del lenguaje. En poesía la ciudad puede funcionar hasta en latín, al menos aquella que se basa en la corriente o flujo interior. Basta con ojear el último libro de Manu Ertzilla, en el que fósiles reacentistas y préstamos del griego funcionan, y bien, en mi opinión, si bien jamás he escuchado a dos vascos utilizar semejante lenguaje. Da igual. Tam-

poco hemos escuchado la voz de las sirenas que la tripulación de Ulises sí escuchó. Y sin embargo, ¿existe hoy tópico más manido en toda la literatura?

La poesía puede que sea metalenguaje. Dejémosla pues en paz. Las complicaciones empiezan cuando el lenguaje que pretendemos como literario es espejo de algún lenguaje 'real'. Tal vez por ello, la primera generación moderna de posguerra, de la que citaré *Cien metros*, de Saizarbitoria, porque, además de ser un buen ejemplo de lo que digo, se halla traducida, mezcla el euskara y el español, en un intento de agarrarse a la realidad, y no precisamente porque se quisiera hacer una novela realista, más por que se quiere que resulte verosímil, dado que la realidad y la verosimilitud tienen leyes diferentes en literatura.

El primer espacio urbano que ha funcionado en euskara ha sido el del exilio o extranjería. Aquel París de Mirande se convierte en la Bruselas de Txillardegi y el mismo Saizarbitoria lleva sus personajes, en aquel *Egunero...* –porque comienza todos los días– a una Europa más o menos definida. En la Euskal Herria de aque-

llos años los conflictos más modernos carecían de espacio o, quien sabe, de lenguaje –que en este caso vale como decir, técnica, en tanto en cuanto estamos hablando de nueva narrativa y nueva poesía.

En términos generales el espacio urbano funciona a la perfección cuando la ficción se sitúa en el extranjero, pero la cuestión, sin embargo, sigue siendo cómo podría funcionar aquí y ahora.

No hay duda. Carecemos de algunas hablas vivas. A pesar de todo los traductores nos muestran el camino por medio de Carver, Himes o Celine: estamos obligados a crear/inventar.

Por último, y teniendo en cuenta las características del Galeuzca, quiero citar un tercer punto, elemental. Se ha hecho literatura del espacio urbano en euskara, y se sigue haciendo también hoy. Considerando que citar nombres, explicar obras, exponer tendencias y demás piden una intervención más larga y un grupo reducido, no diré más. Que los astros os acompañen en la lucha contra el pleonismo y la paradoja, en tanto las traducciones van llegando.

L'espai artificial: les ciutats en les literatures del Galeuzca

MIQUEL RAYÓ

DE MOIXOS (TOPICS), DE MURADES I D'ITINERARIS URBANS

El present treball es basa en tòpics literaris referits a la Ciutat de Mallorca. Palma és vista en els textos triats (de Gabriel Maura, de Miquel dels Sants Oliver, de Llorenç Villalonga) com una ciutat de moixos i de murades: es mostra que la visió dels escriptors costumistes es limitava a la ciutat antiga i com hores d'ara (Gabriel Janer, Josep Palou) la vida ciutadana s'esdevé en els barris de fora murada (l'eixampla) o en el centre comercial, única part del casc antic que ha escapat a la degradació física i a l'abandó. Hom usa un text del poeta Bartomeu Rosselló-Pòrcel, i els altres textos per a senyalar en un planell de la ciutat actual uns itineraris literaris de la ciutat de Palma, i que permeten constatar com s'ha desplaçat el viure ciutadà des del centre a la perifèria (a més de com han canviat els ritmes urbans). Es parla també (o només se'n fa apuntació) de les oposicions que emmarquen la vida ciutadana a Mallorca: Palma / Part Forana, Mallorca / Fora Mallorca, població mallorquina / minories (jueus), població local / immigrants, població local / turisme...

Moixos

Parlam (escrivim), en el present Galeuzca, de tòpics. De llocs, doncs. I d'espais. Dels espais en els llocs. Dels llocs i dels espais en els llibres. I és un tòpic lligar, amb els espais i els paisatges urbans de ciutat de Mallorca antiga, els moixos. Moixos indolents que jueuen al sol en les teulades (sota les teules, no els cregueu tan innocents, hi crien a l'estiu les falzies migrants); moixos que cavilen a l'ombra de la Seu; moixos vagaires per carrerons de traça quasi medieval, en el llit dels quals les passes silents de l'aire salabrós i les bufades del temps que transcorre amb imperceptible pressa implacable, banyen d'humitat aferradissa les llambordes (ara, a les acaballes del segle, l'asfalt com de pega fosca.

Ens trobam al barri vell de Ciutat. Hi ha palaus i cases de senyor (distingiu-ne «l'entrada amb capitells jònics i pluja»;¹ això és, el pati interior on els dies de pluja hi cau l'aigua, bé violentament bé dèbil). Hi ha esglésies (més vetustes que històriques). Hi ha petites places de poc tragí (destriau-ne fragments sota els molts cotxes) i de pocs ornaments botànics. En definitiva, l'ambient que escau (que esqueia), diu Villalonga, a

canonges i a gats: «El gat exigeix silenci, ordre i netedat, com un filòsof escolàstic: els renous del món no els deixarien meditar. Els gats i els canonges guarden analogies. Així han triat el mateix barri. L'aristocràcia, la burgesia, també anhelen reposar. L'escenari és apropiat.»²

A *Mort de dama*, Villalonga escriu la ciutat dels anys vint. Provinciana. Temorenca. Voluntàriament bamba. Tenaçment sorda als sons (massa estridents) de la modernitat i recelosa de les invencions i les novetats intel·lectuals de l'època. «El barri antic respecta el talent», sentència l'escriptor, «però el vol enfora».³ Gabriel Alomar, aleshores potser el més notable dels ciutadans, és, en aquesta Palma, un marginat, tot i que «els veïns han acabat per reconèixer-li el talent, sempre que no el mostri a Mallorca».⁴

Molt abans, Gabriel Maura, situa un festeig frustrat en un altre espai de la ciutat antiga: als carrers que voregen la Llonja (o Llotja), en les torrelles de la qual, segons un poeta, «les gavines solen reposar amb majestat de cigonya».⁵

També hi ha moixos. El festejador protagonista del relat ens conta que l'al.lota per la qual es commou compareix al balcó «quan, per casualitat molt poc rara en gener (època de temporada), es Don Juan *gatuno* d'aquell barri cantava un duo de *La Traviata* amb una moixa viuda, dalt una terrada de sa Llonja».⁶ El conte de Maura, *Donya Juanita*, està datat el 1884.

Gabriel Janer ha escrit la ciutat dels vuitanta. Dels vuitanta d'aquest segle, però. I ha escrit de nou el barri antic (que ja és vell). Un centre històric degradat és, hores d'ara, el tòpic de les velles viles mediterrànies. Janer hi ha posat també palaus (ja abandonats). Hi plou a l'interior. Hi ha goteres, ara. Humitats invasores. Immundícia i solitud. Homes que s'hi amaguen. Marginats de poca volada; malalts de marginació; deixalles d'una societat insolidària, però, rica. «En aquell palau», ens diu amb dura prosa Gabriel Janer, «acudien a morir-hi els moixos del barri: el que s'havia empassat una rata morta, infestada, aquell que un al.lot havia nafrat al cap amb una pedra, aquell que la roda d'un cotxe havia malferit, el que havia grapejat en les bosses de fems i havia menjat pestilència».⁷ Al text de Janer, les campanes de la Seu que, als anys villalonguians, «lentes, clamoroses», regulaven l'existència de senyors, de canonges i de gats, tots ells «en perpètua sesta»,⁸ senyen ara tètricament «l'hora en què els moixos entreguen l'ànima».⁹

De murades

Encerclaven la ciutat. Fa quasi cent anys els polítics de La Sala ordenaren esbucar-les. Hi hagué, amb motiu de l'enderrocament, vistoses celebracions ciutadanes amb subvenció municipal. Impedien, les murades, l'expandiment de la ciutat que la vida econòmica del segle naixent exigia (i que necessitaven els traficants de sòl per a satisfer la demanda d'una població en creixença), i la implantació de les mesures de la sanitat pública que proposaven fervorosament els higienistes hereus dels il·lustrats.

Ara enyoram les murades els palmesans.¹⁰ En romanen unes restes que nomenam: «Sa

Murada», uns llençols de pedra crostaparada de sal, llavorats d'anys. Hi neixen mates de fonoll marí; algunes tapareres solitàries. Hi viuen corredisses sargantanes endèmiques: una curiositat zoològica balear. Sestegen al sol. De temps en temps, els savis observen aquests rèptils peculiars i en fan apuntacions en plaquetes de camp. Un d'aquests savis notables fou, als inicis del segle, el Dr. Holsteinmüller, hoste del Gran Hotel (avui restaurat i convertit en casa de cultura d'una poderosa entitat financera). Metòdic i germànic, el Dr. Holsteinmüller no temia d'«allargar el cos sobre l'escarpa» de les muralles per a fer-ne acurada contemplació dels animalons dies i dies.

Ho inventa, això, Miquel dels Sants Oliver al seu deliciós *La Ciutat de Mallorca*. Un seu amic, l'arqueòleg mallorquí Pere Joan Tries, inflammat de passió patriòtica, cregué que el savi alemany era un emissari de l'Estat Major de Berlín, que «impunement, a les barbes de tothom, venia a sorprendre els secrets de la fortificació, abusant de l'hospitalitat mallorquina...».¹¹

Sa Murada (encara ara, les Avingudes en marquen el vell traçat polièdric sobre el planell de la ciutat) delimitava la vila antiga dels afores urbans, de la resta de l'illa, i del món exterior sencer. Eren alhora defensa i tanca. Les nostres padrines han conegut les murades. Han dormit, doncs, portasses tancades a entrada de fosca, segures de no ser agredides de nit pels indòmits pobladors de la Part Forana. Han viscut, però, immerses en un àmbit reduït i ofegador, pessimista, on tot l'extern era invasor, i on la fita més llunyana abastable era la farola del Moll, a l'extrem del passeig de La Ribera, des d'on hom podia veure «allunyar-se el [vapor] Jaume I vestit de negre per l'horitzó de la tarda»,¹² horitzó marí, d'esperances d'escapament, de temences per l'inconegut, bromós, incert... Palma: murades i mar.

Palma i la Part Forana, també: les dues parts (en conflicte secular) del món conegut dels mallorquins de fins fa poc. Després, ja en una altra dimensió, Mallorca i «fora Mallorca». Dins murada habitaven els rics menestrals, els «mossons», els burgesos, els «senyors de casta». Fora murades, la resta. Villalonga ens fa palesa aquesta distinció: dona Obdúlia de Montcada viu vora la Seu, en el barri selecte, «venerable, noble i silenciós»;¹³ l'escandalosa neboda cupletista, de nom artístic «Violeta de Parma» (després, «de Palma»), sorprenent hereva seva, nasqué al barri de Santa Catalina, fora portes, tradicional raval de peixateres cridaires i de carrabiners.¹⁴ La murada, doncs, segregava. Tots els murs segreguen. Per això, si més no simbòlicament (perquè, les murades urbanes són ara patrimoni cultural i estètic que cal conservar), hem d'enderrocar-les. Clar que dins Ciutat, i prop de la Seu també, vivien homes i dones obligats al silenci, sotmesos a la por, a l'encaç i a la violència. Al carrer de l'Argenteria, al Call palmèsà, hi nasqué, ens diu Villalonga, la poetessa Aina Cohen, jueva. L'escriptor Antoni Serra situa en aquest carrer i en l'any 1936, una novel·la que delata la xenofòbia que el poble mallorquí ha mantingut fins temps molt, molt recents.¹⁵

Permeteu-me, però, d'insistir en la idea. Palma és una ciutat on es concentren oposicions notables. Ciutat interior / ciutat exterior n'és una; ciutat vella / ciutat nova

n'és una altra que observarem gràficament en un altre apartat d'aquest treball. Una altra més n'és l'oposició ciutat / part forana, que ha estat molt tractada pels autors mallorquins. Sobretot, els costumistes han caricaturitzat els pagesos que vénen a Ciutat.¹⁶ Josep M. Llompart digué que un dels trets del costumisme mallorquí és, precisament, el «ciudadanisme»,¹⁷ amb obres definitives com els *Aigoforts* de Maura, o *L'Hostal de la Bolla*¹⁸ i *La Ciutat de Mallorca*, ambdues de Miquel dels Sants Oliver, que potser és l'autor «ciudadanista» paradigmàtic (en un altre sentit, però, el mateix Llompart dubtà i mentre que l'any 1964 afirmava que Oliver era «per excel·lència el poeta de la nostra Ciutat de Palma»,¹⁹ ens comunicava el mateix any que «potser avui ja ningú no se sorprendrà massa si dic que Bartomeu Rosselló-Pòrcel és el gran poeta de la Ciutat de Mallorca».²⁰

Els autors forans, en canvi, han descrit Ciutat amb paraules severes. Salvador Galmés és el referent d'aquesta tendència. En efecte, ens comenta al respecte l'estudiós Pere Rosselló Bover: «L'oposició ciutat/ruralia, també molt present a *La dida*, resulta a *Flor de card* tal volta massa tòpica. A la puresa de sentiments i de la vida rústica, s'hi oposa l'embrutiment ciutadà, però sense cap raó objectiva».²¹ I és cert. Galmés pinta Ciutat sobre el «fons gris de la mar», i la defineix com l'«urbs tèrbola, emperesida, com una odalisca vella i rebutjada de l'harem, saünyant baf i tuf de cosa podrida; la ciutat, sepulcre de sentiments terrassans i d'il·lusions pageses».²²

D'itineraris

Hi ha ciutats que tenen, gràcies a la Literatura, itineraris de consistència mítica. Ens ve a tots al cap Dublín: aquí i potser cada dia (especialment el dia 16 de juny de cada any), romeus d'arreu del món reproduïxen, talment pelegrins encisats i fervorosos, les caminades que Joyce imaginà com una teranyina al seu no menys mític *Ulysses*. Ara sabem que el Dublín de Joyce és el d'una memòria d'exiliat amb manlleus en les planes d'una guia econòmico-turística.²³ La Literatura ha convertit Dublín en un mite, i en mífics els seus itineraris.

Palma no té, com Dublín, recorreguts literaris; com a molt els té turístics. En Literatura, els camins palmesans són modestos; útils si més no per a esbrinar el creixement de la ciutat i, si els comparam, per ressaltar la diferència entre la ciutat que escrivien (i que vivien –Maura– o que recordaven –Oliver–) els autors d'abans,²⁴ i la ciutat que escrivim i vivim els autors d'ara. Em plau de mostrar-vos alguns d'aquests itineraris gràficament (vegeu el gràfic i la corresponent nota explicativa). Només perquè copseu com la ciutat de Mallorca de les acaballes del segle XX viu atrafegada en l'eixampla, d'esquena al centre històric, un centre històric que, en els textos de fa cent anys, era l'escenari costumista per excel·lència i que, als textos dels autors actuals, és refugi de marginats i recés de vides turbulentes.

Al llibre que he triat per a extreure'n la imatge de la Palma actual, també es veuen moixos al centre històric: «Un parell de moixos que feien la migdiada sota un Simca 1.000, i una gitaneta eixorivida que feia mamballetes i cantava sevillanes, foren els únics

éssers vius que em vaig trobar fins que vaig arribar al carrer Terra Santa».²⁵ Moixos que viuen en el barri xinès, al centre històric, degradat, de la ciutat, mentre que (segons diu Josep Palou a *La gallina cega*, una novel·la negra) els capitostos de les màfies locals (la droga, l'especulació urbanística i l'extorsió són alguns dels seus rendibles negocis) habiten ostentosos xalets a les urbanitzacions de luxe que la voregen, ben lluny de les estretors (físiques i morals) del nucli antic. «Pujarem per una escala, estreta i fosca. Pels graons hi havia escampades botelles buides, cartrons, alguns profilàctics usats i incomptables xeringues».²⁶

No narraré, però, les aventures del protagonista (nascut als Hostalets, un barri reticulat i de cases petites que voreja la carretera que mena des de Palma a Inca, i on abans, quan el proveïment de queviures de Ciutat depenia de la part forana, reposaven mercaders i cavalleries als molts hostals que donaren nom al lloc) de *La gallina cega* al barri vell de Ciutat. Aquí l'encalquen uns mata-setzes violentíssims, aquí hom l'obliga a la força a fer l'amor amb una prostituta decrepita, aquí quasi el sodomitzen. Per sort, en l'entremig d'aquestes i de moltes altres peripècies, l'home pot fer-se'n escàpol d'un salt per un finestró: «la finestra donava a una espècie de terrassa interior, al mateix nivell que el pis, i vaig caure de cul. Per sort els moixos havien recobert el trispol amb una estora d'excrements...».²⁷ Esmenta també l'escriptor Josep Palou, els moixos palmesans, doncs, inevitables.

Nota explicativa del gràfic

Els itineraris de Palma senyalats al planell de la ciutat actual (prec se'm disculpi l'aspecte groller del que només vol ser una nota d'estudi) corresponen a textos de Gabriel Maura (que descriuen la Palma del 1880, aproximadament), Miquel dels Sants Oliver (cap el 1900) Salvador Galmés (cap el 1910), Bartomeu Rosselló-Pòrcel (cap el 1920), Llorenç Villalonga (cap el 1920) i Josep Palou (cap el 1990). Sóc conscient que en aquesta relació (i en el treball precedent) manquen obres i autors i autores (i no només mallorquins: no he esmentat el paisatge urbà de la literatura menorquina, de la literatura eivissenca). El que present és només un exercici per als curiosos. D'haver tengut més temps, però, sí que hauria volgut treballar sobre textos de Jaume Vidal Alcover. Ens apropiarien a la ciutat dels anys seixanta, un temps de cruïlla econòmica i social per a les Illes Balears.

Itinerari 1: *Donya Juanita* de Gabriel Maura. Un pagès travessa Ciutat. L'itinerari és simple. Viu al carrer de La Pau, passa pel carrer des Vi (avui General Barceló), volta pel carrer de Sa Drassana i arriba fins el carrer de Marina, davant Sa Llonja. En aquest carrer viu l'al.lota que ell vol festejar. Menja melons a la farola del Moll (tradicció ciutadana que jo mateix record haver practicat). Cita la campana d'En Figuera, el rellotge de La Sala a la Plaça de Cort. Cita La Seu, la Plaça Major i Es molinar, ja en els afores.

Itinerari 2: *Flor de card* de Salvador Galmés. També és un pagès que arriba a Ciutat. Al text es pot endevinar un itinerari que devia ser habitual: estació del tren (avui Plaça

d'Espanya), cap a Plaça (Mercat de l'Olivar), barri vell possiblement pel carrer Colom i Palau Reial, fins La Seu (guaita a la Porta del Mirador), La Riba (el passeig sobre el Moll vell) fins la farola. El protagonista contempla, desolat, el mar. I la gent que passeja: dides, soldats, nins. Cita el Palau de l'Almudaina, el morro de Sant Carles i Porto-Pi, a l'altre extrem de la badia, cap a ponent, i altres llocs ciutadans.

Itinerari 3: *La Ciutat de Mallorca* de Miquel dels Sants Oliver. És un recorregut turístic a principis de segle. El componen distints itineraris. Surt del Gran Hotel. Visiten la Llonja, el barri vell, La Seu, guaiten a la murada (hi troben el zoòleg alemany), l'església de Santa Eulària, la de Sant Francesc, el Temple. Llavors hom visita (o cita) el port, i ja lluny de Palma antiga visiten el Molinar, la Torre den Pau, passen vora Bellver, travessen El Terreno (abunden els estrangers i els xalets modernistes), La Bonanova, Cala Major i Bendinat. Un tren els porta de Palma fins a Manacor (estacions d'Els Hostalets, Pont d'Inca, Binissalem, Lloseta, Inca, Sineu i Manacor). Un carruatge els menarà fins a Artà.

Itinerari 4: *Auca* de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. És un itinerari poètic. Simbòlic. Un vaixell penetra dins la Ciutat. Ho fa quasi per una via natural: voreja, primer, i després enllaça amb l'antic calze del torrent urbà: Sa Riera. L'itinerari segueix el següent traçat: Llonja, carrer de la Boteria i carrer de la Mar, plaça de la Glorietta (de la Reina), troba el Teatre Líric, Born (vegeu-hi les reconegudes «lleones»), i probablement segueix per Unió, Plaça de Santa Catalina, la Rambla, deixa enrera les Caputxines, el carrer dels Oms i per ventura (per què no, si era un poeta?) enfila cap el cementiri...

Itinerari 5: *Mort de Dama* de Llorenç Villalonga. És un itinerari fúnebre (notau les coincidències amb l'anterior). Dona Obdúlia vol que el carruatge de dòl passi per la Costa de Sant Domingo, per davant el «Círculo» (avui el Parlament Balear; abans un dels centres socials de trobada dels privilegiats) i el teatre Líric (avui desaparegut i substituït pel jardí de l'Hort del Rei sota els murs del Palau de l'Almudaina), i pel Born, plaça del Mercat (cap el carrer Unió i Plaça de Santa Catalina Thomàs, Gran Hotel a la Plaça Weyler, Teatre Principal al carrer Navarra), la Rambla i «cap a Son Tril·lo», que és, pels palmesans de l'època, el nom vulgar del cementiri (Camí de Jesús).

Itinerari 6: *La gallina cega* de Josep Palou. Això ja no és un itinerari, sinó un embolic de diversos itineraris. A més, si els anteriors són itineraris a peu (Maura, Galmés, Oliver), o com a molt en un carruatge de morts (Villalonga) o en un «panier» del Gran Hotel arrossegat per dos cavalls africans (Oliver), els recorreguts de *La gallina cega* es fan, i a ritme trepidant, en Mobyette (motor trucat, evidentment), en Yamaha robada) o en cotxe. L'acció a Ciutat transcorre a Gomila, a Son Vida (aquí viuen els rics mafiosos), a l'aparcament d'un hipermercat al llevant de la ciutat; quasi sempre a la ciutat nova, fora murades: Plaça Garcia Orell (Columnes), carrer de Manacor, Polígon de Llevant, el circuit de les avingudes, Porta de Sant Antoni, Aragó, Eusebi Estada, Balmes, Ausiàs March, Plaça de Santa Pagesa, Joan Crespí (un gimnàs), Argentina, Joan Miró (Gomila) i altres carrers situats fora del casc antic. Aquí, al barri vell, el panorana és o bé degradat (barri xinès, immigrants, prostitució, droga, etc.), bé comercial (un notari al carrer de

Sant Miquel, els aparcaments amb ORA, Correus, Jaume III, etc.). Allà és de ciutat moderna, amb població barrejada (catalanoparlant i castellanoparlant) i turística (la visió de l'autor és sempre caricaturitzant). Curiosament, i per a acabar, el protagonista només aconsegueix fer l'amor amb l'al.lota que estima quan es troben en un lloc de la part forana de l'illa; potser perquè només lluny de la ciutat hom pot trobar la tranquil.litat necessària.

NOTAS

1. Rosselló-Pòrcel, Bartomeu. Del poema *Auca* al llibre *Imitació del foc*. Dins *Obra poètica*. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1976 (1a edició, 1938), p. 80.
2. Villalonga, Llorenç. *Mort de dama*. Club Editor Barcelona. 1971 (la edició, 1931). p. 53.
3. *Ibid.* p. 87.
4. *Ibid.* p. 55.
5. Llompart, Josep M. *Una ciutat i un poema*, dins *Retòrica i poètica*. 2on volum. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1982. p. 120.
6. Maura, Gabriel. *Donya Juanita*, dins *Aigoforts. Proses ciutadanes*. Laia. Barcelona 1981 (la edició, 1892). p. 24.
7. Janer Manila, Gabriel. *El palau de vidre*. Aliorna. Barcelona 1989. p. 52.
8. Villalonga, Llorenç. *Op. cit.* p. 54.
9. Janer Manila, Gabriel. *Op. cit.* Adaptat. p. 52.
10. Miquel dels Sants Oliver es demana: «*Palmesanos, palmenses o palmípedos?*», a *La ciutat de Mallorca*. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1941 (la edició, 1906). p. 32.
11. *Ibid.* Adaptat. p. 49-53.
12. Llompart, Josep M. *Una ciutat i un poema*, dins *Retòrica i poètica*. Vol 2. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1982 (l'article en qüestió data del 1964). p. 129.
13. Villalonga, Llorenç. *Op. cit.* p. 53.
14. Villalonga, Llorenç. *Op. cit.*
15. Serra, Antoni. *Carrer de l'Argenteria. 1936*. Pòrtic. Barcelona 1990.
16. Vegeu, per exemple, el conte abans citat de Gabriel Maura.
17. Llompart, Josep M. *la narrativa a les Illes Balears*. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1992. p. 22-23.
18. Dels Sants Oliver, Miquel. *L'hostal de la Bolla*. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1941 (la edició, 1903).
19. Llompart, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1964. p. 107.
20. Llompart, Josep M. *Una ciutat i un poema*. *Op. cit.* p. 122.
21. Rosselló Bover, Pere. A l'Estudi introductori de *Flor de card* de Salvador Galmés. Editorial Moll. Palma de Mallorca 1982 (obra datada del 1911). p. 21.
22. Galmés, Salvador. *Op. cit.* p. 102.
23. «*El escenario dublinés está construido en parte con los datos facilitados por la memoria de un exiliado, pero sobre todo con la ayuda del 'Thom's Dublin Directory', al que acuden secretamente los profesores de literatura, antes de abordar Ulises, a fin de asombrar a sus alumnos con los conocimientos que el mismo Joyce recopiló con ayuda de esa misma guía. También utilizó, a lo largo del libro, un ejemplar del periódico dublinés 'Evening Telegraph': el del jueves, 16 de junio de 1904...*». Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Bruguera. Barcelona 1983. p. 407.

24. En aquest sentit cal esmentar els següents comentaris esclaridors de Josep M. Llompart. El primer: «En Maura dóna fe d'un món actual –actual per a l'escriptor s'entén–, un món que ell viu cada dia i que pot observar directament en el mateix moment en que el descriu: N'Oliver, en canvi, recorda un món desaparegut: el món de la seva infantesa, ja una mica deformat a través de l'emoció sentimental». De *La literatura moderna a les Balears. Op. cit.* p. 103. La segona: «L'*Hostal de la Bolla* és el record de la Mallorca vuitcentista, agrària i popular; *La Ciutat de Mallorca* és el testimoni, més aviat optimista i estimulante, de la Mallorca dels primers anys de segle XX, que comença a obrir-se a la indústria del turisme i es complaïa en una mena d'ensomni cosmopolita». De *La narrativa a les Illes Balears. Op. cit.* p. 30.
25. Palou, Josep. *La gallina cega*. Edicions de La Magrana. Barcelona 1992. p. 93.
26. *Ibid.* p. 83.
27. *Ibid.* p. 86.

Poboación e derrocamento

XAVIER RODRÍGUEZ BAIXERAS

A cidade onde transcorre a vida de Baudelaire –por citar a un personaxe emblemático no tocante á cidade moderna– é, en esencia, aquela que, como din os urbanistas, xa atingiu o seu significado. A cidade planificada, por Haussmann, que se define como un sistema de fragmentos enlazados, de percorridos que se opoñen ao centro antigo ou moimento. Tal é o París dos «boulevards», os cales, ademáis e relacionar os distintos sectores da cidade, son xa corpos urbanos complexos. Nembargante, o arquitecto italiano Carlo Aymonino, de quen tiro estas ideas xerais, afirma tamén que esta cidade, que é agora policéntrica, samente o é para aqueles usuarios que poden utilizar o conxunto dos seus novos parámetros. E engade: «chega un intre no que, de modo dialéctico, se produce un retorno a unha configuración monocéntrica con respecto á dimensión real atinguida pola metrópole ao longo deste proceso, que implica unha extensión dos seus límites productivos e administrativos a unha periferia máis e máis ampla e, aserade, máis ignorada» (*El significado de las ciudades*, Blume 1981).

As cidades, por conseguinte, dilátanse e, deste xeito, ocupan espazo. Por veces, ao facelo, poden chegar a integrar novos núcleos urbanos. Este fenómeno, que desde entón avanzou de maneira rápida, aparece reflectido nas nosas literaturas, e nel propóñome agora facer unha incursión, desenvolvendo a primeira parte do título, o que chamo poboación.

Así, nos Jocs Florals do ano 1883, Jacint Verdaguer, ao contemplar unha Barcelona sentada na aba do Montjuïc, exclama: «y creixes y t'escampes». Nestas datas xa fora aprobado o plano Cerdà (1859) e faltaban catorce para que vilas como Gràcia, Corts, S. Gervasi e outras fosen agregadas á cidade. O poeta ve a S. Just Desvern asombrado por laranxeiras e piñeiros, e destínoa para xardin da futura Barcelona. Os lindeiros desta («termes») dos seus ensanches («axamples», di mossèn Cinto) «devoren màrgens i camps» e «y's tornen pobles/ els masos que et rodegen», e estes vólvense cidade. Anos despois, un poeta doutro signo, modernista, Joan Maragall, na súa retórica e contradictoria *Oda nova a Barcelona* pregúntalle á cidade: «¿On te'n vas dret enfora amb tes cases disperses, lo mateix que embriagada de ta gran llibertat?» E, ao describir os arrabaldos, nomea as searas que madurecen á beira das rúas barullentas(?) e no meo das chemineas. Aí traballan eses homes a quen nun poema de Guerau de Liost, *La nova amor*, o autobús devolve ao campo os fins de semana.

Aínda han de decorrer ben anos para que semellante espallamento urbano o atopemos

na literatura galega. Nesta, a cidade é, de certo, temperá. Penso, coma tal, na Pontevedra de X. Manuel Pintos que, cara a meados de s. XIX, nola presenta como un recinto idílico e festeiro, embebido de campo e de mar; penso tamén no Ourense de López Novoa, no Santiago de Rosalía, na Coruña que homenaxeou Curros Enríquez. Con todo e iso, as cidades destes escritores non se espaxen, senón que, máis ben, parecen concentrarse en si mesmas com nun todo rematado e definitivo. Incapaces de satisfacer a demanda de traballo, para asimilar o exceso de poboación por falta de industria, servirán en todo casa como ponte obrigada entre o lugar de procedencia e o punto de destino no alenmar dos emigrados. Vigo e A Coruña serán ocupadas a penas provisoriamente e proxectarán no mar a súa dramática expansión. Pola súa banda, anos máis tarde, algúns escritores da xeración «Nós» serán seducidos polas cidades europeas, presentes nas súas obras, o que nos leva a considerar que a cultura urbana nunca se ausentou da literatura galega. Só que tal cultura xirou en torno a unha mesma sociedade urbana: a dos burgueses ou pequenoburgueses, moi integrados, e a dos humildes non emigrados pululando ao redor. Vigo e A Coruña tamén coñecerán os seus ensanches, os seus «percorridos» pero tal dilatación é aínda tímida. Vigo medrará, principalmente, por mor da súa industria conserveira, a partir das estradas xerais; isto é, os burgueses foron construíndo as súas casas á beira das estradas e temos que esperar bastante tempo para que a cidade gabee polos cotarelos, ocupe agro, anexe as aldeas limítrofes.

Temos que agardar, certamente. Na literatura, a aparición dunha obra singular, titulada *Memorias de Tains*, de Rodríguez Mourullo, publicada no 1956. Nela cóntasenos a fundación progresiva da vila de Tains, o seu espallamento e a súa posterior destrución de resultas da guerra. Trátase aínda dunha cidade mítica, intemporal, que se crea literariamente, que non se inspira noutra real. Con todo, ela inaugura a literatura de vangarda galega e orienta a esta por camiños ben distintos aos do social-realismo que, daquela, engaiolaba aos veciños da Meseta. Así e todo, os auténticos arrabaldos, aqueles nos que, en verdade, apreciamos a ocupación para a cidade de novos territorios serán aqueles chamados do «norte» por X. L. Méndez Ferrín, o cal, para o seu *Arrabaldo do Norte*, se inspirará na novela *Dans le labyrinthe*, de Robbe-Grillet, así como tamén nos barrios obreiros da cidade de Vigo, onde se mesturan os elementos urbanos e os rurais. Un home, cunha carpeta debaixo do brazo, ocupa un espazo alleo, o do arrabaldo labiríntico que lle é hostil e no que procura a súa identidade; un arrabaldo con tan grande poder que nin tan sequera foi el o que arrasou zona dos prados e dos cotarelos, senón que estes se sentiron obrigados a facerse arrabaldo e a se axuntaren á cidade; un arrabaldo cuxo labirinto, en palabras de M. Xosé Queizán, outra representante desta nova narrativa, non é senón reflexo da intrinspección a que se ve obrigado o escritor galego de posguerra (e non sei por que sospeito que o de arestora), un arrabaldo onde as casas-fungo medran ata se converter nun novo barrio do Norte, e así. Aínda que tamén a cidade se adentra polo mar, como expresou o poeta Alvarez Cáccamo:

«Vós entrades no maio da vida en exércitos cantando,
levades carruaxes até a liña mudábel da beiramar e alí

poñedes barro de países interiores que non fructifican,
enchedes a baía con prismas e peiraos
e así vai medrando a parte firme sobre as augas».

Co decurso dos anos, existirán outras formas de ocupación. Todos sabemos que tamén algúns representantes da clase burguesa, abandonando as súas moradas do ensanche ou da cidade vella, se desprazan cara ás aforas, para, normalmente, estabelecérense en zona residencial. O escritor Quim Monzó sitúa a miúdo aos seus personaxes en urbanizacións afastadas da gran urbe, como no breve relato *Casa amb jardí*, do seu libro *L'illa de Maians* «De bon començament, na era gens amant de viure fora de la ciutat. Però la dona s'havia enderiat a viure en una d'aquelles torretes de dos pisos, amb jardí, que havia vist en una urbanització enfilada a la muntanya, i la cosa no va tenir retop». Pero logo, cando, ao rematar o traballo, volta para a casa, resulta que non reconece nin a muller, nin ao can. Este tipo de ocupación ha de chegar, se non chegou xa, á literatura galega. Mentres, advirto nesta tres maneiras máis de ocupación urbana: unha, a que se produce a causa da especulación máis avesa por meo de «estafermos», que é como o noso Camilo Gonsar chama ás casas de estética ruín na súa novela *Desfeita*; outra, a que certos no elistas atribúen a compatriotas emigrados, especialmente na Arxentina, onde noutrora terían fundado algunhas vilas e cidades; e, para rematar, aquela nacida na fantasía e proxectada na cidade, como é o caso do libro de contos *Días contados*, de Xosé Cid, o cal introduce a un personaxe por un buzón de correos de base cadrada (deses de uso exclusivo dos carteiros~, para que, por debaixo dunha cidade tristeira e solitaria dun domingo chuvioso, atope outra que é copia da superior, pero moito máis trouleante e xenerosa. Aínda que eu coído que unha das máis felices ocupacións urbanas froito da fantasía é aquela de Pere Calders no seu conto *El geni magiar*, das súas *Cròniques de la veritat oculta*, cando engade a Budapest unha rúa máis, cos seus moradores e todo, onde só hai unha persoa que non é artificial: o garda. Logo de se decatar o protagonista (cuxa profesión consiste en cheirar as grandes urbes) da falsidade da rúa, gárdase no peto o nariz dunha persoa, a quen un rapaz de verdade lle acaba de arrincar dunha pedrada, nariz que se supón artificial, e que, ao final, resulta ser a do garda disfrazado.

Así pois, a cidade dilátase, espállase nas nosas literaturas. Ocupa espazo. Pero tamén, en determinados intres, ou para sempre, desecúpano, van deixando de ser o que foron, ou recúan, cando menos de maneira provisoria. Pola beira do ano catorce, corenta anos despois de que S. Gervasi fora engadida a Barcelona, o gran Josep Carner escribe: «Carrers de San Gervasi, més ensonyats!/ La gràcia / us va minvant: us volten projectes i perills». O derrocamento hase consumir: aquela «gràcia», co tempo, ha desaparecer. Pero a cidade continúa medrando, mesmo que sexa con novas construccions; mesmo a custo de sacrificar os seus antigos engados. Non é ese o caso daquelas que están condenadas a minguar e a desaparecer; tampouco o daquelas que han desaparecer sen máis, daquelas cuxa duración é a penas aparencia. Tamén Carner celebrou, ben que nun ton acedo, a existencia desas poboacions, representadas, coma tal, pola vila de Siurana:

«Sense enyorances del desig perdut,
Siurana, en sa caiença tan llunyana,
estesa només veu de solitud.

I calla, i jura, i barboteja a estones,
i només pot finir l'aspra Siurana
feta rocall per armament de fones.»

o que, traducido ao galego sería:

«Do perdido desexo sen saudade,
Siurana, no seu cariz tan afastada,
a penas deita voz de soedade.

E ás veces cala, e rosma, e mesmo xura,
e só ha acabar a ríspeta Siurana
feita cascallo con que armar as fundas.»

Eu coído que o modelo sobranceiro deste tema nas nosas literaturas actuais témolo, sen dúbida, en *Camí de sirga*, a esquisita novela de Jesús Moncada. Digo «esquisita» porque, entre outras razóns, non é doado atopar unha obra literaria que xurda tan serea, tan harmónica, tan pura na súa saudade, tan distante e, asemade, tan próxima da sensibilidade de quen viviu semellante drama persoal e colectivo: o asolagamento da vila natal. Nesta obra, a demolición, o esborrallamento das casas non parece senón fatal contraponto doutro derrocamento non menos punxente: o das lembranzas, o da memoria que cada personaxe conserva dos momentos máis intensos a partir do ano 1714, cando Mequinença vivía tempos de maior esplendor. O autor, por meo dos seus, ás veces, entrañábeis, e sempre auténticos personaxes, por meo das lembranzas destes ou do que el chama a «crònica anònima» trata de poboar, de ocupar o espazo baleiro da destrucción por meo desas lembranzas, pero isto non sempre será posíbel: «La memòria poblava, inevitablement, les runes, alçava de nou les cases caigudes, traçava carrers, retornava la gent, però el vell Nelson s'adonava que el record no li responia amb precisió. Tanta runa acabava per confondre'l. La vila que reedificava amb el pensament no era la d'abans». Outra vila agarda polo vello navegante do Ebro, nunha nova ocupación; só que, nel, esta nova moradia identificase coa desaparición da vila e o seu definitivo esquecemento. Daí que o autor nos advirta desde o comezo do seu relato que o verdadeiro estrago da vila non comezara no ano 1970, cando se levan a cabo as primeiras demolicions, senón trece anos antes, cando, anunciada a desfeita, comezan a abalar nos moradores os alicerces do seu espírito. Mentres a «garbinada» (o ávrego, o suroeste) tinxe co po negro das ruínas os derradeiros espectros, a auga do encoro está a pique de alagar a súa vella identidade. De maneira que o que en *Arrabaldo do Norte* era procura da mesma entre a hostilidade de novos poboadores é agora a súa perda definitiva. En Galiza, onde os alagamentos foron

moi numerosos, como se sabe, escribiuse alguna obra ao respeito, como *A vila sulagada*, de Daniel Cortezón, sobre a traxedia de Castrelo de Miño. Pero *Camí de Sirga* é, segundo a miña opinión, unha gran obra de arte, voa moito máis alto.

Esta perda de identidade das nosas cidades é paralela á desocupación das mesmas nas últimas obras escritas en galego, isto é, desocupación da realidade urbana, como acontece nos escenarios oníricos da Compostela de *Os Leopardos da lúa*, de Ramiro Fonte, ou nesta visión panorámica de A Coruña de Manuel Rivas: «un penedo alongado metido no mar, cun «puzzle» de cemento no lombo, e a torre nun extremo co seu ollo picudo». E mesmo, noutras obras, a cidade xa comezou a ser abandonada.

Ab urbe condita: desde a invención do lector

LUÍSA VILLALTA

Nesta breve comunicación sobre o espazo urbano na literatura galega partirei da relación directa e inexcusábel que propono entre as dúas partes do título, é dicir, entre a fundación da cidade e a invención do lector.

Ao mellor non tería que ser así, pero o paradigma de lector que coñecemos e do que partimos á hora de escribir (non falamos, por suposto, de subxéneros literarios destinados a un público concreto) é unha entidade cultural con tres características primarias mais ou menos ampliábeis en función das nosas conviccións sociais: trata-se dun lector occidental, masculino e burgués. Sen perder de vista como posíbel materia de reflexión as dúas primeiras (occidental e masculino, a cuxa consideración convido aos presentes), deteremo-nos no concepto de lector burgués, remetendo-nos ao sentido etimolóxico da palabra que viría identificar-se, sobre todo desde a Revolución Industrial, con **lector urbano**, é dicir aquel lector que participa da cultura da cidade, ben por reafirmación, ben por contraste.

Pois ben, este é un lector completamente inexistente na cultura galega até o s. XIX porque, sen apenas pegada de Revolución industrial, as nosas cidades conceberon-se unicamente como entidades xestoras da vida do país e foron ocupadas por clases administrativas e comerciais foráneas, «aderezada», iso si, con unha debilísima burguesía autóctona que, por necesidade de adaptación, se fixo mimética e desarraigada. Non se trata de repasar a historia e lembrar o que todos sabemos, senón asinalar quefoi, precisamente, propiciar esa relación, inventar ese lector, o principal empeño que ocupou, ao meu entender, aos escritores desde a recuperación da expresión literaria no século pasado, un empeño aínda non concluído na Galiza e que, como é obvio, afecta a moitas mais instancias que as meramente culturais e artísticas.

Se volvemos á expresión de partida, podemos valer dun curioso feito histórico emblemático polo seu contido simbólico e moi acaído para o tema que tratamos. Comecemos por lembrar que a referencia cronolóxica, o marco que asinalou o antes e o despois para a vida das xentes e os acontecementos dos diversos povos sometidos a Roma era precisamente este, «ab urbe condita»: todo sucedía a unha determinada altura a partir da «fundación da cidade». Pero o mais curioso é que esta cidade, Roma, a Meretrix e a Santa, foi, tal como conta a tradición, fundada seguindo as normas dos antigos rituais etruscos. Consistiu no seguinte: para delirritar a base cuadrangular sobre a que se

construirían as primeiras edificacións da que foi capital da antigüidade, servíron-se do sulco trazado na terra por unha vaca e un touro arrastando un arado. O significado impón-se por si mesmo: para que os deuses sexan propicios, convén non esquecer a terra, de onde provén o alimento. Un ritual, xa o sabemos, non é mais que un xesto, pero o importante é a motivación dese xesto e creo que, se o analizamos, esa motivación non é outra que a **culpa** pola fabricación, a construción artificial puramente humana, que Le Corbusier denominou, xa sen recato, a **máquina de habitar**. Polo tanto, con este xesto de simular que o produto da súa construción artificial procede da sementeira, o ser humano procura exculpar-se da arrogancia de escapar á natureza, unha natureza sempre xenerosa, para que a construción, a organización e o poder que son consustanciais á cidade broten do chan coa mesma xenerosidade e coa mesma fortuna. Pero sabe de sobra que non é o mesmo. Coñecido o seu pecado, só lle caben dúas posibilidades, lamentar para sempre o paraíso perdido, ou asumir o seu exilio urbano como parte do mais peculiarmente humano.

É fácil, neste punto, recordar o sempre vixente Beatus Ille, e toda a ristra de «menosprecios de corte y alabanzas de aldea» pasando polas Odas de Fray Luis de León e demais xogos arcádicos, a cuxas últimas versións asistimos no amplo abano estético-científico que vai do «hippismo» ao ecoloxismo. Evidentemente, a natureza sempre estivo aí, coas súas leis incontestábeis, pero só a vemos «culturalmente» desde a cidade. Nas cidades galegas ademais, apenas fai falta asomar-se á xanela dun edificio que emerxa do entorno en non moita altura, non falemos xa desde as aberracións arquitectónicas a que nos deixamos someter desde os últimos trinta anos na presa por sermos, precisamente iso, «mais cidade». E cando o facemos, cando nos asomamos á xanela, sabemos que o único ámbito en que a lingua galega se desenvolve con naturalidade é ese outro, tan lonxe e tan perto. E non só no espazo, senón na historia, porque poucos de nós poden permitir-se perder a memoria das súas raíces campesiñas, unha, dúas, todo o mais tres xeracións atrás. Pero tamén sabemos que ese non é o noso público (se formos optimistas, un público moi indirecto) e non porque non queiramos, senón porque a cultura popular se rexe polas súas propias normas e na súa evolución, que case lle poderíamos chamar loita pola supervivencia, ou, para ser exactos, de adaptación á voracidade económica capitalista, fai-nos saber que lle somos completamente estraños.

Pero o motivo polo que lle somos estraños non é unicamente por evolución social. Gostaría-me apelar novamente á cultura antiga, esta vez a un coñecido mito bíblico. Tras o Dilúvio, o ser humano que non se fia de Deus (nen da natureza) e constroi un edificio de defensa, tan alto que chegue ao ceo, é dicir, que sexa capaz de igualar-se en poder á divindade. Como consecuencia de tal pecado, sobrevén a maldición e a máquina de habitar rebenta nunha explosión de linguas. Esta é a explicación mítica da quebra do que poderíamos chamar a **comunicación universal**, é dicir, o problema das linguas. Unha vez mais se unen a construción, a culpa, o desexo de acumulación de poder.

A explicación bíblica resulta moi acaída á vida urbana galega, pero neste caso, non é

o ser humano o que peca contra Deus, senón, e esta é unha mais das nosas ridículas peculiaridades, ao revés. Explicarei-me.

O poder, económico, político e universitário (por falarmos dunha institución onde a cultura aínda significa algo), está edificado, construído sobre e a base das espaldas dun povo secularmente explotado e expoliado. Este poder non só non fala galego (porque os seus intereses inmediatos tampouco son galegos) senón que impón, para chegar a certa altura do edificio social, o castelán como distintivo de pureza, que case podemos entender como «disponibilidade». Segue-se impondo aínda, por moitas batallas legais que fosen gañadas, por moito Estatuto de Autonomía e por moita política linguística conscientemente inoperante que exista. E isto non é unha queixa ambígua, senón que se concreta en medidas puntuais e terminantes como a que recentemente se tomou na Universidade de A Coruña, onde se suprimiu a Licenciatura de Galego, unha especialidade consolidada tras dúas promocións de licenciados, todo isto nunha cidade cuxo alcalde, co forte acento galego que o caracteriza, ten feito público desprezo da lingua que tan mal disimula.

Creo que na conciencia de todos os escritores galegos, desde o Rexurdimento, formulen-no ou non, hai unha meta: conquistar o corazón da cidade. Dunha maneira moi esquemática, repasemos algúns dos procedimentos. Rosalía de Castro afirmou que escribía «a causa do povo» pero non para o povo (dificilmente podía este acceder directamente á súa obra). Pondal, apesar de criar unha estética anti-urbana á procura de raíces míticas nunha civilización natural e selvaxe, non se privou de recomendar ás «meniñas da Cruña» que falasen galego. En *A tecedeira de Bonaval*, de López Ferreiro, tamén no século pasado, rememoran-se acontecementos históricos que o autor aproveita para lembrar como a cidadanía galega perdeu posibilidades de auto-goberno e tivo que adaptar-se ao idioma e poder de funcionarios e clero foráneo. Aínda máis, é especialmente elocuente o caso da narrativa ensáistica de Otero Pedrayo, onde advertimos, un esforzo duplo. Por un lado o de consagrar ese lector nunha literatura que el e toda a Xeración Nós consideran xa capaz de estar á altura de calquer outra literatura europea. Pero, ao mesmo tempo, consciente de que o proceso apenas está no seu inicio, a súa propia narrativa está rechea da bagaxe cultural suplementar que tal lector debería posuír de antemán se realmente se tivese acadado xa tal obxectivo. É dicir, se realmente existise.

Como enfoca o problema a literatura máis recente? A literatura máis recente procura denodadamente chegar de forma definitiva a esa equivalencia entre o lector e o espazo urbano. Entre as moi diversas actitudes, poderíamos tipificar tres alternativas. A primeira consiste en subxectivizar a realidade, de xeito que o idioma forme parte desa experiencia propia através da cal se reconduce unha experiencia linguística colectiva nada homoxénea. A segunda, empregada no que se considerou auténtica conquista do espazo urbano, é a que expón obxectivamente un mundo marxinal ou de clase baixa (non burguesa, desde logo) das cidades, galego-falante, tal como se aprécia nas obras de Blanco-Amor ou nalgunhas de Méndez Ferrín.

Existe unha terceira, a mais novidosa e, desde o meu punto de vista, até preocupante, e que merecería seguramente mais espazo do que aquí nos podemos permitir. Esta é a que establece a convención seguinte: todo o que se expresa en castelán (ou inglés ou francés) pode expresar-se en galego. Son obras nas que asistimos a un curioso xogo de normalidade, onde detectives, banqueiros, avogados, gobernadores, propietarios, comerciantes, falan un correctísimo galego que, por desgraza, soa a dobreaxe de telefilme.

Para terminar: Se, frente a unha cultura capitalista cada vez mais acomodaticia e uniformizadora, toda literatura é, hoxe por hoxe, un acto de resistencia, os escritores galegos contamos, non xa con un público roto, como denunciou Sartre ao cabo da Segunda Guerra Mundial, senón con un público inexistente. Porque, cabe pensar que exista se se lle nega sistematicamente a lingua?

Espais artificials: la ciutat

OLGA XIRINACS

1.- L'espai imposat

Naixem dins d'un paisatge que no hem triat. Com no hem triat tampoc els pares, el nom ni el color de la pell. El primer paisatge doncs, és imposat, però la seva influència ens determina.

El primer exercici de l'escriptor hauria de ser l'inventari de la pròpia ciutat. Si la ciutat està fonamentada en pedra i ciment, que ho estigui també en lletra escrita. Ja ho és pel que fa a les cròniques, però ara parlem de creació. Quan busco la lletra a la meua ciutat veig inscripcions llatines. És una ciutat antiga que conté elements rics i profunds en el sentit material i espiritual, tal com solem entendre aquestes expressions. M'agrada escoltar el llenguatge del temps, però és irreal com un cant de sirena: ve a ser com la falda de la mare o la mà del pare. L'escriptor adult ha de deixar enrera la casa protectora i s'ha d'aventurar pels carrers foscos, a l'exterior del paradís.

De les primeres dolceses de llet i mel i del passeig infantil canviariem així a les olors aspres dels magatzems de vi, del quitrà al port, del petroli a l'aire i dels orins dels captaires. Amb els colors passaria igual. Els blaus enganyosos de mar, cel i la immensitat de roba texana en moviment amaguen pol·lucions amargues o, en alguns casos, incitants i apassionades. En l'espai imposat també hi compto l'espai oníric, el dels somnis, que presenta ciutats inquietants i bellíssimes.

La ciutat, la meua ciutat, parla molts llenguatges. L'arqueològic en primer lloc, que és un llenguatge de morts sense morts. Després el marítim, que és de morts i de vius però essencialment d'aventures. Marítim de platges i de port, que és un joc apassionant. I el llenguatge urbà de catedrals i cementiris, al·lucinant. Cementiri oficial i cementiri marítim amb moltes històries oblidades. Tants espais imposats i incitants influeixen sobre l'escriptor, que ha de dominar-los tots, traduir-los a paraula escrita.

També ha de saber trobar el llenguatge del seu temps a la seva ciutat. L'ha de buscar i només li serà permès dir les paraules justes: no parlarà amb les paraules d'ahir, encara que siguin les úniques que ha après. S'ha d'inventar la llengua cada dia, anar-la a buscar als mercats, al port i als carrers, també als llavis dels poetes i als tallers dels pintors i dels orfebres. Ningú més que l'escriptor pot fer inventari de la ciutat en la seva expressió actual, que és l'única original i vàlida perquè respon a la vida.

Llavors és quan apareix l'espai com un element actiu de la literatura perquè, i aquest perquè és important, solament és eficaç allò que l'autor incorpora perquè ho ha assumit, i no pas allò que repeteix perquè ho ha trobat fet i el determina.

2.- L'espai adoptat

L'espai adoptat és el que ja existeix i que l'escriptor adopta com si fos invenció seva.

Aquí hi ha un moment molt interessant de coincidència de la literatura –i de l'art en general– amb el pensament científic sobre l'atzar i la direcció del temps entesos segons Ilya Prigogine. És quan l'escriptor disposa l'escenari urbà, paralitza el temps i manté els seus protagonistes ignorants de la invenció –tragèdia o comèdia– on es veuran abocats.

Posem per cas l'ambientació d'algun acte decisiu: És un matí de gener. Hi ha un cel groc velat tirant a fosc, on els arbres guarden una quietud absoluta sobre la ciutat adormida. No es pot dir que el moment sigui bell sinó solemne, preparat perquè s'hi produeixi alguna cosa que l'escriptor encara no ha imaginat. A pesar seu s'impressiona i pensa que aquell és un escenari perfecte però no sap per a què. Agafa la llibreta i el descriu. Més endavant hi posarà els personatges.

Després, mentre duri l'acció, els personatges no sabran mai que el seu moment estava perfectament ambientat i preparat, ni hauran tingut en compte quin color hi havia al cel quan ells actuaven. Això sols ho pot veure l'escriptor perquè té el poder de síntesi i la força de la paraula. Veu una ciutat i una llum que presenta escenificacions fugaces, bellíssimes o terribles, i les reserva per als seus personatges. Aquests personatges viuen en un temps també fugaç, però l'escriptor-creador detura la volta del món i disposa l'atzar al seu gust per fer-ne una novel·la o un poema. Tant si és la trobada al carrer, la soledat al pis, l'explosió nuclear o la mort d'un ionqui.

És així com ciència i literatura investiguen l'atzar i la direcció del temps.

De l'espai imposat passem doncs al paisatge adoptat per gust o potser inventat. Però un paisatge mai no pot ser inventat perquè el llenguatge i la imatge es nodreixen tant d'herències com de seqüències apreses de forma voluntària i involuntària, fins i tot el paisatge dels somnis.

Els espais urbans de creació són sempre els propis, passats pel sedàs de la reflexió. Els hem paït i ja formen part de la nostra sang. Ens circulen per dins i a vegades fins i tot els dotem de vida.

El meu és l'espai marítim urbà. Espai de grandesa misèria alhora. Hi he nascut i per tant, l'he mamat i és un espai imposat que de nena m'espantava i em repel·lia. De més gran m'ha fascinat i he provat d'entrar-hi i fer-me'l meu. Ara ja és part de la meua carn i el puc dotar de vida. Poso per exemple el vaixell holandès *Stella Pollux*:

«... impecable, semblava acabat de pintar, solitari, com una dona maquillada que espera el seu moment». I dos més: «La ciutat de pedra era un devessall de construccions abocades a mar. Allà, dins del color fred naufragaven, totes les intencions d'esplendor

fugaç». «El dia s'acabava a terra entre les vies; triturat pels camions de pedra dels molls nous; trossejat, dividit pels braços mòbils de les grues; desat en compartiments estancs, emmagatzemat a les bodegues a les sitges. Les hores havien pres successivament color de blat, de nitrat, de sofre, de vi, de ferro oxidat, de pintura anticorrosiva, d'escata i de sang aigualida sobre el ciment. «Però també hi ha l'atracció per les cases més velles, pels refugis misteriosos, potser per una poderosa influència de *El Golem*, de Meyrinck. «Sempre havia sentit curiositat per saber com vivien la gent de les petites cases dels barris antics de la ciutat, on els pisos s'encavallaven i les escales, estretes i humides, portaven a miserables cofurnes o a estudis increïblement recuperats.» «...les olors primeres de les petites cuines on s'amagaven recipients esmaltats. Després de la pluja la terra es condensava i el seu extracte escampava un vapor que entelava lleugerament els vitralls de catedrals i oratoris i els metalls dels pinacles. De tot el gran envidrat celeste, altíssim, que contemplava com una estampa encara molla, el fragment que tenia davant dels ulls començava a madurar amb reflexos grocs i una tebiesa eixuta.»

Els espais urbans adoptats són exteriors i interiors de feina, material sòlid a punt de ser utilitzat, bona fusta per gravar i polir. Ben treballats, donaran una obra de qualitat.

3.- L'espai perdut

És l'espai que en dic proustià. A la ciutat on he nascut hi ha cases, salons, jardins, galeries, teatres, cafès, fins i tot carrers i places que desapareixen. Tot escriptor sap que la força de l'evocació fa encara més vius els detalls de l'espai que en dic imposat, o sigui, el que hem rebut i que ens ha format com la llet que mamàvem. Vius fins al punt de resultar perillosos si ens hi refugiem i no en sabem retornar. És tan meravellós com descobrir una pintura al fresc en una paret oblidada. És un exercici brillant i amb perill de regressió però val la pena intentar-lo.

Aquests espais urbans i els personatges que contenen sovint són utilitzats per l'escriptor per nodrir les seves obres, i solen donar un resultat fantàstic transportats al moment actual com es transporta de to una melodia per adaptar-la a la veu que canta. I la veu, naturalment, serà la veu actual del narrador. En alguns casos el narrador es torna arqueòleg i s'apassiona per descobriments que no solen tenir altra importància que la sentimental familiar. Marguerite Yourcenar era una mestra en aquestes matèries literàrio-arqueològiques, on l'íntim pren categoria d'èpic.

Espais urbans perduts són els dels viatges. Les ciutats que ens han obsessionat no les tenim a mà. Cal descriure-les, retratar-les, fer-les nostres com amants trobades també per atzar i que enyorarem sempre per la fugacitat de la trobada. La literatura de viatges sol arrossegar el lector en una aventura còmplice: primer l'evasió i després la nostàlgia. «El vaig dibuixar, a la carpeta en tinc l'esbós; és de la segona vegada que vaig anar a Xinatown, i ja em va costar instal·lar-me en una escala buida, perquè allà la gent t'empenteja que és un gust. Canal Street amunt, Canal avall, tot el trànsit del pont de Manhattan era devorat per avingudes i carrers, amb un soroll eixordador. / Entre la gent que venia coses al carrer

amb parades de fruita, samarretes, gorres, diaris i rellotges n'hi havia una d'óssets patinadors. Se n'encarregava un xinès baix i prim, de mitja edat. (...) Em dolia veure els autòmats tan quiets. Volien ballar i no podien; *¿per què portem patins?*, semblava que deien. Allà s'estaven, enmig de motos de llauna i nines vestides amb quimonos de seda blaus i vermells.» Seguint les teories de Prigogine, aquest seria un microcosmos d'ordre dins del caos que és Manhattan. I aquests microcosmos, un per un, són els que ha d'estudiar l'escriptor. Tots plegats i en la proporció deguda, li dibuixaran el plànol literari de la ciutat monstre o de la ciutat entranyable.

L'espai perdut, com podeu veure, no és tal. Les ciutats s'expandeixen al nostre interior com universos en creixement i el món se'ns arriba a fer petit. Si l'escriptor jove volia fugir en una primera aventura literària que el portés a la conquesta del cosmos, quan creix i madura retorna als seus carrers d'empedrats humits, a les seves finestres amb pàtines de líquen i molsa; a les butaques amigues vora el prestatge dels llibres i el cafè, on hi ha més llum i més felicitat que en els paradisos desconeguts.

REFERÈNCIA DE LLIBRES

Los verdaderos pensadores de nuestro tiempo. Guy Sorman

Zona marítima. Olga Xirinacs

Enterraments lleugers. Ibid.

Al meu cap una llosa. Ibid.

El Golem. Gustav Meyrink

El temps retrobat. Marcel Proust

Arxius del Nord/Recordatoris/Inventari. Marguerite Yourcenar

Relats de mort i altres matèries. Olga Xirinacs

ELS ESPAIS

EN LA LITERATURA

L'espai imaginari

p. 111

MARGARIDA ARITZETA

L'espai imaginari

p. 116

MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

Escrita de mulleres:

Do espacio de vacio ao espacio do de sexo

p. 120

JOANNES URKIXO

Espazioa bidaia harrigarritzat hartua

El espacio considerado como un viaje extraordinario

p. 125

JOSEP VALLVERDÚ

L'espai imaginari

p. 129

PATXI ZUBIZARRETA

Azkar hartutako geografia apunteak

Breves apuntes de Geografía

L'espai imaginari

MARGARIDA ARITZETA

Amics escriptors d'Euzkadi, Galícia i els Països Catalans, companys tots de desfici i d'aventura, perdoneu d'entrada el meu esquematisme. I perdoneu-me que us digui que tot el que us comentaré sobre el tractament d'espais imaginaris a la literatura catalana és inútil, no té cap sentit, si no va acompanyat d'una comprovació ràpida mitjançant la lectura dels textos que cito. Però penso que no és ben bé culpa meva; així com jo també conec massa pocs dels vostres textos, i tampoc no és culpa vostra.

Us hauria pogut parlar de la meva experiència d'escriptura. Però he pensat que no us semblaria gens interessant i que, en tot cas, compartir experiències personals pot tenir interès en tertúlies més o menys privades i en hores que conviden més a l'intercanvi. Us parlaré, doncs, d'algunes de les meves lectures i de la diversitat d'espais imaginaris que he trobat en el meu itinerari pels textos dels altres.

•••

No sabia començar sense centrar el tema de la literatura en tant que creació de ficcions. I aleshores em trobo, quan vull fixar-me en el tractament de l'espai a la literatura, que en realitat tot espai literari és alhora un espai imaginari.

Però suposo que ningú no em demanava això i també suposo que la decepció seria grossa si seguia pels camins de la teoria i em posava a dir que quan algú es posa a escriure ficcions (poesia, teatre, prosa), no construeix frases reals sinó pseudofrases (mimètiques o diegètiques). I que, per tant, els espais descrits per aquestes pseudofrases, per molt reals que semblin en una poesia, en una novel·la o en unes memòries, encara que reconeguem carrers, places, cims i planes, i bestioles que els habiten, per molt realistes que se'ns apareguin, fins i tot a l'escenari d'un teatre, en un plató de televisió o de cinema, són espais de la ficció i, per tant, són també espais imaginaris.

Així doncs, faré el que em toca: parlar dels espais imaginaris en tant que espais fantàstics, o que pertanyen al domini de la ment. I encara en la literatura catalana actual. Parlaré d'aquells espais tematitzats que apareixen a la nostra literatura actual, ja sigui en tant que marcs estàtics o en tant que espais de funcionament dinàmic: és a dir, com a escenaris o com a recorreguts, itineraris.

I tan aviat com em faig aquest propòsit m'adono que, tot i la reducció temàtica, hauré de ser tan breu que ni tocaré tots els temes possibles amb una pinzellada. Valgui doncs, el que segueix, com una passejada amb coet: a distància i amb velocitat supersònica.

1.- He vist diversos tipus d'espais *fantàstics*, en tant que creacions intel·lectuals, que poden anar de les descripcions irrealment de Foix d'uns espais que semblen decorats, descripcions de paisatges creats per ment humana i, per tant, no presos directament de la natura, a les variacions i ampliacions sobre els paisatges de Foix fets per Mercè Rodoreda: «La vila», de Gertrudis i «Retorn a la natura», de *KRTU*, són a *La mort i la primavera* gairebé punt per punt, però amb connotacions distintes (d'una força vital entre obscena i corrompuda), i tractats des de la perspectiva simbòlica. Són paisatges que tenen una textura ben clara de cosa arbitrària, d'invenció, on regeixen, però, unes lleis coherents. Alguns espais de Calders també són fantàstics (pocs). I ho són els Balnearis de Perucho, en tant que l'espai/marc és viu i porós i condiciona les actuacions fantàstiques dels personatges.

«Trenca el mirall i sabràs com ets», va escriure Foix. El mirall al llarg del camí ja no serveix. Cal mirar al darrera, fer-lo servir per multiplicar les imatges, o cal esbocinar el mirall.

2.- Fantàstics també, però pròpiament *conceptuals*, en tant que espais del pensament, són els que incorpora Pere Gimferrer, per exemple, a *L'espai desert*. El mirall hi és un recurs: l'autor reelabora l'espai en tant que concepte fecund per a l'experiència del llenguatge. I fins i tot, amb una tessitura ben diferent, trobem espais conceptuals en la poesia de Miquel de Palol a *El porxo de les mirades*.

3.- L'espai *oníric* és l'espai incoherent del somni, on la llei que domina és la distorsió i la llibertat absoluta per imaginar, sense lleis. És present a bona part de l'obra narrativa de Joaquim Soler. A *Una furtiva llàgrima*, per exemple, l'autor crea un món oníric a partir de la frase «Partiré el dimecres», a la qual hauria d'haver donat un sentit de moviment. Però introdueix el joc semàntic i aleshores és quan converteix el temps en espai i pot recórrer la setmana en tant que itinerari. A *Cambrà de bany*, en canvi, el tractament oníric de l'espai depèn de la focalització: allò que sembla absolutament realista a la boca del narrador, esdevé follia destructora quan s'introdueix el punt de vista de l'esposa i la policia. I el que sembla pura follia, els guions radiofònics, es converteix en símbol.

Molts dels espais que apareixen a *Quanta, quanta guerra!*, de Mercè Rodoreda, són també espais onírics. Però la causa no en són els espais pròpiament dits, sinó la focalització, la tria de les veus narratives, quan barreja el grotesc i l'absurd, el cruel i l'amable, amb una forta càrrega de nihilisme.

4.- Els espais *mítics* són freqüents a la nostra literatura. Gairebé és un tòpic citar *La pell de brau* de Salvador Espriu. Com ho podria haver estat, en un altre sentit, *La muntanya d'ametistes*. Però també és mítica la Mequinensa de Jesús Moncada a *Camí de Sirga*. I el món del casal a la novel·la de Maria Antònia Oliver *Crineres de foc*, que ella contrapunta amb molt d'encert amb el món èpic del Claper. I encara amb l'espai simbòlic-màgic de la boira, que dona accés al món exterior.

5.- També hi ha força espais *al·legòrics*. Un exemple significatiu en són els pobles descrits per Mercè Rodoreda a *Viatges i flors*. A través de l'al·legoria (els pobles i la gent

que hi viu, una mena de geografia humana), l'autora s'endinsa en els laberints de la ment i del comportament humà, tant o més absurd que els móns que ella pinta.

6.- Abans he citat *Crineres de foc* per remarcar-hi l'espai èpic del Claper, amb la història dels gegants, les torres, el riu i la plana, on es descabdella la història de la construcció i organització d'un poble. L'espai hi és dinàmic i es tematitza al llarg de tota la novel·la, hi és vist com a marc i com a itinerari. I, com en tota construcció d'una cultura, espais interiors, exteriors, màgics, simbòlics i conceptuals, s'alternen en l'adquisició d'uns codis, uns comportaments, unes formes de vida. Es tracta d'elaborar una «enciclopèdia» dels habitants que permeti a les noves generacions de joves amb crinera de foc de lluitar per la llibertat del seu poble. Com tot espai èpic, és, doncs, molt complex.

Èpic és també el paisatge de *Ventada de morts*, de Josep Albanell. Com és èpic l'itinerari imaginari dels tolteques cap a Europa, posats en dansa per Tísner a *Paraules d'Opoton el vell*.

Èpic podria ser també l'itinerari descrit per Maria Aurèlia Capmany a través de la Mediterrània, a la recerca del cap de sant Jordi: té a voltes caients humorístics i individualitzants, segurament a causa de la banalització que l'autora fa del tema, però el recorregut i la tipologia de l'aventura donen una dimensió èpica a aquesta Mediterrània medieval vista amb els ulls d'una dona de finals del s. XX.

Èpics són alguns dels paisatges que Jaume Fuster incorpora a la seva trilogia situada a la protohistòria. Perquè els paisatges pertanyen a l'illa de Mallorca, a *L'illa de les tres taronges*, encara que el mapa de l'illa ens sigui donat a l'inrevés, com mirat per un mirall; al Principat en *L'anell de ferro*, i al País Valencià en *El jardí de les palmeres*. I les aventures fantàstiques dels protagonistes, i fins i tot màgiques, es contrapunten amb episodis heroics de la història real, com el setge de Barcelona de 1714, amb l'espai èpic (i mític) del Fossar de les Moreres, entre altres.

7.- Simbòlic és el mur d'Espriu a *El caminant i el mur*, o el laberint. Simbòlica és la mar i el port a *Cementiri de Sinera*. Simbòlic és l'espai del ventre de la balena Cristina a *La meva Cristina*. O la Barrera blanca de *Crineres de foc* de Maria Antònia Oliver, amb els caps flotants i els monstres imaginaris que es podien vèncer amb el poder del pensament, contrafigures de la repressió, les prohibicions i la censura.

Però els espais simbòlics, que en part podríem considerar al·legòrics, poden ser considerats també com a filosòfics.

8.- Trobem espais filosòfics que centren tot un text, com en el cas d'*Introducció a l'ombra*, de Manuel de Pedrolo. O bé espais filosòfics molt concrets, com la gàbia del pres, a *La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda.

També es pot plantejar com a filosòfic l'espai descrit (i creat) per Pere Calders a *La ratlla i el desig*, que el porta a plantejar-se si són més reals aquells objectes que són fruit de la nostra observació o els que són fruit del desig. És a dir, reproduceix el conflicte entre realitat i ficció que havia plantejat Borges.

O pot ser filosòfic el jardí descrit a *El principi de la saviesa*, també de Calders, on els valors absoluts són subvertits a cada conte que s'hi produeix.

9.- L'espai *màgic* és un espai de funcionament dinàmic on es produeixen actuacions o fets meravellosos. És, per tant, ben diferenciable de l'espai fantàstic.¹ Hi ha nombrosos espais màgics a la trilogia de Jaume Fuster que he esmentat més amunt. Però el realisme màgic ha tingut poc ressò a la literatura catalana contemporània.²

10.- Hi ha encara l'espai *intertextual*, que és aquell que ha estat confeït a través de diverses focalitzacions incorporades per la veu narrativa, que s'apropia del llegat cultural existent i que, si convé, l'inventa, per completar-ne el ventall. És el que feia Borges i deu derivar del mite de la biblioteca de Babel. En el camp de la poesia també és freqüent la cita culta i erudita, explícita o implícita, el treball continu a partir del patrimoni cultural de la humanitat: Pere Gimferrer potser n'és el cas més clar.

Un exemple paradigmàtic en narrativa n'és Joan Perucho. Podem repassar alguns exemples on es mostra la descripció d'espais on s'acumulen informacions que pertanyen a diverses èpoques o a diversos textos (reals o apòcrifs) en un exercici constant d'intertextualitat.

Així, a *Les aventures del cavaller Kosmas*, la descripció de les ciutats de Cartagena, Toledo, Jerusalem, Atenes o Venècia, es va fent a través dels testimonis de diversos autors i d'èpoques distintes, fins i tot futures. També ocorre a *Pamela* i en altres indrets.

Ara m'adono que no he parlat de teatre. I gairebé gens de poesia. Haurà de ser en una altra ocasió, perquè veig que tot plegat és molt incomplet. Fins i tot els exemples que he triat avui es podrien multiplicar i es podria acordar d'ampliar el nombre de tipus, o de reduir-lo, perquè potser espai al·legòric i simbòlic tendeixen a confondre's, i encara els límits que separen l'espai filosòfic del fantàstic o del conceptual potser són esborradissos. Tot i així penso que hi ha matisos que els donen una peculiaritat pròpia i és per això que m'he decidit de proposar-los separatament. Reconec que aquesta classificació no soluciona cap dels problemes que es planteja l'escriptor a l'hora d'encarar-se amb la creació. Però potser ens ajuda a veure que els camins de l'imaginari són múltiples i diversos i que hi podem operar encara en moltes direccions, fent combinacions infinites, gairebé sense altres reserves que les pròpies limitacions de l'escriptor.

NOTAS

1. La diferència és la mateixa que es pot establir entre realisme màgic i realisme fantàstic. Mentre que tots els espais màgics formen part de l'imaginari i són, per tant, fantàstics, no tots els espais imaginats tenen aquesta característica de meravellosos, és a dir, que enllacen amb les creences en rituals o objectes màgics, en manifestacions de ritus ancestrals, màgia, bruixeries o supersticions, de creença popular en fenòmens extranormals. L'espai fantàstic, en canvi, és dotat d'unes lleis que l'autor li ha donat a través d'un exercici intel·lectual.
2. Em nego a acceptar que Calders sigui un exponent d'aquest corrent, malgrat diverses afirmacions al respecte. Joan Melcion en la seva introducció a Pere Calders, *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*, Barcelona 1980, afirma: «Tant Calders com Carpentier –igual que la majoria dels escriptors llatinoamericans adscrits al 'realisme màgic'– parteixen d'una literatura europea intel·lectualitzada i decantada cap a l'irrealisme». Però Pere Calders practica el realisme fantàstic i, més que en la línia de Carpentier, jo el situaria en la línia de Borges, malgrat que alguns contes seus juguen amb la paranormalitat: *Les mans del taumaturg*, per exemple, o l'«Hedera Helix», i algun altre del recull *Cròniques de la veritat oculta*.

Escrita de mulleres: do espacio de vacio ao espacio de sexo

MARÍA XOSÉ QUEIZÁN

A base para o coñecemento histórico, non
son feitos empiricos senón textos escritos.

Paul de Man

O Parnaso está dirixido polo patriarcado. O espacio da longo da historia, está ocupada polo pensamento masculino e este conforma os criterios do que considera valores «positivos», baseándose en considerar o Falo e o Logos como os indicadores fundamentais da cultura universal. Todo o que non estea construído dacordo con ese modelo, considérase caótico, fragmentado, negativo.

Este discurso patriarcal, toda a historia da literatura, sitúa ás mulleres fora da representación. As mulleres son a ausencia, a negación, o continente obscuro. O espacio das mulleres foi o Espacio de Vacio, a exclusión. A nosas virtudes por excelencia foron a abnegación e o silencio. Luis de León, por citar un entre milleiros, afirmaba: «Así como a natureza fixo as mulleres para que, encerradas, guardasen a casa, así as obrigou a que cerrasen a boca.» De feito, aínda hoxe, que unha muller tome a palabra, e máis aínda se non é unha palabra mimética, segue sendo un acto revolucionario.

Negadas como suxeitas, convertímonos en obxectos da literatura universal. Somos a Imaxen, a Fantasia masculina. Di Levi Strauss: «Todo discurso de milleiros de anos sobre «a muller» non é en absoluto neutral». O texto literario ao orientarse a un obxecto, neste caso a unha muller, evalúa, valora, constitúe. Constrúe o imaxinario. (Sobre isto volverei despois.) Este discurso pouco ten que ver coas mulleres reais e co que fixeron ao longo da historia. Funcionamos no discurso masculino como símbolo de Outra Cousa. Simplificando, podemos chegar á conclusión de que ser muller é non ser home. Estamos definidas pola negatividade.

Dentro da estrutura dicotómica que rexe o pensamento patriarcal, as mulleres ocupamos o lado negativo e infravolarado dese binarismo. Hélène Cisoux na súa análise chega á conclusión de que todas as dicotomías son sexuadas, todas teñen como modelo a dicotomía muller-home que foi o modelo do resto das dominacións e inxusticias. Existe unha concepción da diferenza como elemento binario encerrado nos dous polos do feminino e masculino que impede ver o que escapa a esta rixida estruturación.

Os paradigmas de nación e nacionalidade naturalizáronse tamén a partir de relacións sexuadas. (Remito ao meu estudio sobre *A Lingua Galega e a Muller*. Unha análise comparativa da represión.)

Todo discurso sobre a muller fala de Outra Cousa. A poetica do amor, herdeira do amor cortés, coincide na idealización da amada como un reflexo narcisista do propio factor decisivo na formación de subxectividades ou das nacións.

Se partimos deste suposto, as mulleres, ao movérmonos no ámbito da lingua e cultura masculinas, compartimos igualmente os imaxinarios, mesmo aqueles alienantes. (Isto explica que moitas mulleres poidan rir cos chistes ofensivos e denigrantes. Igual que os galegos, ou os negros.) Pero ben sabemos que a verdade e de quen controla o discurso, de quen detenta o Poder. As mulleres estamos atrapadas na orde de valores masculina e, ademais podemos compartila. Por iso non podemos caer na trampa de considerar que por muller, polo mero feito de selo, son subxectivamente diferentes dos textos dos homes.

Agora ben, as estratexias da escritura e da lectura son formas de resistencia culturais que poden alterar os discursos dominantes. Resulta evidente que, sobre todo desde o S. XIX, moitas mulleres fixéronno aínda que só se patentice, nalgúns casos, nas contradicións dos propios discursos. Dar realidade aos termos de produción da muller como texto, como imaxe, é resistirse á identificación como tal imaxe. Significaría non ter pasado a través do espello.

Falar ou escribir como muller estaría, desde esta perspectiva, determinado por unha posición estratéxica e non pola anatomía ou a bioloxía. As marcas desta resistencia aparecen nos textos como un conxunto de restricións e mutilacións.

Estas recentes teorías da crítica feminista están baseadas nas análises do lingüística ruso Mijail Bajtin e da crítica dialóxica a través do que chama O Dado e O Creado no texto. Mediante a dialoxía, a crítica feminista inclúe tanto o verbal (o texto) como o extra verbal (o social). Así, distinguen a literatura das mulleres como unha escrita da resistencia e propoñen encontrar nos textos o rastro do Non Dito que pode localizarse sobre o fondo do campo enunciativo. O Dito e o Non Dito, o prohibido, o fráxil, o apenas audible, afectan por igual ao enunciado. Os discursos son conxuntos tácticos. Deste modo, é posible analizar a escrita das mulleres a través dos silencios, da palabra ambivalente, o mundo dos signos, etc.

A palabra das mulleres conscientes de seren mulleres no patriarcado fala desde unha dualidade dialóxica. (E á luz deste concepto crítico como podemos desvelar, por exemplo, a literatura de Rosalía de Castro na que é tan importante o que non dí, o que subxace no texto, o que se revela na insinuación, na entoación, na ironía, na confusión, no silencio que atravesada o texto como un asubio... Porque, ademais, ela mesma dá as claves de como a debemos ler ao afirmar: «Todavía non lles está permitido ás mulleres dicir o que saben e o que pensan».)

«Somos o que lemos e como o lemos» di Ana Lansós, e neste «como» radica a crítica feminista ue é unha hermenéutica da sospeita. As feministas aprendemos a mirar de reollo. Sabemos que estamos atrapadas nunha duplicidade: ou nos conformamos e aceptamos os valores masculinos, os modelos prefixados, ou nos rebelamos e enfrontamos co sistema, sabendo que temos que sospeitar de nós mesmas e dos criterios adquiridos. Na actualidade somos conscientes de que estamos nun espacio transicional. Se intentamos borrar todas as imaxes do espacio literario, feito sen nós e sobre nós, volvemos ao espacio de vacío. Daquela, sen traumatismos, conscientes de que podemos caer nas tentacións das imaxes prefixadas e preformadas que están integradas nas formas sociais e, claro está, manteñen o equilibrio dominante, as escritoras feministas buscamos relacións contextuais de oposición e estratexias de resistencia para acabar co status actual. Comezando por desmitificar a linguaxe como xénero universal e escapar do absolutismo verbal como forma absoluta do pensamento. Porque ás veces, de tanto fixarnos no verbo, perdemos de vista o sentido.

Com escribe Hélène Cisoux: «Xa é hora de transformar, de inventar outra historia. Non hai «destino», nin «natureza», nin «esencia» como tales, senón estruturas vivintes collidas, ás veces fixadas nos límites histórico-culturais, que se confunden coa escena da Historia, a tal punto que, durante moito tempo, foi imposible, e aínda hoxe

é difícil, pensar ou incluso imaxinar de outra maneira». Progresivamente, as escritoras imos elaborando un novo marco conceptual así como unha nova medida do desexo.

O desexo, como a simbolización, é propiedade masculina no duplo sentido do termo: algo que posúen os homes e algo que é inherente aos homes como unha cualidade específica. Como explica Levi Strauss: «O nacemento do pensamento simbólico debeu existir que as mulleres, como as palabras, sexan cousas para o intercambio. De feito era o único medio de salvar a contradicción pola que unha mesma muller poída ser vista en dous sentidos...; por unha parte como obxecto do desexo persoal, que excita os instintos sexuais e de propiedade; pola outra como suxeita do desexo dos outros e, por tanto, como medio de ligar aos outros con unha alianza».

O home é a medida do desexo. Por iso, unha literatura, ou arte en xeral, feminista supón, ademais de facer visible o que foi invisible, ou de destruír totalmente a visión, dar unha nova visión, construír novos significados e definilos dentro doutros marcos de referencia, doutras medidas do desexo. Concebir unha nova forma de pracer narrativo. Agarimar á lingua coma se a acabásemos de parir. A nova escritora debe crear o espacio do desexo, contemplarse a si mesma escribindo, consciente de que está alterando o universo, de que está elaborando un novo imaxinario e abrindo un novo espacio de desexo.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia: *Hacia una Crítica de la Razón Patriarcal*. Anthropos, 1985.
- Bajtín, Mijaíl e Voloshinov: *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*. Madrid, Alianza, 1993.
- Bornay, Erika: *Las Hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Cisoux, Hélène: *La Jeune Née*. París, UGE, 1975.
- IBID: *Le Rire de la Méduse*, Larc, 1975.
- IBID: *La Venue à l'écriture*, UGE, 1977.
- Derrida, Jacques: *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 1991.
- Ecker, Gisela (editora): *Estética Feminista*. Icaria, 1986.
- Irigaray, Luce: *Spéculum de L'autre Femme*, Minuit, 1974
- IBID: *Ese Sexo que no es Uno*, Saltés, 1982.
- Kristeva, Julia: *Semiotiké*, 1969. Fundamentos, 1981
- IBID: *Révolution du Langage*, París, Seuil, 1974
- Lauretis, Teresa de: *Alicia ya No, Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid. Cátedra, 1992.
- Lerner, Gerda. *La Creación del Patriarcado*.
- Man, Paul de: *Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la Crítica Contemporánea*. Rio Pedras, 1991.
- Moi, Toril: *Teoría Literaria Feminista*. Cátedra, 1988.
- Valcárcel, Amelia: *Sexo y Filosofía*. Anthropos, 1991.
- Violi, Patrizia: *El Infinito Singular*, Cátedra, 1991.
- Zavala, Iris M.: *La Postmodernidad y M. Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Zavala, Iris M. e Myrian Díaz-Diocaretz: *Teoría Feminista: discursos y diferencia*, en *Breve Historia Feminista de la Literatura Española*. (en Lengua Castellana).

Espazioa bidaiia harrigarritza thartua

JOANNES URKIXO

Hasieran itsasoa zen, eta itsasoa mundua zen. Eta haren bazterretan, ezezagunaren atari eta irudimenaren gordeleku zen itsasertzaren aurrean, gu jaio eta hiltzen ginen.

Orduan Homero izan ginen, eta Ulises bidali genuen itsaso hartan zehar, han aurre egin ziezaion Polifemo izugarriari, eta Circe sorginari, eta gu denon baitango mikrokosmoaren musika kantatzen zuten sirenei. Abiatu zen Ulises, eta munduaren ertza gainditurik jainkoen lurraldean ezarri zuen bere oina. Harrez gero, ipuin harrigarri bat kondatu nahi genuen bakoitzean, bidaiazko istorioa asmatu genuen.

Izan ere, imajina dezagun itsasoan barrena bidaiari doan lagun bat, kostalde arrotz batean lehorreratu eta parerik gabeko harrigarriak aurkitzen dituena. Ez al da Sinbad Rukh txoriaren arraultzari begira? Ez al da Gulliver liliputiarrek lotua, edo erraldoiek kaiolaratua?

Hargatik, irudimenaren haizeak gure oihala harrotzen zuelarik, geroago eta harago nabigatzen genuen, munduaren ertzak zabalduz eta sinestezin zenaren mugak geuregandik urrutiratuz. Batzutan Ridder-Haggard ginen oihan ezkutuak arakutzen Kilimandjaro tontor elurtsuak aurkitzeraino, bestetan Robert Louis Stevenson piraten azkeneko aterpea seinalatzen zuen burezurraren aurrean, bestetan berriz Joseph Conrad zazpi itsasoen berri ematen azken muga gainditu arte.

Eta beste bidaiari asko izan ginen. Baina urrutirago eta are urrutirago heltzeko grinak guregan bizirik zirauen, harik eta, itsasoko sakon itzelak eta aireko gailur helduezinak deskubriturik, hauek ere menperatzea desiatu genuenera arte. Hala beraz Julio Verne izan ginen eta unti bat eraiki genuen, zeinen bidez itsas azpian Atlantidaren bila edota espazioan gora Ilargiraino joateko ahalmena izango baikenuen.

Lehenago ere izanak ginen han goian. Adibidez, Samosatako Luciano ginenean, zurrunbilo batek gure untzia eraman zuen Irla Zoriontsuen aurrean, munduako amaieran, heroi eta filosofo zenduen arimen bizilekuan. Halaxe ailegatu ginen aire erdiko irla distiratsu antzeko hartara, non Endimion baitzen putre-zaldi, txori eta armiarmadun bere armadaren errege.

Gero, Johan Kepler astronomoa izan ginenean aditzera eman genion munduari ezen Lurrak, bere itzala Ilargiaren gainean ezartzen duenean, bien artean izpiritu itxuran zeharka daitekeen zubi bat hedatzen dela. Eta, Francis Godwin-en nortasuna harturik bidaiia hau antzar talde bati heldurik egitea genuenean, Ilargia kolore deskribaezinezko mundua zela, bederatzi metroko izaki on bakunek jendeztatua, deskubritu genuen.

Eta beste bidaiari asko izan ginen. Baina Julio Verne-ren aurretik sekula ez genuen geure eskuez eraikitako makina batean Lur planeta utzi. Era horretan bidaiatzeko literatur mota berria sortu genuen, non fantasia derrigor aurrerakuntza zientifikoaren menpean baitzegoen, horren ondorioz baso urdinak eta kristalezko hiriak non bilatu, han lur latz errea, meteoroen aterpea besterik ez zelarik azaldu. Une larri hartan begirada berriro altxatu genuen eta, izarrezko itsaso hondogabe hark liluraturik, bera ere eskuratzea desiatu genuen.

Zientzia zela medio muga berriak gainditu genituen. Orain bagenekien, zalantzarik gabe jakin ere, planetak idor eta hautsezkatuak zirela, ez zegoela Martitzen urrezko gerlariek nabiga zezaten ur kanalerik, ez Venusen padura edo oihan tropikalik, ez asteroideetan arraza jakintsurik ere. Oraingo helmuga eguzkitik haragoan zen, baina halako distantzia gaindiezinen aurrean zer egin ezean gelditu ginen. Hala ikasi genuen distantzia denboraren berdina zela, eta denbora gure iragana eta geroa, eta egundo ez diogula hatzemango, zeren, Lewis Carroll-en erregeak dioenez, bai baitakizue, bidaiariok, zein azkarra den minutua, bera harrapatu nahi izatea bandersnatcha geldiaraztea bezala da.

Eta batzuk etsi egin zuten eta itzuli ziren Lurreko itsaso zahar kutun haietara, artean ezkutu zeuden oihan eremuetara, aintzinako abenturek ematen duten erosotasun gozora. Baina beste bidaiariok, berriz, halako indar batek bultzatuta, kontinuitatearen printzipioa kunplitu genuen iraganeko eskemak etorkizunerantz bultzatuz Odiseak hasitako tradizioaren arabera. Laga genituen, beraz, zientziaren hondarretan makinak, eta irudimenaren aspaldiko korrontean izarretarantz abiatu ginen.

Sistema burutsuak asmatu ziren espazioan zeharkatzeko: alditan inertzia menperatzen genuen, bestetan loaldiaren bidez egiten zen bidaia, beste batzutan hiperespazioan edo propulsiio bide korapilatsuri esker. Zenbait bidaiarik denboran bertan aurkitu zuten «terra incognita» berri bat, eta Herbert George Wells izenaz denborako makina osatu zuten. Besteak berriz espazio haundiak baztertu eta sare zibernetikoaren mikrokosmo berrian barneratu ziren, beharbada sirenen musika galduaren bila.

Laster galaxia eta nebulosetara zabaldu genituen unibertsoaren mugak, bidean arraza eta zibilizazioak ehundaka aurkituz. Eta horrelaxe jarraitzen dugu orain, etorkizunerantz nekagaitz proiektatzen garela, inongo planetako inongo kontinentetan deskubritu gabeko txoko bat ere ez egon arte. Orduantxe geldituko gara, ez lehenago, eskuratuaren eskergatasuna ikustearren, eta orduantxe galdetuko diogu elkarri zerk bultzatu ote gintuen hala egitera.

Erantzun zaila, ez baitago erantzun bakar bat. Nork berea aurkitzeko, bidaia egin beharko du. Ni behintzat prest naukizue, eta zuek ere gonbidatzen zaituztet Itaca berriaren bilaketan eskifaia kideak izatera. Igo gaitezen beraz unti zilarreztatu honetara eta ausar gaitezen azken-azkeneko mugaraino, mereziko du eta. Erabilitako untiari hauskorra baderitzozue ere, etzaiozue aitzakiarik ezarri; etzaitezte itsutu hainbeste gerra galaktiko, star-trek, alien nazkagarri eta laser ezpatadun printze kementsurekin. Gure

jomuga urrunago baita, hemendik argiurte askotara, eta hara heldutakoan erantzunak jasoko ditugu. Baina, zer dela-ta grina hau, zergatik aurrera eta aurrera jo eta deskubritzeko antsia hau?

Batzuk jakingo duzue, orduan, izenik gabeko tokiaren sinesgarritasuna baizik ez zenutela bilatu nahi; beste batzuk, urruntasunaren exotismoa. Gehienok, nik uste, geroan eta espazioan lur magiko bat bilatzen dugu, non gure orainari buruzko metaforak egia bihurtzen diren, non gorpuztu egiten diren gizateriak daraman norabideari buruzko hausnarketa, giza jokabidearen azterketa paradojaren aurrean, iraganeko okerrak errepikatzeke joera.

Erantzun horiek eskuratzen baditugu, probetxuzko bidaia izango da. Etorri, beraz, nirekin, ez garela berandutuko eta: egunsenti batean argigaineko abiaduraz joan, eta bezpera gauean itzuliko gara.

El espacio considerado como un viaje extraordinario

JOANNES URKIXO

En el principio era el mar, y el mar era el mundo. Nacíamos y moríamos en sus orillas, frente a aquel horizonte que era el último confín, la puerta de lo desconocido, la morada de la imaginación.

Entonces fuimos Homero, y enviamos a Ulises por aquel pequeño mar a enfrentarse con el asombroso Polifemo, y con Circe la maga, y con las sirenas que entonaban la música del microcosmos que hay en todos nosotros. Viajó Ulises, y consiguió franquear el borde de aquel mundo para adentrarse en la tierra de los dioses. Y desde entonces, siempre que quisimos contar una historia fantástica inventamos un relato de viajes.

Porque, imaginemos a alguien que viaja por el mar, desembarca en una costa desconocida y encuentra maravillas sin nombre. ¿No es acaso Simbad enfrentado al huevo del Rukh? ¿No es Gulliver maniatado por los liliputienses o enjaulado por los gigantes?

Por ello, hinchadas nuestras velas por el viento de la imaginación, navegábamos cada vez más allá, extendiendo los confines del mundo y alejando de nosotros las fronteras de lo asombroso. Un buen día fuimos Ridder-Haggard y exploramos junglas remotas hasta encontrar el Kilimandjaro. Más tarde fuimos Robert Louis Stevenson ante la calavera que señalaba el último refugio pirata. Y después fuimos Joseph Conrad para traer noticias de los siete mares hasta superar la última frontera.

Y también fuimos otros muchos viajeros. Pero seguíamos anhelando llegar más y más lejos, hasta que, descubriendo a nuestro alrededor las enormes profundidades del mar y sobre ellas las inalcanzables cimas del aire, deseamos conquistarlas. Así que fuimos Julio Verne y construimos una nave que podía sumergirse e ir en busca de la Atlántida, y también un artefacto capaz de elevarse hasta alcanzar la Luna.

No era la primera vez que ascendíamos hasta allí. Siendo, por ejemplo, Luciano de Samosata, una tromba marina había elevado nuestra nave frente a las Islas Afortunadas, límite del mundo, donde moraban las almas de los héroes y filósofos muertos. Así llegamos a la Luna, que era como una isla brillante en el aire, donde reinaba Endimión con su ejército de buitres-caballo, pájaros y arañas.

Y fuimos también Johan Kepler, astrónomo, para dar a conocer a las gentes que, cuando la Tierra proyecta su sombra sobre la Luna, se forma entre ambas un puente que podemos atravesar en forma de espíritu. Incluso, como Francis Godwin, descubrimos que se podía realizar el viaje sujeto a una manada de gansos, y que la Luna era un mundo de colores inenarrables, poblado por seres puros de nueve metros de altura.

Y también fuimos otros muchos viajeros. Pero nunca antes de Julio Verne habíamos viajado fuera de la Tierra en una máquina construída por el hombre a tal efecto. De ese modo creamos una nueva literatura de viajes, en la que la fantasía se veía obligada a depender del avance científico. Por eso, allá donde esperábamos encontrar bosques azules y ciudades de cristal, sólo hallamos una tierra gris y ahogada, refugio de los meteoros que caían de los cielos. Entonces levantamos una vez más la mirada y, maravillados por aquel insondable mar de estrellas, deseamos también conquistarlo.

Merced a la ciencia superamos nuevas fronteras. Ahora los planetas eran secos y polvorientos, ya no había canales acuáticos en Marte por los que navegaban guerreros bronceados, no había pantanos ni selvas tropicales en Venus, no había una raza sabia habitando los asteroides. El límite estaba ahora más allá de nuestro sol, pero las distancias eran tan insalvables que nos detuvimos sin saber qué hacer. Y aprendimos enton-

ces que la distancia es tiempo, y que el tiempo es nuestro pasado y nuestro futuro, y que nunca podremos alcanzarlo, pues, como dice el Rey de Lewis Carroll, ya sabéis, viajeros, lo veloz que corre un minuto. Intentar pararlo sería como querer alcanzar un bandersnatch.

Algunos se dieron por vencidos y regresaron a los viejos y queridos mares de la Tierra, a las parcelas de selva todavía ocultas, al cómodo solaz que proporcionan las antiguas aventuras. Pero también fuimos otros muchos viajeros los que, en cambio, sentíamos latir con fuerza ese impulso que nos lleva a cumplir con el principio humano de la continuidad, extendiendo los esquemas del pasado hacia el futuro según la tradición que comenzamos con la Odisea. Dejamos, por tanto, las máquinas varadas en la arena de la ciencia, y embarcamos en la vieja corriente de la imaginación camino de las estrellas.

Se inventaron ingeniosos métodos para surcar el espacio: en ocasiones conseguíamos dominar la inercia, otras veces nos trasladábamos instantáneamente mediante el sueño, otras en fin por el hiperespacio o merced a complicados sistemas de propulsión. Hubo viajeros que descubrieron en el propio fluir temporal una nueva «terra incognita», y se llamaron Herbert George Wells y construyeron una máquina del tiempo. Otros en cambio prescindieron de los grandes espacios para indagar en el nuevo microcosmos de la red cibernética, en busca tal vez de la música perdida de las sirenas.

Pronto extendimos las fronteras del universo a las galaxias y a las nebulosas, encontrando en el camino incontables razas y civilizaciones. Y así continuamos ahora, proyectándonos incansablemente hacia el futuro hasta que no exis-

ta ningún paraje en ningún continente de ningún planeta por descubrir. Sólo entonces nos detendremos a contemplar la inmensidad de lo abarcado, y después nos preguntaremos qué nos impulsó a ello.

La respuesta es difícil, porque no hay una respuesta única. Para encontrarla es preciso que cada uno efectúe el viaje. Yo estoy ya dispuesto, y os invito a que sigáis siendo mis compañeros de tripulación en la búsqueda de Itaca. Subamos pues a esta nave plateada y aventurémonos hasta la última frontera, pues valdrá la pena. No pongáis reparo a la embarcación utilizada, por muy frágil que os parezca; no permitáis que os ciegue esa nebulosa de guerras de las galaxias, star-treks, aliens sanguinarios y príncipes valientes con espadas de laser. Nuestra meta está más lejos, a muchos años-luz, y en llegando recibiremos las respuestas. ¿Por qué este afán, por qué esta ansia por avanzar y avanzar y descubrir?

Algunos sabréis entonces que simplemente buscabais la credibilidad del lugar sin nombre, otros que el exotismo de la lejanía. Pero yo creo que los más buscamos en el espacio y el futuro una tierra mágica donde se hacen realidad las metáforas sobre nuestro presente, un lugar donde toman cuerpo la reflexión sobre adonde nos dirigimos, el análisis del comportamiento humano ante lo insólito y lo paradójico, la denuncia sobre nuestra capacidad para repetir los errores del pasado.

Si obtenemos esas respuestas, el viaje habrá valido la pena. Venid, pues, conmigo, que no hemos de tardar: partiremos un día al alba a velocidad supralumínica, y regresaremos la noche anterior.

L'espai imaginari

JOSEP VALLVERDÚ

No puc definir què hauria de ser, o què podria ser, un espai imaginari. A tots ens ha semblat de vegades que en coneixem algun, però no és del tot veritat. El disseny de l'illa imaginària que Stevenson executà per inventar-se l'escenari d'una acció no era tan espai imaginari com tota la inserció d'ell com escriptor en la narració. Vull, dir una cosa tan senzilla com que l'autèntic espai imaginari és el procés de creació literària i no un determinat àmbit triat per encabir-hi l'arquitectura del poema o els musos i ritmes d'un cabdell narratiu.

Bategem d'imaginació la boira que duem a dins de nosaltres, que de fet és una continuada vivència. El món de les cabòries, tant com el dels buits i plens de l'escriptor, constitueix el real àmbit que li importa.

Atmosfera literària, n'han dit. Ens hi submergim, perquè sabem que toparem amb un mirall, el mateix que traspasà Alicia; i és el que hi ha a l'altra banda el que importa.

La gàbia del possible no permet el joc complet. Perquè ho sigui cal una complicitat amb l'altre jo que ja ha passat el mirall. La fantasia, segons els grecs és mostració, fins i tot ostentació, accés en les formes. Aquesta ostentació dels mots apareix constantment en un gran nombre de títols d'obres literàries: *Viatge per l'interior del meu cap*, *Espais de fecunditat/s irregular/s*, *Les parets de l'insomni*, *L'àmbit de tots els àmbits*. Hi ha una aparent agressivitat que demana per aplacar-se la segona complicitat, la que fa que el lector oblidí les referències primeres i entri en el joc de l'única experiència enriquidora, la segona complicitat.

Tota la bastida de la literatura heretada es desfà, els gèneres es barregen, en una victòria sense apel·lació dels espais imaginaris, transgressors purament i simple. Quina sort poder traïr allò que els nostres sentits pretensiosament voldrien acotar per a nosaltres! No, res no és elaborat del tot conscientment, i els espais imaginaris per se no existeixen. Només hi ha la sang i el somni de l'escriptor.

Quan ara fa poc més de cent anys Robert Louis Stevenson, un vespre, dibuixava el perímetre de *L'illa del Tresor*, estava fent un espai imaginari. Però no tant perquè s'inventava un determinat recipient on col·locar-hi uns episodis, sinó perquè iniciava dintre seu una modificació d'àmbits, i passava a habitar una atmosfera literària, en aquell cas narrativa. El disseny d'una illa inexistente, però que podria haver existit, era menys imaginari que no l'aroma, el nervi i les coordenades narratives que ell començava a absorbir, a viure i viure'n, tot per dintre.

L'autèntic espai imaginari no arriba a la literatura en forma d'invenció o de convenció. L'autèntic espai imaginari és la literatura mateixa. Quants d'entre els poetes i prosistes, des del món antic fins als nostres dies, han provat de definir la imaginació sense sortir-se'n! El verb llatí *imaginar*, fer aparèixer quelcom que té una determinada aparença, baldament no es correspongui a cap realitat sensitiva o racionalment acotada, és paral·lel al verb grec *fántadzo*, amb el mateix significat, tant que de les coses inventades, irreals, imaginades, en diem encara fantasma. Imaginació i fantasia, doncs, coincideixen.

Transcendir allò que, encertadament o no, els sentits i el raciocini ens presenten com real, és la dèria de l'escriptor. Per molt realista que, com jo mateix, pretengui passar. La boira inexpressable que duem a dins la bategem d'imaginació, però és continuada vivència. L'escriptor no diu tot d'una: ara deixo el món real i em poso a imaginar, davant el teclat. Està tothora imaginant, vivint en allò que la família sol dir-ne, un poc compassivament, «el seu món». El món de la imaginació, el seu únic veritable món.

Fem tot el possible per desaparèixer de les brises i ventades del voltant i ens submergim en l'atmosfera literària. Alicia ens va ensenyar el camí, que és de traspasar el mirall. L'altra banda del mirall és el que importa. És més, com que el raciocini ens repeteix una i mil voltes que allò és impossible, ens rebel·lem. I què fóra de l'escriptor si es mogués sempre dins la gàbia del possible? Hi ha més possibilitats que el possible, i ja fa anys que no combreguem amb rodes de molí, que ens interessa més passar per fluixos de teulada però viure a l'altra banda del mirall, on tot esdevé amable, ric en suggeriments, còmplice. La complicitat amb un mateix, quina manera de descriure la imaginació!

Si imaginar és concitar la presència de fantasmes, llavors acostem imaginació a fantasia, que en grec és mostració, i fins i tot ostentació, excés en les formes. La forma primera seria el garbuix dels mots. L'ordenació lògica dels mots seria la proposició com a seguida lògica. L'ostentació dels mots, la fantasia construïda amb mots i boira interior, la literatura. I és aquí on el poeta i el prosista coincideixen.

Aquesta ostentació dels mots, aquesta literatura coincident amb l'espai imaginatiu és palesament agressiva en els títols de les obres literàries. Si escrivim per títol *Viatge per l'interior del meu cap*, o *Espai/espais de fecunditat irregular/irregulars*, o *Les parets de l'insomni* o *L'àmbit de tots els àmbits*, proclamem que allò ha estat en l'elaboració, i pretenem que continuï essent en la perduració, en el trànsit als receptors-lectors, imaginació, experiència inexpressable en altres termes que no siguin els literaris. Per això deia al principi que l'únic espai imaginari autèntic es troba en l'obra on el literat labora, el seu magí, on es mesclen, ordenen, ballen, es precipiten i cristal·litzen els mots, l'única substància amb què treballem, i que acaba dominant-nos amb una tirania dolça.

Precisament tota la bastida de la literatura heretada està desfent-se i els gèneres es barregen, en una victòria sense apel·lació dels espais imaginaris, de la transgressió pura i simple. I això ha estat obra del segle que finalitzem, per alguns tingut per excessivament experimentador, en realitat potenciador dels espais imaginaris.

Camins ben diversos hi menen: l'escriptura automàtica, el text-joc, tan prodigat en

llibres destinats a lectors juvenets, el text surrealista, el qui ens planteja quelcom que la raó refusa però el somni admet, com sian les trasllacions de mons reals a d'altres mons reals, generalment situats enfora del temps o fins re-ocupant el mateix espai (els ja fatigosos dinosaures coexistint amb gent d'avui) i totes les herències que ens deixà la novel·la gòtica o el relat romàntic, o la mescla d'ambdós, tipificada per Poe, etílic i tendre.

Si res és el que sembla i tot pot semblar allò que no podem esbrinar, perquè no tenim la seguretat que respondrà a una entitat objectiva, tornem al mite de la caverna, de Plató, i a l'agressiva presència de la *imago*, la representació. Conforme. Qui pretén treballar amb volums si pot fer-ho amb fantasmes? Seguim les petjades del gran Gianni Rodari i la seva gramàtica de la fantasia. Seguim Josep Albanell que, quan passa el mirall, esdevé Joles Sennell, i seguim Miquel Obiols i el compendi d'espais imaginaris que es diu Pere Calders.

En aquesta dinamització del joc fantàstic, d'obrir finestres, no podem oblidar el paper que hi ha jugat i hi juga la il·lustració o, més ben dit, la imatge. En tot el segle XX la imatge ha anat guanyant espai fins a fer-se ella mateixa espai, valer molt més que no valia i exercir una influència pesant damunt el text. I no em refereixo a la il·lustració d'un text, al suport o decoració afegida, sinó a la dinàmica que genera la seva implantació en publicitat, informació i inserció artística. No hi ha cap escriptor del nostre segle que no hagi estat influït per la imatge, per la seva descarada entronització, i molts d'entre ells declaren addicció al cinema. La imatge –*imago*– és imitació, reelaboració, traducció o traïció del que els nostres sentits, tan sovint enganyosament ens proposen. La literatura barreja l'estímul produït per les imatges amb espurnes subliminals, emanacions de la imatge, de manera que res del tot conscient no és elaborat, sinó atresorat inconscientment i caòtica.

Les seccions que, com a tesselles d'un mosaic, compondran els àmbits que anomenem espai imaginari, provenen d'aquelles espurnes subliminals al·ludides, i precisament un dels grans narradors i descobridors d'espais intimistes, Ingmar Bergman, ens ho explica en un text:

«De petits rebem múltiples fiblades de llums, reverberacions, celèsties, ecos, brogits, murmuris, colors, perfums, tebiors... i alguns de nosaltres, quan som grans tenim la fortuna de poder ressuscitar-los i expressar-nos al seu través.»

De petits. Qui va dir que tota la literatura no era sinó la concitació dels fantasmes de la infantesa de l'escriptor, ja sigui poeta o prosista? Potser tenia raó: ens és difícil imaginar algú que no hagi tingut infantesa (per les raons que siguin, explicables o no), però allò que resulta impossible és pensar en un creador que no l'hagi tinguda. És precisament entre els infants que l'espai imaginari s'instal·la amb categoria de reialme. I és per això que tota obra literària, per adulta que s'etiqueti, si té fantasia, si romp esquemes d'aplanament i s'enlaira a buscar camins més amples, és ben rebuda pels lectors o oients més joves, i saludada com un àmbit que els és propi.

Tot es barreja, pretensió narrativa, arquitectura del poema, tresor de la llengua, tot és

el mateix, fluència màgica, boira esfilagarsada, esclat de llum, còpia i repetició d'imatges que són, a llur torn, record del que ens pensem que és realitat... o exaltació, cruïlla múltiple de camins només encetats que es perden en un horitzó tothora encegador i iridiscent.

Permeti-se'm dubtar que existeixin uns espais imaginaris per se. Existeixen realitats, no ben conegudes, pristines; realitats artificiosament modificades; i el tot passa a la literatura com espais imaginaris, que són els textos, sang i somni de l'escriptor, més reals que allò que ens pensem que veiem o toquem.

Azkar hartutako geografia apunteak

PATXI ZUBIZARRETA

1. Abiapuntu eta oinarria

Literatura, ene ustetan, gizakumearen inguruan eraiki den eta eraikiz doan diskurtso narratibo, poetiko edo dramatiko da, nolabait esateko, diskurtso estetiko. Beraz, lehen begiratu batean, literatura egiterakoan espazioak ez luke zertan berebiziko lehenasuna izanik, gizakumearen funtsezko bizipenek baizik.

Esanak esan, oro har ados nago Mikel Azurmendiren gogoeta honekin: «ez Platon ez Ilustrazio osoari atsegín gertatu ez arren, inoiz, inon ez da Gizakirik existitu –...– Hemengo, kultura honetako edo hartako gizon-emakumeak besterik ez dira izan; beraz, gizakiak baino ez»¹

Eta gizakien zenbait bizipen unibertsalak badira ere, literaturaren funtsa bizipen horiek tokian tokiko jantziak, bizieraz jasotzean datza.

Bertakokerian eta txokokerian jausi gabe, hona arestian esandakoaren bi argibide:

a) Denok ezagutzen dugu, eta seguruenik Galeuzcako topaketetan sarritan aipatua izango da Faulknerren Yoknapatawpha lurralde imajinarioa. Bada idazketa lanetan hasi berria zelarik, lagun eta maisu zuen Sherwood Andersonen honela esan omen zion: “Herri txiki batekoa zara, zure jatorri den Mississippiko txoko hura besterik ez duzu ezagutzen. Baina hori ere ederki baliatuko zaizu”.² Eta bere konterri fiktizio hartan ongi baino hobeki islatu ahal izan zuen Hegoalde Sakoneko gizakume txuri nahiz beltzen bizipenen mundua.

b) Alabaina, ez dut uste herri ttiki bateko are ttikiagoa zen gizon bat hainbestetan aipatuko dugunik. Gizon honek ere galdera asko zituen gizakumearen gainean, eta haien erantzun bat aurkitzearen azterbide literarioak ez, baina antropologikoak eta etnografikoak aukeratu zituen. Behin, Alemaniarraino erantzun bila joan eta hona Wilhelm Wundt-ek adierazi ziona: “Zu ari zara hemengo eta hango kulturak ikasten, baina alferrik zabilta; lehenik zeurea, Euskal Herrikoa ikasi behar duzu, hor duzu abiapuntu eta oinarria”.³ Eta honez gero batzuk igerriko zenioten bezala, gizon ttiki hura Joxe Migel Barandiaran zen.

Bestalde, bizi ditugun uniformizazio garaiotan (kultura, komunikabideak eta abarren abarra), on da nork bere espazioan murgiltzea, hura ahalik eta hobekien ezagutzea eta, jakina, estetikoki ezagutzera ematea. Are gehiago; uniformizazioaren alde txarrei aurre egiteko, Herri ttikion berezko eskubidea dela uste dut.

2. Espazioaren denbora

Orain kontatzera noan eszena hau duela berrogei bat urte –ez besterik– gertatu zen, non eta Joxe Migel Barandiaranen jaioterrian, Ataunen alegia.

Behin batez, ama batek lehendabizikoz berarekin alaba Villafrancako feriara (gaur Ordiziako azoka...) eramatea erabaki zuen. Halaxe, Ataun Aiatik oinez abiatu eta alaba, ikusmin handiz, ezker-eskuin begira-begira omen zihoan. Halako batean, Ataun San Gregorio eta Ataun San Martin igaro zituztenean (gogoratu Ataunek hiru auzune horiek dituela), alabak amari honela galdetu omen zion:

—Asko falta al da, ama?

—Ez, laster Lazkaora iritsi eta berehalaxe Ordizian gaitun.

Orduan alabak:

—Eta Ordiziatik aurrera, herririk ba al dago, ama?

—Bai neska, urrunago Tolosa zegoen, are urrunago Donostia, eta gero, gero itsasoa zagon...

Izanez ere, Ataungo ama-alaba haientzat mundua itsasoan amaitzen baitzen... Eta itsasoaren aditzera baino ez zutenez, benetako mundua Ordizia alde hartan amaitzen zitzairen. Hargatik, itsasoko pasadizoaz gain honelakoak ere entzun zitezkeen:

—Ama, eta haurrak nondik etortzen dira?

—Ai, umea, haurrak Ordiziako azokatik ekartzen ditun, saski batean...

Eta pasadizo argigarri hauek kontatu ostean, argi utzi beharra daukat betidanik harritu izan nauela urte gutxi batzuetan eman den etena edo jauzia. Hau da, espazio bereko bizipenak nola aldatu zaizkigun urte gutxiren buruan.

Geure arbasoek mitologiak jazen zituzten mendietan, kristautasunak gurutzeak ipini zituen eta, egia esatera, gaurko haurrek jentilarri tikiaren ondoan dagoen gurutze handiagoaren alboan dagoen antenatzarra baino ez dute ikusten... edo, hobeki esan, antenatzarraren menpe dagoen telebista.

Eta antenatzarrak eta etenak aipatu ditugularik, to beste adibide xume bat. Lagun batek kontatu ohi didanez, etxeetara estraineko telebistak ekarri zituztenean, aitona-amonak baserriko lanak amaitu eta telebista aurrean eseri aurretik, txukundu eta apaindu egingo zitzaizkizun, aurkezleek-eta zabar ikus ez zitzairen. Eta antzeko zerbait irratiarekin gertatzen omen zen. Gaurko haurrei, ostera, halakoak sinestezinak zaizkie... Beren aitona-amonek gizakira ilargia iristearena zalantzan jartzen zuten bitartean, bereaiek azken galaxiak berak ere ezagutzen dituzte.

Hori dena dela eta, etnologian, antropologian eta antzekoetan jausi gabe, literaturak jaso, berreskuratu egin dezake oraindik geure zaharren gogoan dagoen mundua, izanez ere mundu hori geurea izanik, hein handi batean arrotza eta ezezaguna baitzaigu. Eta zer esanik ez hizkuntzari gagozkolarik. Idazle jendeak erantzunkizun handia du; bere diskurtso estetikoa egin aurretik edan egin behar du bere arbasoen, bere inguruko

mintzairatik, eta bere diskurtsoa ederra izango bada, oreka konplexu batean bildu beharko ditu hango eta hemengo esaera, esamolde eta esapideak.

3. Espazioa, espazioan barrena

Egia da nork berea ezagutu eta ezagutzera eman dezakeela, baina egia da, halaber, sarritan idazleok —beste pertsona orok bezala— kontrapuntua behar dugula, irten egin behar dugula geure zilborretik at dagoena ikusteko, bai kanpo Herriak ezagutzeko bai geureari urrunetik begiratzeko.

Espazio baten iraganean murgiltzeari egoki irizten badiot ere, geure espaziotik ateratzea komenigarria iruditzen zait. Niri, behinik behin, hau ezinbestekoa ezezik osasungarria ere bazait. Eta hargatik azalduko dira ene orain arteko idazlanetan urruneko herrialdeak; eta beharbada hargatik etorri nintzen Euskal Herritik Tarragonara orain bost bat urte, bakarrik eta bizikletaz... Baina honaino zergatik etorri nintzen eta Mediterraneoko egunsentia zergatik ikusi nahi nuen, hori beste kontu bat da.

Bai fisikoki bai literarioki irtetea eta, batzuetan, zergatik ez?, ihes egitea, onuragarria iruditzen zait. Gisa horretan edertasunaren ñabardura berriak ezagutu daitezke, herrien bizimoduak alderatu, kritikotasuna areagotu... Bai, espazioz, ikuspuntutz aldatzea onuragarria da betiere. Eta hargatik nik uste dut literaturak (Barojaren zaku hark bezala) ikuspegi anitz onartzen dituela: turistaren begirada fotografikoa, abiadorearen goibegirada, mistiko edo erromesaren barnebegirada... denak direla posible, beharrezko eta elkarren osagarri.

4. Espazioa izendatu, sorgindu

Paris, 1968. Karrika bazterretan «Irudimena agintera» bezalako graffitiak irakur zitezkeen, baina begizorrotz batzuek ohartarazi zuten, agintea aspaldidanik baliatu izan da irudimenaz bere xedeak lortzeko. Euskal kutsuko izenak ezabatzearen, esate baterako, irudimen handiz, botereak Larrañetari La Reineta deitu zion, eta Gerezietai Gereciete...

Alabaina, modu desberdinak daude izenaren bidez espazioa sorgintzeko (ikus Mikel Azurmendi), eta nik, egia esatera, nahiago dut beren geografia imajinarioa sortu duten idazleena. Gusturago promenatzen naiz Yoknapatawpha, Obaba edota Macondon, promenatzen eta jostatzen, zeren, bestalde, espazioaren sorkuntza literaturaren aldiririk ludikoenetakoa iruditzen baitzait.

Guztiarekin ere, zinez esan beharra daukat espazioaz hausnarketarik egin gabe, nork bere espazioa izendatu eta sorgindu gabe ere, literatur lan bikainak egin daitezkeela. Eta egia bada ere lurralde imajinarioak gogoko ditudala, egia da, halaber, nahiago dudala literaturari propioagoak zaizkion beste espazio mota batzuk, hala nola tematikoa eta estilistikoa.

Bai, espazio ezagun batengatik baino, nahiago dut berezko estilo batengatik, gaien

tratamendu partikular batengatik nabarmentzen diren idazleak. “Kontxo, hau Llamazares duk”, “Hara, hau Asteasukoa duk” esaten diot halakoetan ene buruari. Hala ere, gaiez eta estiloaz ez, baina literatur espazioaz ari garenez, eta horretaz iharduteko espazio gutxixko dugunez (bost orrialde doi-doia), idazlan honen hasierara itzuliko naiz.

Ene ustez, literaturaren funtsezko abiapuntu eta oinarria gizakumeek osatzen dute, eta diskurtso estetiko orok horiengan du bere berezko geografia: pasioen amildegietan, sentimenduen basamortuetan, ametsen eta idealen itsasoetan...

Eta abar. Eta abar.

1. AZURMENDI Mikel, *Nombrar, embrujar*, Alberdania, Irun, 1993, 36.or.
2. FAULKNER William, *Hotsa eta ardaila*, (Maria Garikanoren edizioa) Ibaizabal, Euba, 1992, 10.or.
3. ASKOREN ARTEAN, *Nondik*, Ataun, 1989, 11.or.

Breves apuntes de Geografía

PATXI ZUBIZARRETA

1. El punto de partida y la base

En mi opinión, la literatura es el discurso narrativo, poético o dramático (estético, si se quiere) que se ha creado y que se va creando en torno al ser humano. Por lo tanto, a la hora de crear, el espacio no debería tener prioridad literaria, sino las vivencias esenciales y determinantes de las personas.

Sin embargo, he de matizar esta reflexión basándome en la siguiente idea de Mikel Azurmendi: «jamás en parte alguna ha existido el Hombre, mal que le pese a Platón y a toda la Ilustración (...) Sólo ha habido hombres y mujeres de aquí, de esta cultura o de aquella otra; así han existido solamente los humanos».¹

Y a pesar de que muchas de las vivencias humanas son universales, la función de la literatura consiste en recogerlas y plasmarlas de acuerdo a las características de cada colectividad, de cada grupo humano.

Sin caer en excesivos localismos, veamos dos ejemplos ilustrativos:

a) Todos conocemos el espacio imaginario de Faulkner, Yoknapatawpha, el cual seguramente será citado en más de una ocasión durante los encuentros de Galeuzca. Pues bien, siendo él aún principiante en el mundo de la literatura, su amigo y maestro Sherwood Anderson le dijo: “Proviene de un pequeño pueblo, no conoces más que aquel rincón del Mississippi, tu lugar de origen. Pero incluso él te será muy útil”.² Y en aquel condado ficticio pudo reflejar perfectamente el mundo y las vivencias tanto de los negros como de los blancos de aquel Sur profundo.

b) Por otra parte, no creo que nombremos en tantas ocasiones a un pequeño hombre de otro también pequeño pueblo. Este hombre se hacía muchas preguntas en torno al ser humano, pero optando por caminos más antropológicos y etnológicos que literarios, sus investigaciones le llevaron hasta Alemania. Allí Wilhelm Wundt le dijo:

“Te dedicas a estudiar las diferentes culturas de aquí y de allá, pero es inútil; antes de nada debes profundizar en la tuya, la de Euskal Herria; ese es el punto de partida y la base”.³ Y como algunos ya habréis adivinado, se trataba de Joxe Migel Barandiarán.

Además, en estos tiempos de uniformización (cultural, ideológica, etc.), es conveniente que cada uno se sumerja en su espacio para después poder darlo a conocer lo mejor posible. Me atrevería a decir aún más: creo que es un derecho de los pueblos para hacer frente a los aspectos más negativos de dicha uniformización.

2. El tiempo del espacio

La siguiente escena sucedió hace unos cuarenta años, no más, y casualmente su escenario fue el pueblo natal de Joxe Migel Barandiarán: Ataún.

En cierta ocasión una madre decidió llevar por primera vez a su hija al mercado de Ordizia (entonces Villafranca). Partieron a pie de Ataún Aya y, en el camino, la pequeña miraba a todas partes llena de curiosidad. Una vez que dejaron atrás Ataún San Gregorio y Ataún San Martín (pues estos son los tres barrios de Ataún), la hija preguntó a su madre:

–¿Falta mucho aún?

–No, pronto llegaremos a Lazcano y enseguida estamos en Ordizia.

La hija continuó:

–Y más allá de Ordizia, ¿hay algún otro pueblo?

–Claro, más adelante está Tolosa, aún más adelante San Sebastián, y luego, luego está el mar...

Efectivamente, para aquellas personas el mundo terminaba en el mar (aquel gran campo de lino)... Pero como incluso el mar sólo lo conocían de oídas, su verdadero mundo terminaba en Ordizia. Por eso, en aquella época también se podrían escuchar conversaciones como esta:

–Ama, ¿de dónde vienen los niños?

—Los niños se traen de la feria de Ordizia, en una cestita...

Con estas anécdotas quisiera ilustrar la sensación de vértigo que me ha solidado asaltar respecto al salto o corte que se ha dado en unos pocos años. Es decir, el cambio que se ha producido en el campo de las experiencias en un relativamente corto espacio de tiempo.

En las mismas montañas en las que nuestros antepasados localizaban sus mitos, el cristianismo colocó grandes cruces y, hoy en día, los niños no ven más que la televisión gracias al enorme repetidor colocado al lado de la cruz que se encuentra al lado del menhir...

Y ya que hemos mencionado los enormes repetidores y esa especie de salto mortal en el tiempo de un mismo espacio, he aquí otra pequeña anécdota. Según cuenta un amigo, cuando llegaron las primeras televisiones a las casas, los ancianos (y no tan ancianos), después de terminar con las labores del campo y antes de sentarse ante aquel extraño aparato, se peinaban y se arreglaban para que los que aparecían en la pantalla los vieran presentables. Algo similar ocurría con la radio. Pero para los niños de hoy todo esto resulta increíble. Mientras sus abuelos ponían en duda la llegada del hombre a la Luna, su espacio actual abarca hasta las más lejanas galaxias...

Por todo ello, la literatura, sin caer en la etnología, antropología o en ciencias paralelas, aún está a tiempo de recoger y recuperar el mundo que se apaga con nuestros mayores, ya que ese mundo aún siendo también el nuestro, nos resulta en gran medida extraño y desconocido. Y este aspecto se acentúa en lo que se refiere a la lengua.

El escritor tiene una gran responsabilidad. Antes de elaborar su discurso estético, tiene que beber de la lengua de sus antepasados, de sus clásicos; y para que su discurso sea adecuado y estéticamente bello, tendrá que reunir en un complejo equilibrio las expresiones, locuciones y modismos de aquí y de allá.

3. El espacio a través del espacio

Si es cierto que cada uno debe conocer su entorno antes de crear, no lo es menos que necesitamos el contrapunto, que tenemos que salir y ver lo que hay fuera de nuestro paisaje físico y vivencial, tanto para conocer otros pueblos como para mirar al propio desde la distancia.

Aunque me parece adecuado sumergirse en el pasado de un espacio, del espacio particular, creo que también es conveniente salir de nuestro entorno. A mí, además de necesario, me resulta saludable. Y tal vez por eso, en mi breve obra aparecen tierras lejanas; y tal vez por eso vine hace unos cinco años hasta Tarragona solo y en bicicleta. Pero el por qué vine y por qué quería ver el amanecer del Mediterráneo, eso es otra historia.

Viajar, e incluso a veces, huir, tanto física como literariamente, me es indispensable. De esta manera, se pueden apreciar distintas tonalidades de la belleza, se puede comparar el modo de vida de tu pueblo con el de los demás, intercambiar criterios y enriquecerse, agudizar el sentido crítico... Cambiar de espacio y de punto de vista puede ayudar a encontrar la propia identidad.

En mi opinión, la literatura (como aquel saco de Baroja) acepta muy diversos puntos de vista: la mirada fotográfica del turista, la mirada superficial del aviador, la interior de los místicos y peregrinos... Todas son lícitas, necesarias y complementarias.

4. Nombrar el espacio, embrujarlo

París, 1968. Mientras en las calles se podían leer graffitis como «La imaginación al poder», existían ojos críticos que avisaban que hacía tiempo que el poder se servía de la imaginación para conseguir sus objetivos. En el País Vasco, sin ir más lejos, haciendo gala de gran imaginación y con el objeto de todo lo que sonara a euskara desapareciera, el poder transformó nombres como Larrañeta por La Reineta, o Gerezieta por Gerezieta...

Sin embargo, existen diferentes modos de nombrar, de encantar y de imaginar la realidad (Mikel Azurmendi), y yo prefiero los encantamientos literarios de aquellos escritores que han creado su propia geografía. Me paseo más placenteramente por Yoknapatawpha, Obaba o Macondo, me paseo y me divierto; y es que la creación y la elección del espacio en la literatura me parece uno de los aspectos más lúdicos del proceso creador.

Con todo, también me gustaría decir que quizá debido a ese aspecto lúdico, la creación del espacio propio me parece que es algo prescindible, es decir, que aún antes de encantar un espacio, aún antes de reflexionar sobre el papel del espacio en la literatura, se pueden crear verdaderas obras

de arte, verdaderos discursos estéticos. Sinceramente, en mi opinión la literatura tiene otros espacios que le resultan más propios: el temático, el estilístico, etc.

Es cierto, prefiero distinguir la obra de un autor más por su temática y estilo que por su utilización del espacio; pero como este no es el tema de estos encuentros de Galeuzca, y como tenemos poco espacio (apenas cinco folios) para tratar sobre este punto, quisiera terminar repitiendo que, en mi opinión, la verdadera geografía de

un discurso estético lo constituyen las personas: los abismos de sus pasiones, los desiertos de sus sentimientos, los mares de sus sueños e ideales... Etcétera. Etcétera.

1. AZURMENDI Mikel, *Nombrar, embrujar*, Alberdania, Irún, 1993, p.36
2. FAULKNER William, *Hotsa eta ardaila*, (edición de Maria Garikano) Ibaizabal, Euba, 1992, p. 10
3. VARIOS, *Nondik*, Ataún, 1989, p.11

GALEUZCA/4
Pamplona-Iruñea
(XI-1995)