



GALEUZCA

GALIZA • EUZKADI • CATALUNYA

1992

GALEUZCA 1992

Galicia, 29 de Outubro a 1 de Novembro de 1992

IX ENCONTRO DE ESCRITORES GALEGOS, VASCOS E CATALANS



INFLUENCIA EUROPEA NAS LITERATURAS DE GALEUZCA



GALEUZCA

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

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

Koordinatzaile:
MAITE GONZALEZ ESNAL
© GALEUZCA
DISEINUA ETA FOTOKONPOSAKETA:
LAMIA
CURIA Nº 25-5º
31001 PAMPLONA-IRUÑEA
L.G.: Na-1762/91
COPY-PRINT-EN INPRIMATU ZEN

INFLUENCIA EUROPEA
NAS LITERATURAS DE GALEUZCA
(DO CAMIÑO DE SANTIAGO AS VANGARDAS HISTORICAS)

NARRATIVA

IÑAKI ALDEKOA, <i>Nietzscheren eragina Mirande eta Arestirengan</i> <i>Influencia de Nietzsche en Mirande y Aresti</i>	9
PAU FANER, <i>Les literatures europees i la Mediterrània</i>	25
JOXEMARI ITURRALDE, <i>Europaren eragina euskal narratiban</i> <i>Influencia de Europe en la narrativa vasca</i>	27
INAZIO MUJIKA IRAOLA, <i>Europa euskal literaturan</i> <i>Europa en la literatura vasca</i>	32
PILAR PALLARÉS, <i>Aquel europeismo de preguerra</i>	37
MARIA XOSÉ QUEIZÁN, <i>Europa nas letras galegas</i>	42
ANXO TARRIO VARELA, <i>A influencia europea na narrativa galega</i>	47

POESIA

VINYET PANYELLA, <i>L'obra poetica de J.V. Foix i Fernando Pessoa</i>	61
PERE ROSSELLÓ, <i>La poesia de Jaume Vidal Alcover</i>	67
ENRIC SORIA, <i>Notas a l'entorn de l'influx de les literatures europees</i> <i>en la poesia catalana moderna</i>	71
JAUME SUBIRANA, <i>L'amic Morrissey</i>	78

TEATRO

JOAN ABELLAN, <i>Teatre a Catalunya</i>	83
JOAN CAVALLÈ, <i>Traducció teatral</i>	94
TXOMIN PEILLEN, <i>Erdi haroko antzerti bat euskal herrian: pastorala</i> <i>Un teatro medieval en el país vasco: la pastorala</i>	98

ENSAIO E CONCIENCIA NACIONAL

Homenaxe a Joan Fuster

XOSÉ MANUEL BEIRAS, <i>O feito nacional</i>	105
RAMON ETXEZARRETA, <i>Entseiuak posible behar du izan</i> <i>Debe ser posible el ensayo</i>	110

INFLUENCIA DE EUROPA

NAS NOSAS LITERATURAS

NARRATIVA

p. 9

IÑAKI ALDEKOA

Nietzscheren eragina Mirande eta Arestirengan

Influencia de Nietzsche en Mirande y Aresti

p. 25

PAU FANER

Les literatures europees i la Mediterrània

p. 27

JOXEMARI ITURRALDE

Europaren eragina euskal narratiban

Influencia de Europa en la narrativa vasca

p. 32

INAZIO MUJIKI IRAOLA

Europa euskal literaturan

Europa en la literatura vasca

p. 37

PILAR PALLARÉS

Aquel europeísmo de preguerra

p. 42

MARIA XOSÉ QUEIZÁN

Europa nas letras galegas

p. 47

ANXO TARRIO VARELA

A influencia europea na narrativa galega

Nietzscheren eragina Mirande eta Arestirengan

IÑAKI ALDEKOA

Interes apur bat gehiago sortuko lukete, seguru asko, honako gai hauek: Mirande eta kultura zelta, Mirande eta Sade, edo poesia gailegoak Gabriel Arestirengan izan zukeen eragina. Pentsalari batek poetaren estetika eta gaietan duen lekua aztertzeraz jarriz gero, nahiz eta pentsalaririk biziena izan, beti izango du hitzaldiak halako ikutu astunagoa. Dena den, pentsa liteke pentsalari germaniarrari dagokionez, fatalitate puntu batek daukala harrapatuta Mirande.

Atzeurre horretan izango dute zerikusia Joxe Azurmendiren luma emankorrek eta Txomin Peillenek egunen batean bildu behar lizkigukeen «Adiskidetasun baten oroitzapenak» izeneko sortak. Horren errurik gehiena, hala ere, autoreari berari dagokiona litzateke, hor baitaude Mirandek argitara emandako artikulu eta saio laburrak irakurlearen esku, eta ez pentsa bere fobiak eta zaletasunak izkutatzen ibili zenik.

Arestiren kontua bestelakoa da; beste askorena bezala Nietzscheren erakarpen distiratsuak eragindako labankadak eta irristak izan ziren poeta bilbotarrarenak. Berea, halare, gazte liluratuaren zoraldia baizik ez zen izan.

Jakin badakit, bestalde, itxura honetako gai baten ihardunaren inguruan izan ohi diren auzi eta gorabeheren berri, ez horrenbeste gaiaren zailtasunagatik, baizik eta Arestiren eta Miranderen ahotsak neurritz kanpo sakatzearen arriskuagatik; izan ere, horrelako gehiegikeria batek berez ez dagokien ondarea bereganatzera makurtuko bailituzke bi poetak. Badakizue, ordu betez ihardun beharra dagoela eta, orriak eta orriak betetzearena ere kontu zaharra dela. Esan beharrik ere ez dago, neronek ere koska berean egingo dudala estropozu; baina, hori bai, saiatuko naiz ahal dela zentzu mutur batekin egiten, hitzaldiaren doinuak ez diezagun belarrira igurtzi zakarrrik egin.

Hona ekarri gaituen gaiari heldu eta aurrera egin baino lehen ezinbestekoa ikusten dut gogoraraztea zein zabalkunde azkarra erdietsi zuten Nietzscheren ideiek XX. mendeko pentsalari eta filosofia adar nagusienetan. Ez zait iruditzen inor larrituko denik esaten badut Nietzsche izan zela, azken mende honetako lehen zatian bederen, pentsamendu adar gehienak astindu zituen idazlea, eta, aldizka, zenbait pentsamolderen «jainko ttikia». Nietzscheren arrastoa eta arnasa nabari azaltzen zaigu Dilthey-ren «Bizitzaren filosofia»tik Heidegger eta existentzialismoraino, ahaztu gabe psikoanalisia edo Spengler, Jünger eta bestelako saiolari eta historialariak. Bigarren mundu gerratearen ondoren,

Nietzscheren izarrak lehen bezain argiro jarraitzen zuen unean, ikuspuntu askotatik aztertzen hasi zen haren lana: filosofiaren usadiozko eskemetatik hasi eta Mendebalea astindu zuen gertaera historikoen eta pentsalariaren mezu filosofikoen artean barne loturarik bazegoen ala ez galde egiteraino. Horietako lan gehientsuenetan pentsalari azkar eta bizia nabarmentzen zaigu, moralarekin eta balio modernoekin betiere kritikari zorrotz eta gogorra izan zena. Antzeko zer bait gertatu ohi da gure artean Mirande edo, haren aitzakian, Nietzsche aipatu izan direnean. Lehenengoaren ikertzailea bigarrenaren kontuetan ere aditua izango da eta, zenbaitetan, miresle ere bai. Gure artean ere ez dago adostasun beterik Miranderen nortasuna juzkatzeko orduan: batzuen ustez garaiko gizabalioren zigortzaile amorratua da nabarmendu behar dena; beste batzuen ustetan, berriz, egunerotasunak ezarritako muga estuetatik haragoko ameslari izan zena. Batzuek zein bestek haren poesia zeharkatzen duen izpiritu-mina eta protestaren «pathos»a jarriko dute agerian; joera nagusi horren alboan, ordea, autorearen ideologia nardagarria salatuko duen ikuspegi ustez konprometituagoa ere agertuko da. Dena dela, oso onuragarria litzateke Nietzscheren lanak hamarkadaz hamarkada gure artean izan duen tratamenduari lan bat eskaini izan balitzaio. Eta, Nietzscheren kasuan onuragarria izaki, zergatik ez beste hainbeste Miranderi dagokionez ere? Dena dela, honaino iritsia nauzuen honetan, bat baino gehiago, galdetzeraz ez ausartu arren, bere baitarako pentsatzen hasia izango da ze demontre genuen Mirande hori: filosofari, bazter nahasle ala poeta. Egia esan, ez du erantzun zailik: Mirande funtsean prosaz liburu bikain bat idatzi zuen poeta dugu. Beste kontu bat litzateke haren artikulua aipatu beharko bagenu, artikulua horiek ez baitira, salbuespenen bat salbu, oso bikainak, maiz nahiko arruntak ere badirela esango nuke.

Eta, zer esan mahai honetara ekarri dugun beste gonbidatuaz? Zer esan Euskal Harriaren langile gogor eta nekegabe horri buruz? Gabriel Aresti ez zen poesiaren hari mehetan oin punttetan ibilizalea, ezta filosofia irakurle oso amorratua ere, berak aitortuari kasu egitera.

Dena den, entzutez bederen bazekien Spenglerren Mendebalaren Maldan-Behera edo Okasoari buruzko teorien berri, aipatu ere aipatu izan du pentsalari alemaniarra birritan gutxienez bere artikuluetan. Askozaz hobeto ezagutu bide zuen Nietzscheren(2) *Honela mintzatu zen Zarathustra* izeneko lana, eta hartatixe bereganatu zuen, bere poesiaren lehen garaiko lanik garrantzitsuena hezurtzarekin batera, heroi-profetarn ibilbidea girotzen duen motibo nagusia.

Gaur hona bildu gaituen hitzaldiaren gaiari erreparatzen badiogu, edozeinek pentsa lezake filosofari germaniarrak hondoraino astindu zituela bi poeton munduak, bata zein bestea errotik baldintzatzeraino. Ez dago imajinatzerik gauza aldrebesagorik. Hasierako inpresio hori berehala itzaliko zaio irakurleari, nahikoa izango du bi poetenganako lehen hurbilketa; izan ere, bi poeten hizkuntz baliapide eta trazaz harago, han non barne ikuspegi sakonak irudikatzen diren, berehala ohartuko gara bi poeten artean dagoen zulo berdindu ezina. Miranderen kasuan, esan beharrik ere ez dago, Nietzscheren pentsamenduak poetaren barne barnean aurkitu zuen non sustraitua, eta handixe gober-

natuko zuen poetaren mundu ikuspegi zabalena. Nietzscheren arrastoa hain sakona izango da, ezen ez bakarrik Miranderen imajina bat baino gehiago tankeratu zuen, baizik eta zedarrri ideologikoak ere betiko finkatu zizkion poetari. Ez da hori izango Arestiren kasua, zeren, egia bada *Maldan-Behera*n azaleratzen dela Nietzscheren «pathos»a, luze gabe itzaliko zaio Arestiri «pathos» horren indarra, *Harri eta Herritako* dagoeneko makaldua zegoen «pathos» hori.

Maldan-Behera, berezkoa duen iluntasuna arrazoi, euskal poesiagintzaren esparruan nahiko oharkabean igaro den lana izan da. Iluntasun eta zailtasunak gorabehera, Arestiren ondoren poeta gazte askok behin baino gehiagotan goraipatu izan dute, ez bakarrik Arestik berak *Harri eta Herritik* aurrera lideratu zuen poesia sozialaren aurrean beste aukera bat zelako, baizik eta lanaren giharretan barna isurtzen zen igurtzi eliotarra ere batek baino gehiagok susmatu zuelako. Arrazoiak arrazoi, kontua da *Maldan-Behera* osotara errespetu handiz begiratzeko maila batean kokatu zela, nahiz eta oso urriak izan poema ulertzeko egin izan ziren ahaleginak.

Nire ustez, *Maldan-Beherari* ospe hori gizenegi gertatzen zaio; nahiz eta ikusten dudana arnas handiko proiektua izan zela, egia da, halaber, poeta oraindik heltzeke zegoen garaiko lana dugula, eta horregatik beharbada, iturri ugariaren urratzeak eta eraginak ez daude nortasun poetiko sendo baten giharrera bilduak. Horrek ez du esan nahi, inondik ere, Arestiren ondorengo lanetan somatuko ez ditugunik eraginak eta maileguak —ez dago horiei ihes egingo dion poetarik— eta, egia da, halare, *Harri eta Herrirekin* agertzen zaigula Aresti bere hitzaren aukeraz ziurrago eta helduago. Azken finean, beste ahots humanista askoren eraginak jaso bazituen ere, asmatu zuen Arestik, ahots horiek modu orekatu batean bereak egin eta poetaren «ni»a erabat konprometitua agertzen zuen mundu ikuspegi bat eskaintzen. Alabaina, denboraren poderioz, arnasa handi eta humanismoz gainezka agertzen zitzaigun «ni»aren oihala urratuz joango da, eta ez zaio geldituko azkenik bere aurpegi hutsalaren muzin ironikoa baino: denboraren iragaite petralak ikutzen duen oro bihurtzen da konbentzio. Ilusio hori usteldu ala ez, «tempo» humanista horretantxe garatu zuen Arestik, poeta gisa, bere iraultza ttikia.

Horixe zen aurrera baino lehen garbitu nahi nuen auzitxo. Hemendik aurrera etorri gintezke hitzegitera denboraren iragaitearekin batera gorputz hartuz joan den ideia edo ikusmoldeaz —ez nuke jakingo nola bataiatu—, zeina oharkabean filosofari eta pentsalariaren ahotan arrunta bilakatu zen: Dekadentzia. Hasiera batean iradokizun-indar izugarri jantzitako irudi intuitiboa baino ez zena, denborarekin, mundu ikuskera bilakatu zen.

Nietzsche izan zen gainbera kultural horren igarlerik handiena. E. Fink-ek esango zuenez, «bizitza» hitzari oihartzun distirantea itsatsi zion Nietzschek, berak ezarri zituen «bizitzaren filosofia» izeneko pentsamoldearen oinarriak. Ez dira orri hauek, seguru asko, lekurik aproposena haren pentsamenduen giharretan barna inongo eustarririk gabe abiatzeko; izan ere, ez baita hau unerik egokiena haren pentsamenduaren aldeko norbere atxikimendu edo ezadostasuna agertzeko.

Ez naiz ni hasiko Nietzscheren pentsamoldera, politikari eta historiari dagozkien arrazoiez armatuta hurbildu behar denik esaten; izan ere, arrazoi horiek «a posteriori» justifikatzen baitira betiere. Hala ere ez nuke baztertuko halakorik ere, zenbait pentsamolderen azalpen «neutro»ren kontrapuntu gisan, hau da, filosofiaren berezko analisi parametroei, sentsibilitate politikoago baten ekarria ere erants dakieke. Funtsean «anbiguotasunaren» altzoan hazi diren zenbait idatziren aurrean, Heideggerren lan batzuk hartu, edo Jünger-en beste zenbait, batek ikus dezake irakurketa bikoitz baten osagarritasun eta beharra: irakurketa filosofiko eta politikoa baterata dituena. Nahiz eta joera hedatuxegia izan den bata bestetik erabat bereizita ibiltzekoa, sarritan aukeratu eta birplanteatu beharra izaten dira pentsamolde eta joerak, zergatik ez; ezen filosofoek -pentsalariek, idazleek eta bestek- maiz beren paraje eternalak atontzen ari diren bitartean, Zarathustraren mendiko jaitsierako agureari gertatutakoa suerta dakieke: han ziharduen zuahiztian agureak gau eta egun kantuak eta negarrak Jainkoaren gorazarrez eskaintzen, Zarathustrak bitartean bere baitarako zera zioenean: «agure santu hori zuahizti barna horretan, ez al du entzun oraindik Jainkoa hil denik». Ez al da egia metafisikak, XX. mende honetan, gatazka sozial eta politikoekin disolbaturik eman zuela bere azkena? Zarathustraren sententzia horrek, zoritxarrez, denok harrapatzen gaitu; kristautasunaren Jainkoari buruz soilik esana izan balitz sikiera, gaitzerdi! Sententzia horrek, ordea, ziurtapen eta babesgune oro zilipurdika jarri zituen, lengoaierenak barne, Zarathustrak berak adibidetzat erabiltzen zituen zimutxoen parean uzten gintuelarik. Horrexegatik diot, gauzek halako batean ez dutela balio, eta ez dago inongo arrazoirik eta froga beharrik aurrekoari tinko eusteko ala ez, kontua ez baita egia ala gezurra den, demonstratu beharra dagoen ala ez, kontua da halako batean edozer delarik ere gaia, edo dena delakoa, berez itzaltzen dela. Zergatik? Interesa galdu duelako, eta gure barnetik bultzaka datorkigun gogo –«Botere gogo» deitu edo beste izen egokiago bat erabili ez dio axolik– edo asmoez harago ezertxo ere zutik ez zaigulako gelditu. Nietzschek oso ondo igerri zuen mende bukaera hartatik Mendebaleak bizi zuen nihilismo egoera puntu hori, eta bere ahaleginak ere egoera hura gainditu ezinean urtu ziren. Esan beharrik ere ez dago, egoera horretxan kumeak baino ez garela gu. Eta hor gabiltza ezkontezinak diratekeen kontuei –filosofia eta politika, etika eta estetika, etabar– nola halako zentzuak asmatu nahian. Nietzschez gero –egia esan, Hegelen garaitik jada– gizabanakoa ohartua zen zentzua eta osotasuna norberaren eraikuntza edo sorkuntza zirela beti: erreferentzia «objetoak» itzali egin zire. Hortxe hasi zen modernitate izenez ezagutzen dugun puntu atzeraezina.

Ohartua naiz gizakia hitzaren jabe izan denetik eta, are gehiago, idatziaren jabe, ez dela seguruenik inoiz manipulzioetatik salbu egon. Ez Nietzschek, eta ez beste pentsalari handi askok egin ahal izan zuten ezertxo ere arrunkerian eta halamoduzko interpretari zabarren eskuetan eror ez zitezen. Gauza bat da pentsalariak bere bakardadearekin duen solasa, eta beste bat, erabat kontrajarria, haren pentsamenduak hartzen duen norabidea, eskolak eta kafetegitako tertuliak utzi eta kalera biluzirik ateratzen denean. Gauza bat da Nietzsche bere lanetan, eta beste bat Nietzsche Rossenberg-en eskuetan. Berez zaila bada Nietzscheren ondorengo pentsalari eta saiolari politikoen orrietan dabilen Nietzsche

nolakoa den asmatzen; are gehiago, guri dagokigun honetan, Jon Mirande poetaren lanetan. Badakit, hala ere, kasik arriskatu gabe lanak bitan bereiztea izaten dela errazena halakoetan, hau da, poesia lanak eta bere literatur prosa lanak sail batean, eta gogoetak eta haren norabide ideolojikoak erakusten dituen ikuspuntua bestean. Baina, zein da bien arteko hartuemana, zein da bien arteko barne-solasa? Zein ote Miranderen poesia pizten duen barne zuzia? Nire gaitasuna gainditzeko adinako galderak dira horiek; eta maila horretako galderei erantzutea, gainera, poesiaren eta literaturaren barnean aspalditxoan onartuxe dagoen usadioari uko egitea ere eskatuko lidake; guzti hori, ahaztu gabe, horrelako laburbideak berarekin aise dakartzan arrunckeri zabarrak, ni baino kritikari adituagoek ere maiz saihestu ezin izan dituztenak. Dexente errazagoa litzateke Miranderen lan ez-literarioen hausnarketa, eta ziur naiz behin baino sarriago azalduko litzatekeela Walter Benjamin-ek Jünger-en lagun errebolitarien –Prusiazale eta sozialistak– ahotan entzun izan zuen gerlaren eta gerlarien gorazarre apoteosikoa, bere hartan gerrari itsatsitako *L'Art pour l'art* tesiaren bertsio biluztua baino ez zena. Alabaina, Nietzsche-k ere zabaldu bide zuen debekuean zirudien «pathos» hori zaldunen eta morroien moralak zela eta, hark ere goraipatu baitzituen –mende erdi bat lehenago izan bazen ere– gerlarien izpiritu errendiezin hura; Nietzsche-rentzat ere moral jasoena zaldunena izaki, berorienak gerlarien birtute aristokratiko jasoena. Nork ukatuko dit gerlariaren eta gerlaren halako kantarik ere badela Miranderen poemetan barreiatu. Baina Mirandek ez balie bortxazko jite hori bere artikuluei itsatsi, inoiz jardungo al zen kontu horiek aintzat hartuz? Duda egiten dut. Noizbait Borges zaharrak esan zuen moduan, idazleak onena iritzi politikorik ez azaltzea luke, ezen gero haietxek direla eta juzkatua izango baita. Eta jakin badakigu, zein garrantzi kaxkarra duten iritzi politiko horiek idazle baten lanetan. Izan ere, egiatan axola duena beste nonbait baitago, alegia, poema izeneko emozio-gai bilakatu den lengoaiatramazo horretantxe. Baina ez ote da poema zentzu zabalean irudikatzen dugun «giza-egia» eta «egi estetikoaren» arteko tentsio betierekoa? Poemaren zedarrietan bederen geure izatea definitzen duen osotasunarekiko banaketa esentziala gainditu nahia? Gizakia gizaki deino izango da estetika mamitu horren egarri. Ez bekit gaizki uler, giza egiaz ari nintzenez, poesia bikainenak inoiz, erromantizismo sasi nahasiak ezik, uko egin ez dion giza ezagutzaren beharrari eta esijentziari buruz ari nintzen. Eta bide hortatixe dabil Miranderekin neure-neurea dudan auzitxo; ez da kezka hori kritikariarena, betiere errazago konpontzen. Adibidez, Yeats erromantikoko gazteenak lilura nazake bere mitologiako kadentzia musikaletan, baina aukeran nahiago nik heldutasuneko poeta beteago eta jakintsuagoa. Poeta irlandarraren kasuan bezala, bi poeton erkatzeaz harago, lilura nazake Mirande estetizista eta mistikoak, baina ez dut bigarrenik inoiz ezagutu. Behar adina heltzeko astirik izan ez zuen poeta dugu Mirande, alde horretik ez zen inoiz poeta heldua izatera iritsi. Kontuz: benetan esijentea izan nahiko nuke behingoz, Arestirekin izango ez naizen tamaina batean. Eta poesia bikainenaz hitz egiten denean ez ditut aintzat hartzen, ez bertsifikadore trebeak, ez bertsolariak. Une honetan, ez nabil hitzegiten kritikariaren ahotik, neure poesia irakurle esperientziatik baino. Eta, inork ez beza pentsa, azken hori nioenez, Arestiren poesia nuenik

buruan, izan ere Aresti ez bainuke inoiz goragoko bertsifikadoreen sail horretan sartuko, Aresti hori baino handiago izan zen. Berea zedari poetikoen mugez harago luzaroan iraungo duen handitasuna da.

Bigarren nabardura hau argitu ondoren, ezinbestekoa, alegia, interpretazio estetizista soilaz harago poesiaren zentzu global bat eskaintzeko gure asmo honetan, zaluago eta animosoago nago Miranderen eta Arestiren poesiei modu zehatzago batean heltzeko, bi poeta horiek jaso zituzten eraginak eta sinboluen oihantxoan barrena bidaiatzeko.

Arestiren *Maldan-Beheraren* lehen poemaren izena Untergang (Gainbehera) hitz alemaniarra izango da. *Maldan-Beherako* heroia Zarathustraren mezulari agertzen zaigu –ez ahaztu liburua zabaltzen duen Nietzscheren aipua– eta, nola edo hala, gizakia Jainkoaren atzaparretatik askatzera datorkigu. Arestiren heroiak gizakiaren aro desberdinetan barrena bidaiatuko du. Eta heroia igarotzeak ez du desolamendua eta espantua besterik ereiten bere atzean. Azkenik, zibilizazio mundura iristearekin batera, ohi ez bezain otzan agertuko da, eta gurutze batean josiko dute hango hirritarrek. Historiaren azken maila horretantxe agertuko zaigu heroia guztiz otzan eta ahul, ez da kasualitatez horrela gertatuko; izan ere, ahultasun hori kristau sinbolismoarekin bete-betean ezkonzen baita. Dena den, sinbolika kristau hori azalekoa bakarrik da, ez barne-barnekoa, heroia mendeku gogo ikaragarriz berpiztu eta hiritarron arima barrenak kanporatuko baititu, heroia nekealdia bideratu duen Jainko kristauaren birtute teologalak suntsituz. Arestiren *Maldan-Behera* lanean gertatzen den ekintzaren laburpen xume honetan gure saiorako interesgarri diren alderdiak bildu ditut. Aurrera baino lehen, esan dezadan Mirandek ere –Tx. Peillen dixit– idatzi zuela Nietzsche-ren super-gizakiaren inguruko saio bat, zoritxarrez galdutzat edo eman izan dena. Esan gabe doa, Nietzsche-ren Zarathustra ere Jesukristoren ispiluari begira hazitako profeta dugula, bata bestearen kontrafigura izaki. Nazaretekoaren gisan, Nietzsche-renak zein Arestirenak mendi-basamortuko bakardadea ezagutu zuten, herriarentzako berri ona bilakatu behar zuen jakinduria erabatekoaz hausnartu eta barnebildu aurretik. Hogeita hamar urte bete berritan beste hamar urtetarako bildu bazen Zarathustra bere mendiko bakardadera, hamarrekoa izango da, halaber, Arestiren heroiak mailaz maila menditik herri-bitartera ino ibiliz egingo duen ibilaldiaren nondik norakoa, hamar geralditan, abiadura bizia eta lasaiagoa tartekatuz, Arestiren protagonista giza artaldera iritsiko da, bere berri ona oparitu asmoz. Halatsu nahiko luke «Requiem»aren ondoren ekiten zaion aurkako mugimenduari, hau da, beste hamar ekinaldi simetrikotan, bere helmuga iritsiko du heroiak, arrakasta osoz bere betiko gaikaldera itzuliz. Arestiren heroiak bete duen itzulera borobil hori gonbara daiteke, halaber, eguzkiak egunero betetzen ikusten ohituak gauzkan parabolarekin. Untergang-ek dekadentziaren esanahia baduen arren, okasoa ere adierazten baitu: eguzkiaren beheraldi geldia da, Eguerdia nagusitasunaren ahitze motela, eguzki argiaren itzaltze osorainoko akidura (Requiem); ez dago, ordea, deusezpenik, hurrengo jiran indartsu altxatuko baita zeru gaineraino. Ez dezagun ahantz Zarathustrak ezagutu ziola eguzkiari berea ere bazuen ezaugarririk: super-gizakiaren maisua da, Jainkoaren heriotzaren ondoren, munduak behar zuen argi berria. Ez gara geldituko,

berezko iluntasunik ez duten imajina sareetan (ziutate kristaua eguzkiaren ibilbidearen aldirik ilaun eta ahulenarekin batera agertzea, argiaren eta itzalaren –lainoak egoera zaharraren babesle– arteko borroka,...) Okasoaren azken mailan nabarmen agertuko da tirania zaharraren indarra, hortxe gertatu behar zuen Kristoren heriotzaren parodia oso hori. Baina ondoren pizkundera dator, birloraldia –Nietzsche-k profetizatu bezala– Izate berriaren oilaritea. Inorentzat ez da, berriz, sekretua Arestik ez zuela Bilborekin oso hartueman gozoa bizi izan, nahiz eta bizitza osoa bertan eman, poetaren ametsak gaikaldera begiratzen zuen, orain «loramendia»ra, hurrena Gorbeian gora.

Orainarte ikusitakoa izango litzateke, gutxi gorabehera, Nietzsche-k Arestirengan izan zuen eraginaren gogoetarako esparrua. Badaude liburuan are indartsuagoak diren aztarnak: hala nola arrano edo sugearena, Zarathustra-ren mendiko bi lagun estuena, aspaldidanik oso ikusi eta komentatuak, bestalde. Aukeran nahiago dut erreparatu Maldan-Beheran agertzen diren zenbait irudiri, izan ere irudiok entzute handia lortu bazuten T.S. Eliot-en poemetan, Nietzsche dugu metafora horietako askoren iturri, edo bestela berak berreskuratu zuen tradizio filosofikoa. Baina oraingoa zeharkako eragin baten aurrean geundeke, ezen Arestik Eliot-en poemetatik ia Zarathustra-ren idatzi eta sermoietatik adina jaso zuen. Alabaina, Eliot-en *The waste land*-eko basamortuak asko zor dio Nietzsche-renari, aspalditxotik aurreratua baitzuen pentsalariak zibilizazioarekin batera eremua ere zabaltzen ari zela. Basamortua, antzutasun eta lehorte sasoi, basamortua gizaki berriaren (super-gizakia) erditze latza ekarriko duen sasoi; basamortua, funtsean, zibilizazioaren bihotzeraino sartua dago; zibilizazioa eta bere sinbolo nagusia –ziutatea– litzateke gizaki berriaren ernaltzea eragozten duena. Ziutatea eta nihilismoa, modernitatea... Horixe da Nietzsche-ren lanetan, behin eta berriz agertuko zaigun imajina. Jadanik *Trajediaren jaiotza* hartatik dabil autorea lur puska osasuntsu eta emankor baten bila: «noranahi begiratu hautsa, harea, zurruntasuna eta akidura... Baina magia dionisiarrak ikutzen dioenerako a ze bapateko aldaketa basamortu horrena, hain ilaun ikusi izan dugun gure kultura akituarena!». Beharbada horrexegatik heltzen dio Nietzsche-k *Gaia zientzia* izenekoan sasoiaren joan etorri eternalari eta zera adierazi: «apirilak oso gainean dauka beti neguaren oroitzapena, baina baita neguaren garaipenarena ere, gertatzeaz dagoen garaipena, gertatu behar duena». Beranduxeago etorri zitzaigun Eliot gai beraren eskutik; eta, are beranduxeago, Aresti. Egia da Arestik gogoz irakurri zuela Eliot-en lana; ezingo genuke ulertu *Maldan-Behera* poeta anglo-amerikarra ahazturik. Nietzsche gabe ere ulertezina gertatuko litzaiukeen modu berean, eta, are gehiago, Biblia alde batera utziko bagenu.

Tragedia versus idealismoa: Dionisos versus gurutziltzatua

Ez liguke onura gutxi ekarriko Mirande eta Arestiren mundu poetikoen oinarrian dauden planteamenduei ikuspegi nietzschean batetik erreparatuko bagenie. Horrelaxe egingo dugu bada, pentsalari alemaniarraren gogoeta markoa bera ere errespetatzen dugularik, trajediari eta kristautasunari dagokionez behintzat, nahiz eta badakidan beste

ikuspegiak ere izan dela sarri asko, eta ez gutxitan haren aurkakorik. Kristautasunak –Nietzsche-ren esanetan– antzinateko munduaren gainbehera ekarri zuen, ez garaia dagokionez soilik, baita bizimodu eta baloreen tajutze aristokratikoenei dagokienez ere. Dena den, Nietzsche-k «jainkoa» dioenean ontologia bat eta metafisika bat erasotzen ari da, bertan batzen dira Sokrates –arrazoimenaren eta moralaren estraineko filosofoa ezezik, trajediaren, eta mistikaren ukatzaile ere izan zena– eta Kristo –ez hainbeste Nazarenoa, baizik eta denboraren poderioz gurutzearen altzotik hazitako sinbola–. Nietzsche-rentzat, eta Miranderentzat ere halatsu, gurutzeko «Jainkoa» bizitzaren gainera jaurti den madarikaziorik handiena da. Gurutzearen aginduak ito egin zuen izadiarekiko inozentzia freskoa, eta erresuminaren aro berria zabaldu. Gizaki sanoaren eredu Petronio izango da Nietzsche-rentzat, Miranderen aho gozorako ere aurrenetakoa. Logikaren nagusigoa, arrazoimen intelektualarena orobat: Sokratesek ereindako hazi horietzek eragotzi izan dute «bizitza» irudi oren izkutuan bere borbor amaigabeen ari den txingurriketa sentitzea, irudikatu eta suntsitu jolas etengabeen agertzen den bizitza, haurrak eta artistek bakarrik asmatu izan duten jolasaren sekretu izkutua. Horixe esan zuen haren maisuetako batek, «Heraklito presokratikoak», baita harako «gorakoa zein beherakoa bide bat eta bera dira» hura (Eliot-ek beranduxeago bere «Four Quartets» en erabiliko zuen irudia). Miranderen kasuan aintzat hartu beharko litzatekeen beste autore bat Lukrezio mistikoa dugu, Sokratesen eta ondorengo herentzia lojikoari ihes egin ziona.

Izpiritualitate trajikoa konjuratuz, Nietzschek, Mendebaleko metafisikaren tradizioa ezezik, tradizio kristaua ere hondatu nahi izan zuen; izan ere, harentzat tradizio hori ez baitzen aurrekoaren aldaera popularizatua baino. Alegia, punteria zorrozituz, bi tradizio horien bihotza zulatuko du kolpe batez Nietzsche-k, esanez, kristautasuna ez dela jende zarpailaren ahorako platonismoa baizik. Eta jende zarpail horixe zebilen Nietzsche-rentzat sozialismoaren bidetik, sozialismoak berarekin baitzekarren balore zaldun aristokraziaren iraultketa erabatekoa: Frantziako Iraultzaren ondotik, eta modernitatearen izenean, hedatuz joan zen gehiengo zalapartariaren nagusigo errendigaitza. Ikusmolde horretixe soilik uler daitezke horda basati eta amoralen aldeko konjuroak, haien ankertasun eta indarkerian irudikatzen zuelarik kultura zaharkitu eta eroriak behar- beharrezko zuen arnas berriaren bultzada.

Hauxe dugu, bestalde, kristautasun, sozialismo eta demokrazia kolore guztien aurka Mirandek erakutsi zuen gorrotoa gogoraratzeko unea. Ekialdeko judu haizeak ihartua daukan lur antzua noiz ernalduko, amets egiten zuen Mirandek ere aspaldiko ertaroko euskal zaldun izukaitz imajinarioen takata ibilean.

Gure kulturak moldatu duen «kontzientzi jainkotxo» berriaren aurrean intuizioa eta ametsa aldarrikatu zituen Mirandek. Itxuren munduko irudi eta trazak zeharkatzen dituen egiaren begia, Dionisos ezizenez bataiatu zuen Nietzsche-k. Fink-en esanetan, «pathos» trajikoaren altzoan duzun intuizioa honako hauxe da: «Dena bat da». «Dena» delako hori, «Kosmoaren arima» edo besterik deitu, izaera finitua duen oro izango da

jario betiereko horren emaitza, bizitzaren marea beraren bapateko uhinak, non finitua denaren desagertzeak ez dakarren berarekin deuseztapen betirakoa, baizik eta bizitzaren altzora itzultze bat, handik sortua baita mugikor eta azkendua den oro. «Ni»aren urtze horretaz asmatu zuen zertxobait Schopenhauer-ek –Nietzsche-k berak baino gehiago, dudarik gabe– eta, baita pentsamolde guzti horien sorburua izan zen filosofia budistak ere. Ez da harritzekoa, beraz, hari berari jarraituz, Mirandek ere «nirvana» hitza bere ahotan erabiltzea, edo tarteka Buda-ren izena ere aipatzea. Badirudi, Mirandek izan zuela, «Nihil igitur mors est» izeneko poeman, kosmoaren betiereko arima horren intuizioa, soilik jolasaren eta denboraren joate eternalaren lengoaiari urtzen dena. Kategoriekin eta arrazoimenarekin lan egiten duen adimen zaputza delarik egiazko etsai bakarra, bera baita «Maya»ren oihala ehundu ahala munduaren joan etorriaren arnasa freskotik aldentzen gaituena. Hor daude «Zakur zahar bati», «Otso» edo «Kattalin» bezalako kantuak, hortxe joan etorri berean urtzen den «pathos» sortzaile eta suntsitzaila.

Kristautasunaren lokarriak askatu asmoz, zibilizazioak kondenuatu eta, kondenuatu ondoren, luzaroan estalita eduki izan dituen indarrak berpiztu nahiko ditu Mirandek, bizitza suspertzeko derrigorrezkoa duen bortxa txertoa ezarriz. Ildo horretatik datoz Iparraldeko mitologia zaharreko jainkoen konjuroak eta mundu paganoen aztarnak, akerrak, sorginak eta leienda ahaztuxeak, Iparraldeko ganduetatik berreskuratutako lamia zeltekin batera. «Ohiko Jainkoari» izeneko poema litzateke kristautasunari poetak zion gorrotoaren adibide bat. Uste dut Jaspers izan zela esaten zuena kristau usaineko orori Nietzsche-k zion gorroto basati izugarria, kristautasunaren saretik inoiz behar adina askatu ez zelako soilik uler zitekeela. Eta Miranderen kasuan ere antzeko interpretaziorik sujeritu ohi da gure artean; gogoratu, bestela, J. Azurmendiren *Mirande eta kristautasuna*. Dena dela, Azurmendik berak garbi ikusia du «Nihil Igitur mors est» bezalako poema batek ez diola zirrikiturik ere uzten halako interpretazio bati.

Miranderen begiratu ametsezkoa itsaso zabalean barna abiatuko da gazteen lurraren bila; haraxe begira jarriko baitu bere bihotzean duen egarri asezinak. Irrika bizi hori, Fink-en esanetan, urrutimina genuke, norbere barnetik kanpora legokeenaren mina, urruntasuna bera bizitzara ekarriko lukeen grina. Erromantikoen egarri asezin horrek egunerotasunetik ateratzen gaitu, eguneroko helburu mugatuetatik, momentu batez Taurideko itsasertze hartan Ifigeniaren parean, aurrez aurre, xarmandurik jartzen gaitu, itsasotik bestaldera begira, herriminak Heladetarren sorterrira dagoela dioen lekura. Horrelaxe egongo baita Therese ere, *Haur besoetako* protagonista, zeltarren itsasoan galdutako «Gazteen Lurraren» aiduru bizi.

Ba al dago halako mistizismo trajiko-erromantikorik Arestirengan? Ez, inondik ere. *Maldan-Beherako* orrietan ageri den kolore eta ikutu nietzschear sakona gorabehera, oinarrizko planteamendua kristautasunaren arketipia barruan ikusi beharko litzatekeen ikusmolde bati itsatsia dago: bizitza-heriotza-berpizkundea. Aresti ez zen inoiz –eta ez dut uste saiatu zenik ere– gurutziltzatua iruditik aldendu; are gehiago, poetak berega-

natu egin zuen figura hori (profetarena, sofrizaillearena, sakrifikatuarena) eta ez pentsa eragin makalik izan zuenik *Harri eta Herri* izeneko liburutik aurrera ere. Balirudike, lehen begiratu batera, oraintxe bertan esan berri duguna kontraesanean dagoela *Maldan-Beherako* Zarathustraren eraginarekin. Baina ez da halakorik gertatuko. Arestirena ez da «pathos» trajikoa. Eta *Maldan-Behera* izeneko obrak ere ez dio egiazko planteamendu trajiko bati erantzuten: hibrido bat baino ez da; ilun xamarra, bestalde; bi «pathos» kontrajarrien emaitza. *Maldan-Beheran* halako trajikotasunik ez agertzera, are ago urrun-tzen du Aresti bide horietatik, poetaren bigarren sasoiari nagusituko zaion gainezkako giza-idealismoak. Izan ere, egiazko poeta bati, erabiltzen dituen gaiak eta estiloak gorabehera, barneko fatalitate sakon batek agintzen baitio. Eta, zentzu horretan, Aresti ez zuen inoiz molde trajiko batek moldatu.

Jarrai nezakeen, baina nahikoa dela iruditzen zait. Dagoeneko urrutitxo gelditu diren hasierako orri haietan, nioen, ez nuela esajeratu nahi, literatur esparrura hurbiltzen den edozeinek beharrezko dituen sinbologi eta asoziazio sareei buruz. Ziur nago, ez dudala nere hitza bete, baina uste dut merezi zuela bi poeta horien arteko zuloa azaltzeko ahaleginak. Izan ere, hain sensibilitate ezberdineko autoreek, Nietzsche izan edo beste edozein izan, egin zezaketen irakurketek ere oso ezberdina izan behar zuten.

Influencia de Nietzsche en Mirande y Aresti

IÑAKI ALDEKOA

Hablar sobre Mirande y la cultura celta, Mirande y Sade, o la influencia que ejerció –si la ejerció– la poesía gallega sobre G. Aresti son, tal vez, temas que hubieran despertado alguna curiosidad. Una conferencia que se centra, por el contrario, en la influencia de un pensador –aunque sea de la talla y brillantez de Nietzsche– en la estética o las ideas de un poeta infunde, inevitablemente, un tono más grave a la misma. Parece, sin embargo, una especie de fatalidad la que persigue a Mirande en lo que concierne a su relación con el pensador alemán. Alguna culpa tienen, en toda esta historia, la prolífica pluma de Joxe Azurmendi y las *Memorias de una amistad* que algún día ha de completarnos Txomin Peillen. Casi toda la culpa, sin embargo, le corresponde al propio Mirande, quien publicó unos pocos artículos en los que no disimula ninguna de sus simpatías.

El caso de Aresti es diferente; es uno de tantos extravíos provocados por la mágica e irradiante atracción nietzscheana. Lo suyo, sin embargo, fue pasajero. No se me oculta, tampoco, el riesgo al que me expongo al desarrollar un tema de estas características, no tanto por lo polémico del tema como por el abuso en el que puedo incurrir al tensar en exceso la cadencia mirandiana y arestiana, forzando a ambas poéticas a digerir un legado que no va con ellas. Es el viejo truco de rellenar folios y más folios con tal de que nos permitan aguantar el tipo durante más o menos una hora. Ni qué decir tiene que también yo incurriré en el mismo error; ahora bien, prometo hacerlo con discreción y disimulo, sin que las disonancias lleguen a molestar demasiado.

Para adentrarnos en el tema que aquí nos ocupa, sería interesante hacer memoria de la amplia difusión que alcanzaron las ideas de Nietzsche en los círculos de pensamiento y corrientes filosóficas más influyentes del siglo XX. Creo no pecar de exagerado si afirmo que Nietzsche fue unas veces mentor, y, algunas otras, punto de

referencia inexcusable de infinidad de corrientes de pensamiento que marcaron toda la primera mitad de este último siglo. La impronta de Nietzsche es reconocible desde *La filosofía de la vida* de Dilthey hasta Heidegger y el existencialismo, pasando por el psicoanálisis e historiadores y ensayistas como Spengler y Jünger. A partir del final de la segunda guerra mundial, mientras que la atracción que irradia su figura no declina, se estudia su obra desde diversos enfoques: desde la ortodoxia más filosófica hasta los enfoques que inciden machaconamente en la hipotética relación de su mensaje filosófico con los acontecimientos históricos que azotaron Europa en su primera mitad de siglo. En la mayoría de estos trabajos ocupa un lugar prioritario, como era de esperar, el Nietzsche pensador clarividente y sagaz crítico de la moral y los valores modernos.

Algo parecido ocurre en el ámbito euskaldun cuando se habla de Mirande y, a través de él, también de Nietzsche. Los estudiosos de uno son conocedores y, a veces, admiradores del otro. Tampoco en el mundo vasco la percepción de la obra de Mirande responde al mismo patrón: algunos pondrán el acento en el crítico feroz de los valores al uso; otros prefieren al incorregible soñador de realidades menos prosaicas; unos y otros tratan de salvaguardar la esencia espiritualista de la poesía y la protesta que embargaba a Mirande, frente al enfoque más comprometido que denuncia su burda ideología. No obstante, sería muy interesante un estudio que contemplara la recepción que las distintas generaciones han hecho de la obra de Nietzsche y, también –por qué no– de Mirande. A estas alturas, más de un desconocedor de la obra de Mirande se estará preguntando si es éste un filósofo, un agitador o un poeta. Mirande es, sobre todo, un poeta que ha escrito también algunas bellas páginas en prosa literaria y algunos artículos no tan brillantes –incluso vulgares– en unas cuantas revistas literarias.

Y, ¿qué es del otro convidado de piedra? ¿Qué es de ese tenaz y rudo trabajador de la Piedra Vasca?

Gabriel Aresti era, sin duda, menos avezado en sutilezas poéticas y —como el autor mismo confiesa— mal lector de filosofía. No obstante, había oído hablar de Spengler; si no recuerdo mal, lo cita en una conferencia que dio en Barcelona el año 1966. Algo mejor conoció el *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, de donde extrajo uno de los motivos que anima la trayectoria del protagonista que vertebra la obra más importante de su primer período: *Maldan-Behera*.

Si atendemos al título de la conferencia que nos ocupa hoy, cualquiera podría pensar que es igualmente intensa la impronta nietzscheana en estos dos autores vascos. Nada más lejos de la verdad. Esta primera impresión se desvanece una vez superado el primer contacto con la poesía de ambos autores; nada más franquear ese umbral que toma nota detallada de las consignas lingüísticas y nos permite asomarnos algo más allá, al espectáculo configurador de formas que plasman sus visiones del mundo, percibiremos inmediatamente la enorme distancia que los separa.

En el caso de Mirande, la filosofía de Nietzsche marcó de manera intensa su visión del mundo. El pensamiento de Nietzsche caló tan hondo en la personalidad de Mirande, que no sólo la nutrió de asociaciones que se integraban plenamente en su mundo poético, sino que también configuró de manera decisiva su horizonte ideológico. No es éste el caso de G. Aresti, en el que, si bien es visible la influencia nietzscheana que aflora por los versos de *Maldan-Behera*, ésta se desvanece casi por completo en el «ciclo» que abre *Piedra y Pueblo*.

Maldan-Behera es una obra que, debido a su impenetrabilidad, ha pasado bastante desapercibida en el panorama poético euskaldun. Sin embargo, eso no ha sido óbice para que algunos poetas más jóvenes la hayan reivindicado alguna vez; no solamente como alternativa a la poesía social que lideró el propio Aresti a partir de la publicación de *Harri eta Herri* en 1964, sino también por la sensibilidad eliotiana que discurría por algunos versos de la obra. Por un motivo u otro, la verdad es que *Maldan-Behera* estaba llamada a ser una obra respetadísima, y, al mismo tiempo, muy poco estudiada. A mi entender, la fama de la que gozó *Maldan-Behera* (Pendien-

te Abajo) fue un tanto desproporcionada; si bien fue un proyecto ambicioso que invitaba más al elogio que al estudio desapasionado, no deja de ser cierto que es una obra del período de formación del autor, donde las múltiples búsquedas e influencias no responden todavía a una personalidad poética bien definida. Esto no quiere decir, en modo alguno, que sus obras posteriores no dejen traslucir influencias y préstamos —ningún poeta escapa, por otra parte, a ellas— y, sin embargo, es con el ciclo que abre *Harri eta Herri* (Piedra y Pueblo), creo yo, cuando Aresti se nos muestra más dueño de su palabra, más consciente y maduro de sus posibilidades; con una poética, en definitiva, que integra de manera equilibrada otras voces humanistas y ofrece una visión del mundo en el que el «yo» del poeta está comprometido plenamente. Ahora bien, el paso del tiempo ha ido rasgando el tejido de ese elocuente «yo», desbordante de humanismo, para mostrarnos irónicamente que tal vez no se trataba sino de una convención más. Resquebrajada o no esa ilusión, es en ese «tempo» humanista donde, a mi entender, desarrolló Aresti su mejor voz.

Esta era una primera aclaración que me parecía pertinente establecer. A partir de aquí podemos centrarnos en esa idea o presupuesto —no sé cómo denominarlo— que, con el correr del tiempo, va cuajando hasta convertirse en moneda de uso corriente en el campo del ensayismo filosófico y político. Me refiero, concretamente, a la idea de DECADENCIA. Lo que originariamente es una imagen intuitiva de un poder sugestivo enorme, se convierte, con el transcurso del tiempo, en visión del mundo.

Nietzsche se nos aparece como el diagnosticador genial de la decadencia cultural. Como resume E. Fink, Nietzsche dio a la palabra «vida» una resonancia áurea; fundó la «filosofía de la vida». No es éste, quizás, el lugar propicio para discurrir sin freno por los vericuetos de su filosofía, para mostrar mi adhesión o para criticar algunos de sus postulados. No seré yo quien reivindique el acercamiento al pensamiento de Nietzsche armado de categorías políticas o referencias históricas que solamente se justifican «a posteriori». Pero tampoco rechazo como contrapunto a cualquier exégesis «neutra», estrictamente filosófica, aquella otra que responde a una sensibilidad más política. Ante escritos definidos fundamentalmente por su «ambigüedad», como es el

caso de algunos escritos de Heidegger, u otros también ambigüos de Jünger, uno puede optar por abandonar la oposición entre la lectura política y la lectura filosófica, y someter los escritos a una doble lectura, inseparablemente política y filosófica. Realmente estamos ante una cuestión tremendamente compleja. Seguramente desde que el hombre fue dueño de la palabra y, aún más, de la escritura, han debido ser inevitables todo tipo de manipulaciones. Ni Nietzsche ni otros grandes pensadores pudieron escapar al destino de ser vulgarizados o trivializados. Una cosa es el trabajo solitario del pensador, y otra muy distinta el destino que corre su pensamiento al abandonar los estudios y cafés literarios para irrumpir en la calle; una cosa es Nietzsche en su obra, y otra muy distinta Nietzsche en manos de Rosenberg. Si ya de por sí resulta escabroso indagar en el pseudo-lenguaje nietzscheano que corre por las páginas de filósofos y ensayistas políticos posteriores, lo es aún más hacerlo, como es nuestro caso, en la obra de un poeta como J. Mirande. La respuesta menos comprometida, seguramente, consistiría en separar claramente su obra poética—incluyendo la prosa literaria—de sus reflexiones y puntos de vista que delatan, de manera manifiesta, su trayectoria política. Ahora bien, ¿cuál es la relación y la dialéctica de fondo entre ambas? ¿cuál es la pasión y la dinámica que anima su poesía? Ésta es una cuestión que rebasa mi capacidad; responder a una cuestión de tal envergadura supondría incluso renunciar a muchos de los puntos de vista convencionalmente aceptados para el análisis de la poesía y de la literatura en general; además del grave riesgo de incurrir en un reduccionismo ramplón, fracaso del que críticos más avisados que yo no pudieron escapar. Mucho más fácil resultaría la lectura de sus escritos no literarios, donde seguramente, en más de una ocasión, topáramos con aquello que W. Benjamin supo ver en el canto apoteósico de la guerra y los guerreros, que entonaban los amigos de la revolución—revolución prusiana y socialista—de Jünger, la cual no venía a ser más que una transposición descarada de la tesis de *L'Art pour L'Art* a la guerra. Ahora bien, también Nietzsche en aquellas páginas que hablan de la moral de los señores y la moral de los esclavos, había ensalzado—si bien medio siglo antes—las excelencias del espíritu guerrero, donde concluye que el bueno es el héroe, el guerrero; y la

moral más alta, la caballeresca, la aristocracia de las virtudes guerreras. Nadie me negará que el mismo canto apoteósico de la guerra y el guerrero late en algunos poemas de Mirande. ¿Y si Mirande no hubiera imprimido ese carácter belicoso a sus artículos, se habría insistido, por ejemplo, en ese canto apoteósico del guerrero? Lo dudo. Como dijo en alguna ocasión Borges, quizás convendría que un escritor no diera a conocer sus opiniones políticas, porque luego se le juzga por ellas. Y todos sabemos que las opiniones políticas constituyen lo menos importante, lo más insignificante en la vida de un escritor. Desde luego, lo importante es lo que sucede en ese artefacto lingüístico capaz de emocionar. Pero, ¿no se tratará, en definitiva, de una tensión permanente entre una «verdad humana»—en un sentido amplio, por supuesto—y una «verdad estética»? Sobra decir que cuando digo «humano» me refiero a una necesidad y exigencia de conocimiento de lo humano al que nunca ha renunciado la gran poesía salvo en una época de confusión como la romántica. Mi conflicto personal, no ya el del crítico—siempre más fácil de solventar—con relación a la poesía de Mirande apunta en esta dirección. Por ejemplo, me pueden deslumbrar las cadencias mitologizantes del Yeats romántico más joven, y, en cambio, me parece mucho más profundo y completo el Yeats de la madurez. Como en el caso del poeta irlandés—salvando por supuesto las distancias—podemos admirar un Mirande estetizante y místico, pero nunca he conocido al segundo. Mirande fue un poeta que no tuvo tiempo para madurar, fue un poeta esencialmente incompleto. Entendámonos, estoy siendo exigente, como no lo voy a ser con Aresti. Estoy hablando de la poesía importante, y no de los simples versificadores ni de los repentizadores. Y, en estos momentos, no me interesa tanto la crítica sino la experiencia personal como lector de poesía. Y, por supuesto, que nadie piense que al afirmar esto me refería a la poesía de Aresti. Nada más lejos de mi ánimo que cometer una injusticia con la figura de Aresti. Aresti fue verdaderamente grande, la suya es una grandeza que queda salvaguardada más allá de lo estrictamente poético.

Una vez establecida esta segunda aclaración, que yo encuentro imprescindible para dilucidar un sentido más global que trascienda la interpretación puramente esteticista, me siento en mejor

disposición para emprender un viaje más ligero – y más concreto– por el bosque de símbolos e influencias que pueblan las obras poéticas de Mirande y Aresti.

El título del primer poema de *Maldan-Behera* (Pendiente Abajo) de Aresti lleva por título la palabra alemana *Untergang* (Decadencia). El protagonista de *Maldan-Behera* hereda el espíritu de Zarathustra –aparece una cita del libro de Nietzsche entre otras que abren el libro–, y se siente llamado a profetizar sobre el devenir del hombre tras la muerte de Dios. El superhombre de Aresti recorre las distintas épocas del hombre –¿de Pueblo Vasco?– provocando a su paso la desolación y el espanto. Finalmente, al llegar al estadio de civilización, se deja atrapar y conducir mansamente a la cruz en la que morirá. Es precisamente en esta última fase de la historia, en la que el héroe se muestra más débil y pusilánime, donde resulta más inequívoca la presencia de la simbología cristiana. Sin embargo, coincidiendo con ella sólo aparentemente –que no en lo esencial–, el héroe resucita con un espíritu vengativo que lo lleva a arrancar a Dios de las entrañas del hombre para arrojarlo al fondo del precipicio al grito de: ¡Enterramos de una vez y para siempre/ al enemigo del hombre!».

En este breve resumen de la acción que sirve de marco a la obra de Aresti, recojo algunos de los aspectos que más nos interesan para el tema que estamos desarrollando. Antes que nada quisiera añadir que también Mirande –según Tx. Peillen– había escrito un ensayo sobre el superhombre nietzscheano, ensayo que, desgraciadamente, se perdió. Igualmente, sería interesante destacar que la gran contrafigura en la que se inspira Nietzsche es Jesús de Nazaret. Como éste, tanto el super-hombre nietzscheano como el arestiano pasan una larga temporada en la soledad del desierto-montaña, antes de volver revestidos de una nueva sabiduría que se traduce en profecía para el pueblo. Si a la edad de treinta años Zarathustra se retira a la soledad de la montaña durante otros diez años más; diez serán también las estaciones del camino-itinerario de ese genio-profeta arestiano una vez iniciado su «descenso», su bajada a los hombres-rebaño, para llevarles la buena nueva; de la misma manera que, una vez cantado el REQUIEM, en otros diez actos simétricos, el héroe lleva a buen fin su tarea y retorna victorioso a las alturas. Esta trayectoria

que realiza el héroe arestiano también se podría entender como una «parábola solar». «*Untergang*» significa decadencia, pero también ocaso; es el lento ocaso solar el paulatino debilitamiento de la sobreabundancia del Mediodía, la consunción de la luz solar hasta su extinción total (Requiem) –que no aniquilamiento– para renacer con nuevo ímpetu y conquistar de nuevo las alturas celestiales. No olvidemos que Zarathustra se compara con el mismo sol, el maestro del superhombre es la nueva luz que necesita el mundo tras la muerte de Dios. No nos detendremos en asociaciones que no ocultan en principio mayor dificultad: la relación entre la ciudad cristiana con la fase menos luminosa y vigorosa de todo el itinerario, la lucha entre elementos tan primarios como la luz y las sombras (nubes) que protegen el viejo orden, etc... Es precisamente en este último escalón del ocaso donde más firmemente se impone la tiranía del viejo orden, es ahí donde se lleva a cabo una parodia completa de la muerte de Cristo. Pero a continuación viene el Renacimiento, la resurrección o –como profetiza Nietzsche– una nueva amanecida del ser en el mundo. Tampoco es ningún secreto que Aresti, a pesar de vivir toda su vida en Bilbao, no mantuvo una relación especialmente cordial con su ciudad; el mensaje de su sueño apuntaba hacia las alturas, bien hacia el Monte Florido (Loramendia), o bien hacia el Alto Gorbea. Este sería a grandes rasgos el marco que nos permite reflexionar sobre la influencia de Nietzsche en la obra de Gabriel Aresti. Hay, desde luego, elementos y símbolos, como el águila y la serpiente, que intensifican la impronta nietzscheana, y que han sido ya largamente comentados.

Más interesante me parece destacar la presencia en *Behera* de algunos motivos que, si bien gozaron de una enorme fortuna desde que T.S. Eliot les diera una forma poética, proceden de Nietzsche o de una tradición filosófica rescatada por él. Pero estamos ahora ante una influencia indirecta, porque es casi seguro que Aresti bebió casi tanto de la obra de T.S. Eliot como de los discursos de Zarathustra. Sin embargo, el desierto de la *Tierra Baldía*, de Eliot, debe mucho al sentido nietzscheano, quien ya había adelantado que con la civilización crecía el yermo. El desierto como época de esterilidad y sequía, el yermo como aquel tiempo que precede al difícil parto del nuevo hombre; el desierto, por fin, está en el

corazón de la civilización; la civilización y su símbolo —la ciudad— como negación y obstáculo para el nuevo despertar del hombre. La ciudad y el nihilismo, la modernidad, etc... Es ésta una de las imágenes recurrentes a lo largo de toda la producción nietzscheana; ya desde *El nacimiento de la tragedia* anda al acecho de un pedazo de tierra sana y fértil: «por todas partes polvo, arena, rigidez, consunción». «Mas —continúa Nietzsche— cuando lo toca la magia dionisíaca ¡cómo cambia de pronto ese desierto, que acabamos de describir tan sombríamente de nuestra fatigada cultura!». De ahí que Nietzsche en su prefacio a la *Gaya Ciencia* eche mano del ciclo eterno de las estaciones para confirmarnos que «Abril recuerda constantemente la proximidad del invierno, como también el triunfo sobre el invierno, triunfo que se producirá, que tiene que producirse...». Luego llegaría Eliot y desarrollaría el mismo motivo; y, también, más tarde, Aresti. Es evidente que Aresti leyó con avidez la obra de Eliot, no podríamos entender *Maldan-Behera* sin el poeta anglo-americano. Así como tampoco podríamos entenderla sin Nietzsche, y, sobre todo, sin la Biblia.

Tragedia versus Idealismo: Dionisos versus «El Crucificado»

También sería interesante, como conjetura, interrogarnos sobre los distintos planteamientos que subyacen en los universos poéticos de Mirande y de Aresti desde un enfoque nietzscheano. Así lo haremos, aceptando incluso el marco reflexivo del pensador alemán en cuestiones tales como la tragedia o el cristianismo, aún siendo consciente de que sus ideas a este respecto han sido ampliamente contestadas. El cristianismo significó —en términos nietzscheanos— el fin del mundo antiguo, no sólo temporalmente sino también como aniquilación de las formas y valoraciones más nobles de la vida. Sin embargo, cuando Nietzsche dice «Dios» está atacando una ontología y una metafísica en la que se dan la mano Sócrates —el primer filósofo racional y moral, el negador de la tragedia y la mística— y Cristo, no tanto el Nazareno, como el resultante del emblema de la cruz al correr de los tiempos. Para Nietzsche —y para Mirande— el Dios en la cruz es una maldición lanzada sobre la vida. La tiranía de la cruz acabó asfixiando el sentimiento de inocencia de lo natural, y propició el dominio del

resentimiento. Como ejemplo de hombre inocente nos presenta Nietzsche a Petronio, autor que gozó también de la estima de Mirande. El socratismo, por su parte, representa el predominio de lo lógico, de la racionalidad intelectual, incapaz de ver ya la «vida» que fluye detrás de todas las figuras, la vida que se construye y destruye en un juego infinito, un juego en el que los únicos alumnos aventajados son el niño y el artista. Esto lo dijo uno de sus mentores presocráticos —Heráclito—, y también aquello de que el camino hacia arriba y el camino hacia abajo son uno y el mismo (imagen que Eliot recupera en *Four Quartets*). También en el caso de Mirande podríamos invocar al ateísmo místico de Lucrecio.

Con la reivindicación del espíritu trágico, pues, no sólo trata de minar la ya larga tradición metafísica occidental, sino también la tradición cristiana, que no sería al cabo, sino la versión popularizada de esta metafísica. En un alarde de buena puntería, Nietzsche perfora con un único disparo el corazón de ambas tradiciones —el socratismo y el cristianismo— cuando afirma que el cristianismo no era más que platonismo para la chusma. Y chusma era para Nietzsche el socialismo, no más que un estadio de esa prolongada subversión de los valores aristocrático-caballerescos que encarnó la modernidad a raíz de la Revolución Francesa, una fase más de la decadencia de la humanidad en la que el protagonismo correspondía de manera creciente a las masas. Solamente desde este paralelismo se entiende que Nietzsche conjure el valor y la amoralidad de las nuevas hordas bárbaras, para que vuelvan a insuflar savia nueva en el viejo y decadente tejido cultural. Es el momento de recordar, por otra parte, el odio intenso que profesó Mirande a todo cristianismo, socialismo e igualitarismo democrático. Frente a la tierra baldía que encarna los valores judeizantes, sueña Mirande con la vitalidad de aquellas hordas vascas que campeaban triunfantes por el lejano medievo.

Ante la tiranía de lo consciente, Mirande proclama el dominio de la intuición y el sueño. A la verdad que franquea con su mirada todas las formas y figuras del mundo de la apariencia, Nietzsche lo bautizó con el nombre de Dionisos. Como añade Fink, el pathos trágico se nutre del saber que «Todo es Uno». En este Todo o Alma Cósmica o Uno primordial —llámesele como uno

quiera— todo lo finito es producto del mismo fluir, son olas momentáneas en la gran marea de la vida, donde la muerte de lo finito no significa la aniquilación total, sino el retorno al fondo de la vida, del que ha surgido toda individualidad. Respecto a esta disolución del Yo, también supieron algo Schopenhauer —desde luego más que Nietzsche— y, cómo no, la filosofía budista. No nos extraña, por lo tanto, que, en esta misma línea asociativa, Mirande haga mención más de una vez a la palabra nirvana, o intercale en el poema saludos al Buda. Mirande parece descubrir en el poema *Nil Igitur mors est* la intuición de esa alma cósmica, que solamente entiende el lenguaje del juego y del devenir, y para quien el gran falsificador es el intelecto que trabaja con categorías y ficciones con el fin de ir tejiendo el «velo de Maya» que nos aleja de la intuición abierta al mundo del devenir. Poemas como *Zakur zahar bati*, *Otso* o *Kattalin* son un canto de esa pasión creadora y destructora que todo lo transforma en su eterno girar.

Ante la otra tiranía —la del cristianismo— Mirande opta por la transfusión violenta de aquellas energías condenadas y enterradas por la civilización como única posibilidad de regenerar la vida. De ahí que conjure a los viejos dioses de la mitología nórdica y recurra a todo tipo de motivos paganos, desde akelarres y brujas hasta viejas leyendas olvidadas, además de ninfas y sílfides adaptadas de esa fauna celta de ensueño anegada en las brumas del Norte.

Una muestra de su odio mortal hacia el cristianismo es el poema *Ohiko Jainkoari* (Al Dios del lugar). Creo que era Jaspers quien razonaba que ese odio salvaje y brutal de Nietzsche hacia todo lo cristiano, sólo se explicaba porque nunca pudo éste desembarazarse del todo de su influjo. También en el caso de Mirande se han sugerido interpretaciones de este tipo; sería el caso del libro *Mirande y el cristianismo* de Joxe Azurmendi.

El estilo visionario intuitivo de Mirande se lanza por encima de los mares abiertos buscando con su corazón anhelante el País de los Jóvenes. El anhelo es, en palabras de Fink, un deseo de lo ausente, «dolor de ausencia» del alma, una actitud que hace ser a las mismas lejanías. El anhelo romántico nos arranca de la situación actual, de sus metas y fines limitados; estamos, como diría

Fink, arrebatados, como Ifigenia en la orilla de Táuride, mirando nostálgicamente más allá del mar y buscando con el alma el país de los griegos; o, como sería el caso de Therese (la protagonista de *La Ahijada*, de Mirande), expectantes ante la inminencia de aquel «Paraíso de los Jóvenes» perdido en el mar de los celtas.

¿Hay algo de este misticismo trágico-romántico en Aresti? No, desde luego. A pesar del barniz nietzscheano intenso que colorea las páginas de *Maldan-Behera*, el planteamiento básico de la obra responde más bien a un esquema mental que busca su apoyo en una visión arquetípicamente cristiana: vida-muerte-resurrección. Aresti nunca se distanció —ni creo que lo pretendiera— de la figura del «crucificado»; es más, el poeta asume dicha figura (el profeta, el sufriente, el sacrificado) hasta el punto de jugar un papel preponderante en toda su producción poética a partir de *Harri eta Herri* (Piedra y Pueblo). Parecería, a primera vista, que esto contradice lo que afirmábamos más arriba respecto al innegable influjo de Zarathustra en *Maldan-Behera*. Pero no es así. Aresti no es un espíritu trágico. Y tampoco el *Maldan-Behera* responde a un planteamiento trágico convincente: es un híbrido, un tanto confuso, resultante de la simbiosis de dos espíritus antitéticos. Si no hay un pathos trágico en *Maldan-Behera*, aún más se aleja Aresti de cualquier afirmación de esta índole, con el idealismo, de un humanismo desbordante, que anima todo el segundo período de su producción poética. Porque, en definitiva, no cuenta tanto la elección de tema o de estilo que pueda ofrecer el poeta, sino del carácter como fatalidad que se le impone. Y, Aresti, en este sentido, no respondía a un patrón trágico.

Podría continuar, pero no lo considero conveniente. Había prometido, allá por las primeras líneas de esta intervención, no exagerar en cuanto a influencias, símbolos y asociaciones, que conforman —por lo demás— el material común de todo aquél que se acerca al mundo de la literatura. Estoy seguro de no haberlo conseguido; pero tal vez sí ha merecido la pena el esfuerzo por explicitar la enorme distancia que separa a Aresti de Mirande, o viceversa. La lectura que sensibilidades tan dispares entre sí hacen de Nietzsche, o de cualquier otro autor, nunca coincidirá en lo sustancial.

Les literatures europees i la Mediterrània

PAU FANER

M'he tornat a seure a l'escala de ca nostra i he vist venir un cavaller ple de plomalls, amb armadura de plata, que era en Ponç Pons. Cavaller dalt un núvol d'escuma d'afaitar, amb una bandera que era un cor de pàgina esbrellada, com el títol d'un seu llibre. I l'escala de ca nostra era com un balcó vora el mar. I darrera en Ponç venien d'altres cavallers esplomallats, i eren, suposo, els cavallers lletraferits de la darrera fornada. I els estendards duïen els seus noms: mossèn Palacios, mossèn Franco, mossèn Subirats, mossèn Sòria, mossèn Rosselló, mossèn Cavaller, mossèn Casas, mossèn Ballester i mossèn Llorca, si no vaig errat.

I la mar era ben blava, lluminosa, mediterrània –no gens nòrdica–, i omplia les parets i la llunyania, com en un quadro de Magritte. Allà hi havia Mercè Rodoreda, dalt la «seva» Cristina, una balena de farina blanca, amb un banderí de Suïssa i un altre de la plaça del Diamant que recordava la tragèdia quotidiana. I era un lloc petit i una narrativa petita, i tanmateix no gens localista i ben bé europea. I així anava. I darrera la Rodoreda venia en Joan Perucho i feia versos i feia proses augurant un futur llampant per a les nostres lletres amb un dit alçat ben bé de jurista. Perucho, naufrag damunt una edició prínceps del Tirant, jugava amb un ninot que representava Lovecraft i que es movia per fils, com un titella. I Alvaro Cunqueiro somreïa des de Galícia, i ens convidava al banquet de la fantasia. I al País Basc bastien la novel·la moderna en euskara. I tots els prats eren verds com la mar verda.

Pere Calders venia dalt un cavallet de la mar que tenia la cara de na Rosa, la seva dona, la molt eixerida germana d'Avel·lí Artís Gener, que escoltava les paraules d'Opton el vell amb una mà a l'orella. Calders repartia fotos de Gògol, de Poe, de Kafka, de Bontempelli a les sirenes, i en Perucho encara n'agafava qualcuna. I Maria Aurèlia Capmany buscava un lloc entre les fotos de morts de la mar de Magritte i Jaume Vidal Alcover, rialler com en els seus millors dies de conversa, cantava a les quatre llunes que visca el sarau, au, au!

—Necessites morir –m'ha dit Maria Aurèlia, amb la veueta ofegada de Dashiell Hammet– per fer-te un lloc entre els vius.

Així anava el món. En Pedrolo qualcava dalt un cavall tan alt tan alt que semblava pintat per Dalí. Qualcava de tort de tort, tal com va quedar de la guerra i de tant d'escriure, i quan els ullots se li entelaven se'ls treia i els fregava amb un mocador. «Ahir

vaig comença aquesta novel·la i ja n'he fet 60 pàgines –deia Pedrolo, encastant-se altre cop els ulls–, i me'n foto d'Steinbeck i de John Dos Passos!». I Llorenç Villalonga, tan magre com en Pedrolo, també se'n fotia. Llorenç Villalonga viatjava per damunt la mar amb aquell carretet a vapor, aquell cotxo de foc que surt a *Bearn*, i tot i que reia, tot i que duia una mossa garrida i divuitesca al seu costat, cridava: «No el puc aturar!». No pots aturar el que tu mateix desencadenares, la nostàlgia d'un temps perdut.

Baltasar Porcel navegava dins la boina de Josep Pla, i en Pla es feia escàpol darrera la cortina de la tramuntana i posava nom a tots els vents del món abans que Espriu digués que havia vingut per salvar-nos els mots. I en Pórcel contava històries de navegacions als difunts del cementeri d'Andratx i la mar es poblava de flòbies de neu que eren pètals de flor d'ametller. I Terenci Moix duia una Marilyn de cartró que s'assemblava moltíssim a Núria Espert. I Janer Manila estava eixancat dalt el coll d'un alicorn. I Maria Antònia Oliver i Jaume Oliver encaçaven un lladregot i assassí, un que havia robat les rondalles de mossèn Alcover. I Jordi Coca es refugiava a Cales Fonts i cada cova era un passadís fosc que menava als Lluïsos. I Josep Albanell anava de Neptú barbat de blanc evocant ventades de morts i tombes marines. I Carme Riera ens havia deixat, amor, la mar com a penyora, i se sentia un udol de gavines salades i blaves.

Montserrat Roig intentava debades rentar la roba amb aigua salada i poc sabó, com si fos la bugadera d'una família petit burgesa plena de drames psicològics. Isa Tròlec cantava Eleanor Rigby i l'arròs de les noccs era la pluja grisa arran de mar. Biel Mesquida havia fet un adolescent amb sal de la vorera, un plany per l'adolescència perduda i pel retorn a Itaca de Kavafis. Oriol Pi de Cabanyes portava la bandera esquinçada dels setanta, quan tots érem avantguardistes, i Quim Monzó imitava l'udol del griso, rialler al caire d'una claveguera, com un personatge de Becket. I després tornava Ponç Pons i els cavallers mossens, i si me n'he deixat algun, que em perdoni. I la mar de Magritte es destapava, com si fos la tapadora d'una gran llauna de sardines doblegada amb una clau de ferro, i davall hi havia una altra mar, que també es recargolava com la tapadora de llauna i davall hi havia una altra mar, i davall aquella n'hi havia una altra encara i davall aquella una altra i una altra... I era la Mediterrània.

Europaren eragina Euskal narratiban

JOXEMARI ITURRALDE

Komentatzera noan apunte labur hauetan kontuan hartuko ditudanak nire belaunaldiko euskal idazleak izango dira, hau da, berrogei urtetik gora dabilen jendea. Orain hogei urte inguru hasi ginen, seriooki, lehen orriak zirriborratzen, eta zenbait argitaratzera ausartu ere bai, kalitate baino ausardia handiagoz, seguraski.

Ohar hauek, jakina, ez dute balio orduan idazten hasi ziren idazle guztientzat, ezta gutxiagorik ere. Batez ere, proiektu editorial baten inguruan eta aldizkari literario bat sortzearen inguruan, elkarren ideiak, gustuak eta ezagutza literarioak trukatu asmoz elkartzen joan ginen idazle talde bati buruzkoak dira aipatzen ditudanak.

Gu hasi ginen garaia, logikoa den bezala, beste garai askoz itxiago eta ilunago baten jarraipena zen, isolamendu eta ahultasun, beldur eta zapalketa garaiazen jarraipena, denok ondo dakigun bezala. Orduan Euskal Herrian zen mundu literarioa ez zegoen errealitate horretatik kanpo; are gehiago, egoera haren islada on bat zela esan daiteke, nahiz aitortu behar den mundu literarioa poliki-poliki aldatzen, zabaltzen eta bide berriak urratzen zihola.

Garai hura pixka bat gehiago zentratzeko, ez da agian alferrikakoa izango harira datozen datu batzuk ematea. Esate baterako, 1972-73 urteetan 101 liburu argitaratu ziren euskaraz. 1962-63 urteetan 66 izan ziren argitaratuak. Jakina, liburu horiek guztiak ez ziren literaturazkoak, eta hori jadanik oso datu garrantzitsua da. Oso kontuan eduki beharreko beste datu bat da 62-63 urteetan idazleen %75 apaizak zirela. 1972-73 urteetan %47koa zen erlazioa, eta Seminariotik pasatuak kontuan hartuz gero, %53koa.

Datu horiek guztiak eta erabiliko ditudan beste batzuk, garai hura ulertzeko funtsezkoa den azterketa batetik atereak dira: 1977an Juan Mari Torrealdaik argitaratu zuen *Euskal Idazleak*, Gaur izenekotik.

Horrela jakiten dugu, datu haiek erreparatzean, euskal idazleek 1974ean gogokoen zituzten autore atzerritarak Dostoievski, Shakespeare eta Sartre zirela, nahiz eta, egia esan, apenas aurki daitekeen haien eragin zuzenik orduan argitaratutako euskarazko idatzietan.

Garai hura, bada, nahiko itxia eta isolatua zen, ez oso erakargarria, egia esan, euskaraz lehen pauso literarioak ematen hasi edo besterik gabe literatura ona irakurri eta gozatu nahi zukeen literaturazale batentzat. Garai hartan batez ere konpromezuaz hitzegiten

zen, nazionalismoa, abertzaletasun literarioa hartzen zen ahotan, euskaraz idaztea oso erabaki garrantzitsu eta transzendentea zen, beti Zergatik? eta Zertarako euskaraz idatzi? galderei erantzun behar izaten zitzairen.

Eta hala eta guztiz ere, jende askorentzat, orduan literaturak zuen lekua neurritz kanpokoa zen, produkzio literario osoaren %41 hartzen baitzuen. Proporzio egokiena zein ziteken galdetzen zen, eta Escarpit-i jarraituz esaten zen literaturarentzako produkzio egokiak %20 eta %25aren artean egon behar zuela, eta liburu, esate baterako, zientifikoen produkzioak %40 edo %45era iritsi beharko zukeela.

Oso garai zaila zen egiaz. Orduan, euskarazko literaturaren aldeko apostua egin zuten idazleek, %69ak behintzat, ez zieten argitaratzaileei autore-eskubiderik eskatzen. Lehen aipatutako lanean eta konklusio gisara Torrealdaik honela laburbiltzen zuen orduko euskal idazlea nolakoa zen:

«Idazlea ez da demiurgo bat, bakartia, gizon bitxia, ez eta drogatua ere. Arauz kanpoko literatur gizon bakartiaren mitoak ez du hemen defendatzailerik. Ez Joyce, ez Allan Poe, ez Rimbaud, ez Hemingway, ez Dostoievski dira euskal idazleen giza ereduak. Bere burua lankidetzat, herkidetzat, du euskal idazleak. Solidario, lankide eta zerbitzari da. Herriaren zerbitzari, Euskal Herria maite duen herri xehearen zerbitzari. Euskal idazleak aisago estimatzen du gizarte hedadura duen literatura, kreaziozkoa baino. Bere lanean, literatura soziala nahiago du abangoardia baino. Literatur zaleak tendentzia horren kontra altxatzen dira. Baina alferrik.

Joera horren arrazoin sakonak konprenitzea hobe da: kulturaren eta hizkuntzaren egoera tamalgarria eta pairagaitza. Horregatik, euskal idazlea, konprometitua eta herritarra izan nahi duen idazlea, kontradiziotan murgildurik datza. Nola izan herritar, minoria batzumentzako izkribatuz?»

Hori zen garai hartako euskal literaturaren egoera. Zentratzen bagara orain gure belaunaldiaren hasiera literarioetan, lehen-lehenik, ezin ahantz daitekeen gauza funtsezko bat aipatu behar da. Gure heziketa osoa gazteleeraz egin genuen, hau da, gure lehen hizkuntza, ama-hizkuntza, ez zen hizkuntzan. Hezi gara, beraz, idazle lanerako erabiltzen duguna ez den hizkuntzan. Eta, jakina, gure kultura literarioaren eta ez-literarioaren zatirik handiena gero idazteko aukeratutako hizkuntza ez zen batean jaso genuen. Egoera horrek, zorionez, aldatzera egin zuen urte gutxi batzuen buruan, eta hirurogeigarren hamarkadan jaiotako euskal idazleak (berrogeita hamargarrenekoak gara gu) euskaraz egin ahal izan zuten beren heziketa osoa (edo izan zuten behintzat aukera edo askatasunez aukeratzeko egokiera).

Gaur egun literatura unibertsalean interesa duen gazte batek egokiera gero eta handiagoak ditu munduko literatura-idazle klasiko eta oinarrizkoak zuzenean euskaraz irakurtzeko. Eta hori jauzi kualitatibo oinarrizkoa eta garrantzitsua da oso. Guk, berriz, ia kasu guztietan, gazteleerazko itzulpenen bidez hurbildu behar izan genuen, esate baterako, Europako narratibara, eta horretan ez dut uste alde handirik izango zenik idazle galego eta katalanekin.

Normalean narratiba europarraren ezagutza orduko argitaletxe espainiar handien eskutik etortzen zen beti; haiek hurbiltzen zizkiguten hain modan ziren idazleak: Somerset Maugham. Thomas Mann, Maupassant...; Maxence Van der Meersch, Lajos Zilahy bezalako idazle grisak, Dostoievski, Kafka, Gogol bezalako idazle ilunak, klasiko frantsesak, errealistak eta naturalistak...

Gero, poliki-poliki, joan ginen ezagutzen, iristen zitzaizkigun azkeneko frantsesak, *nouveau roman* izenekoa, surrealistak, Beckett, Joyce, e.a.

Gure aurreko belaunaldia, haren kultura eta heziketa, frantsesa izan zen anglosaxoia baino gehiago. Gurean hasi zen ingelesera eta iparramerikarrera pasatzen.

Ez da ahaztu behar, ordea, ñabardura garrantzitsu bat: hainbat euskal idazle Frantziako estatuan bizi zela orduan eta bizi dela gaur. Askorentzat hori Europan egotea da, eta beharbada beste era batera eragingo zien, zeren eta, zenbait kasutan, guregana iristeko urteak behar izan zituen haiek berehalaxe ezagutuko baitzuten.

Harrezkero gauzak asko hobetu dira euskal literaturaren munduan, baina oraindik bide luzea geratzen da. Ez da ahaztu behar gaur egun literatura-obra handiak euskaraz ezagutu daitezkeela, baina gaztelerazko itzulpenekiko menpekotasuna ia erabatekoa dela. Ez dakit zein izango den galegoaren egoera, baina uste dut katalanak gu baino askoz aurreratuago doazela zentzu horretan. Ez da atzerriko liburu bat ere, esateko moduan, lehenik euskarara zuzenean itzultzen denik; beti aurretik gaztelerazko itzulpena etortzen da eta ondoren itzultzen da euskarara; aldi bereko prozesua ere, Catalunyan batzuetan gertatzen den prozesua, ez da gertatzen gurean.

Baliteke egoera hau denbora gutxira aldatzea, baina oraindik esan behar da Europako literaturak euskal literaturan duen eragina nahitaez pasatzen dela, halako sahiesbide bat eginez, gazteleraz idatzitako literaturatik.

Influencia de Europa en la narrativa vasca

JOXEMARI ITURRALDE

Estos breves apuntes que seguidamente paso a comentar van a hacer referencia a los escritores vascos de mi generación, es decir, a gente que ha pasado ya de la barrera de los cuarenta años y que hace aproximadamente unos veinte se puso a emborronar en serio sus primeras cuartillas, y que algunos de ellos, incluso, se atrevieron a publicarlas, seguramente con más osadía que calidad.

Naturalmente estas notas no sirven para todos los escritores que empezaron a escribir entonces, ni mucho menos. Hacen referencia sobre todo a un grupo de escritores que, alrededor de un proyecto editorial y de creación de una revista literaria, fuimos juntándonos para intercambiar ideas, gustos y conocimientos literarios hasta llegar a ser, en muchos casos, grandes amigos.

Aquella época de nuestros comienzos era, como es lógico, continuación de otra mucho más cerrada y oscura. Una época de aislamiento y de debilidad, de miedo y de opresión, como de todos es bien sabido. El mundo literario de entonces en el País vasco no escapaba en nada a esta realidad, es más, se podría decir que era un buen reflejo de aquella situación, aunque hay que reconocer que poco a poco el mundo literario iba cambiando y ensanchándose y abriendo nuevos caminos.

Para centrar un poco más aquella época no será innecesario quizá facilitar algunos datos pertinentes. Por ejemplo, durante los años 1972-73 se publicaron 101 libros en euskera. Durante los años 1962-63 se habían publicado 66. Naturalmente no todos estos libros eran de Literatura, lo cual es ya un dato muy importante. Otro dato a tener muy en cuenta es que durante los años 62-63 el 75% de los escritores vascos eran sacerdotes. Durante los años 1972-73 la relación era del 47%, aunque subía hasta un 53% si se tenía en cuenta a los que habían pasado por el Seminario.

Todos estos datos y otros más que voy a

utilizar están sacados de un estudio fundamental para comprender aquella época publicado en 1977 por Juan Mari Torrealday y que se llama «Los escritores vascos, hoy. Historia social de la lengua y literatura vascas».

Así, repasando aquellos datos nos enteramos de que los autores extranjeros preferidos por los escritores vascos en 1974 eran Dostoievski, Shakespeare y Sartre, aunque bien es verdad que difícilmente podríamos encontrar la influencia directa de algunos de ellos en los escritos publicados entonces en euskera.

Era una época, pues, bastante cerrada y aislada, no muy atractiva a decir verdad para cualquier aficionado a la literatura que quisiese empezar a hacer sus pinitos literarios en euskara, o simplemente quisiera leer y disfrutar de la buena literatura. Era una época en donde se hablaba sobre todo de compromiso, donde se sacaba a relucir el nacionalismo, el patriotismo literario, en donde el escribir en euskera era ya una decisión muy importante y trascendente, donde había que responder siempre a las preguntas «Por qué?» y «Para qué?» escribir en euskera...

Y aún y todo, para mucha gente el lugar que ocupaba entonces la literatura era, a todas luces, desproporcionada, ya que ocupaba un 41% de la producción literaria total. Se preguntaba cuál podría ser la proporción más adecuada y siguiendo a Escarpit se decía que la producción correcta para la literatura tenía que estar entre el 20% y el 25%, mientras que, por ejemplo, la producción de libros científicos debería alcanzar hasta un 40% ó 45%.

Era una época muy difícil verdaderamente, en donde los escritores que habían apostado decididamente por la literatura en euskera no exigían derechos de autor a los editores, por lo menos un 69% de ellos. Al final del trabajo antes mencionado y a modo de conclusión Torrealday resumía así cómo era el escritor vasco entonces:

«El escritor no es un demiurgo, un solitario,

un hombre raro ni un drogado. El mito del literato solitario y marginado no tiene aquí quien le defienda. Los modelos humanos de los escritores vascos no son ni Joyce, ni Allan Poe, ni Rimbaud, ni Hemingway, ni Dostoievski. El escritor vasco se considera un colaborador más, un compatriota más. Es solidario, colaborador y servidor. Un servidor del pueblo; del pueblo llano que ama el País Vasco. El escritor vasco prefiere la literatura que tenga difusión en la sociedad más que la de creación. En su trabajo, ama más la literatura social que la de vanguardia. Los amantes de la literatura se oponen a esta tendencia. Pero es inútil.

Las razones profundas de este comportamiento se encuentran en la situación desastrosa e inaguantable de la cultura y de la lengua vasca. Por eso, el escritor vasco, el escritor que quiere estar comprometido y ser del pueblo se encuentra en plena contradicción: ¿Cómo ser escritor del pueblo, escribiendo solamente para unas minorías?»

Esta era la situación de la literatura vasca de aquella época. Si nos centramos ahora en los comienzos literarios de nuestra generación hay que precisar en primer lugar un hecho fundamental y que no se puede olvidar. Toda nuestra formación fue en castellano, es decir, en una lengua que no era nuestra primera lengua, que no era la materna. Por lo tanto nosotros nos hemos formado en una lengua distinta de la que usamos para nuestra labor de escritores. Y claro, la mayor parte de nuestra cultura literaria, y no literaria, fue en un idioma diferente al escogido luego para escribir. Esta situación iba a cambiar afortunadamente en unos pocos años, de tal forma que los escritores vascos nacidos hacia los años sesenta (nosotros somos de los cincuenta) pudieron formarse totalmente en euskera (o por lo menos, tuvieron esa oportunidad y la posibilidad de elegir libremente).

Hoy en día un joven vasco que se interesa por la literatura universal tiene la posibilidad de acceder cada vez más a la mayoría de los escritores clásicos y básicos de la literatura mundial leyéndolos directamente en euskera. Y esto es un salto cualitativo fundamental e importantísimo. En cambio, nuestro acercamiento a la narrativa europea, por ejemplo, se tuvo que hacer casi en todos los casos a través de las traducciones

del castellano y aquí no creo que haya habido mucha diferencia con los escritores gallegos y catalanes.

Normalmente el conocimiento de la narrativa europea venía siempre de la mano de las grandes editoriales españolas de entonces que nos acercaban a la obra de aquellos escritores tan en boga: Somerset Maugham, Thomas Mann, Maupassant... de aquellos escritores grises como Maxence Van der Meersch, Lajos Zilahy... de aquellos escritores oscuros como Dostoievski, Kafka, Gogol... de los clásicos franceses, de los realistas y naturalistas...

Luego, poco a poco, fuimos conociendo, nos iban llegando los últimos franceses, el *nouveau roman*, los surrealistas, Beckett, Joyce, etc.

La generación anterior a la nuestra, su cultura y formación, fue más francesa que anglosajona. En la nuestra comenzó ya el paso hacia la inglesa y la norteamericana.

No hay que olvidar sin embargo una matización importante: una parte de los escritores vascos vivían entonces y viven hoy en el estado francés. Para muchos eso ya es estar en Europa y su influencia literaria quizá haya sido de otra forma; ya que en algunos casos lo que tardó años en llegar hasta nosotros ellos lo habían podido conocer inmediatamente.

Las cosas han mejorado mucho desde entonces en el mundo de la literatura vasca, pero todavía queda mucho camino por recorrer. No hay que olvidar que hoy en día es posible conocer grandes obras literarias europeas en euskera pero que la situación de dependencia con respecto a las traducciones españolas es casi total. No sé cuál será la situación en gallego pero creo que los catalanes van mucho más adelantados que nosotros en este sentido. Practicamente ningún libro extranjero se traduce directamente al euskera en primer lugar; siempre viene primero la traducción castellana y posteriormente se vierte el libro al euskera, ni siquiera el proceso es simultáneo como muchas veces lo es en Catalunya.

Quizá esta situación cambie pronto pero todavía cabe decir que la influencia de la literatura europea en la vasca pasa indefectiblemente, haciendo una especie de desvío, por la literatura escrita en castellano

Europa euskal literaturan

INAZIO MUJIK A IRAOLA

Europa aldetik euskal literaturaino iritsi diren haizeak, ene iritiz, gorabehera handikoak izan dira. Haize-bolada epel, aldakor bezain nahasiak. Baina haize horiek batere eraginik izan ez dutelako ustea uste okerra da, gure artean sarri askotan, batek nahiko lukeen baino gehiagotan zoritxarrez, ezjakintasuna eta planteamendu eza direla bide hala aditzera eman izan bada ere. Gaur egungo hezkuntza sisteman, literatura, aurrekoekin lotzen gaituen zilbor-hestea etenik, umezurtz, gurasorik gabe mirariz jaioa balitz bezala ikasten baita, eta ahaztuxea dugu, nonbait, euskaraz idatzitako lehen liburuak garai hartako europarrak guztiz liluratu zituen inprentari zor diola, besteak beste, sortu izana. Bai, hala da, Europako haizeak Etxepare jo zuen beste inor baino lehen, artean, *inprimitu bagerik* zegoen hizkuntza batean idatzitako liburua argitaratu izanak eta haren olerkigintzaren zer-izanak berak erakusten duten bezala; izan ere, Etxepareren olerkigintzak euskal ahozko tradizioaren erroekin ez ezik, eta Gil Bera nafarrak idatzi berri duen bezala, bai baitu loturarik Probentzako koplagentzarekin eta François Villon-ekin, baina baita, Gil Bera bat ez datorren arren, Hitako Artziprestearekin ere.

Eta Europako haizeak, haize-boladak, gorabehera handiz guregana direla esatean, horrenbesterekin, esan nahi dut, literatura edo pentsabide higikunde denek ez dituztela euskal ordezkariak izan, eta izatekotan, ez direla literaturaren baliapideak eta hutsuneak egiaztatzeko behar beste izan behintzat. Ezaguna da Luterok Biblia itzuli eta horri esker alemanieraren batasuna lortu zuena; bada, guk ere izan genuen geure Lutero, Beraskoitzten, Testamentu Berria itzuli arren haren maisuaren arrakastarik izan ez zuena, bere ahaleginari ez baitzitzaion hizkuntza batasunik jarraitu, haren eta honen herrietako egoerak elkarren antzik ez zutelako, noski, baina baita, bestetik, bakoitza bide banari lotu zitzaiolako ere.

Bestalde, esango nuke, Europaren eragina euskal literaturan, haize-boladaka ez ezik aldamenen ditugun bi literatura erraldoien galbahetik irazia izan dela beti. Frantziako eta Espainiako literaturaren eragina neurritz gainekoa izan da, izan ere, gure artean, eta Euskal Herriko ikasle gehienek, ikastoletakoak barne, Espainiako literaturaren historia-
ren arabera ikasten dute literatura, ikasteko aukera eskaintzen bazaie behintzat. Nik ez dut ezer *la pel de brau*-n egiten den literaturaren kontra, ez horixe, baina nik, ikasgaia Erromantizismoa bada, zuzenago deritzat Hölderlin edo Novalis ikasteari Espronceda bat ikasteari baino, Almendralejoko idazleak karel banatan arrandiaz erakusten zituen ehun kanoiak gorabehera. Suizidio erromantikoen artean bat aukeratu beharko banu, erakargarriago eta jakingarriago zait Werther-ena Mariano José de Larraena baino.

XVII. mendeko barrokoa eta klasizismoa ikasi behar badira, Boileau-z eta Quevedo-z gainera, zergatik ez irakatsi ikasleei Zuberoako Maulen bazela aitoretxe bateko seme bat, sindikua eta *neurthitz* egilea, Boileauk berak baino lehen *art poétique* bat idatzia utzi zuena, eta Oihenart zeritzana? –Bide batez esanda, aurten ospatzen dugu haren jaiotzarren 400. urteurrena–. Hala egingo balitz, akaso, ez litzaiguke jendaurrean, gure herrian bertan, inoiz, marraztu zaigun arrotzasunaren aurpegiera berdemin hori marraztuko berriz.

Frantziako Iraultzak ere izan zuen eraginik gurean, haren aurka egiteko izan bazen ere, barra-barra idatzi baitzen, eta ausarki, Argien Mendeak zekarkeen hondamendi hartatik euskalduna begiratze aldera. Har dezagun, adibidez, Juan Bautista Agirre apaiza, Astea-suko bere txokotik, Parisen urte batzuk lehenxeago jazo omen zenaz eliztarrei oharrarazten, zer eta idolatria sortu berriak gizona Jainkoaren izena ukatzeraino eta gauza ororen jainkotzat Arrazoa –*emakume limuri zikin bat*– hartzeko punturaino itsutu zuela gazti-gatzen. Aipatu ere, behin baino gehiagotan aipatuko du Agirrek, izuaren izuz, Danteren ifernuko garretatik erauzia zirudien eta munduko bekatu guztien erakus-leiho eta agertoki ere bazen Parisko kaleetan barrena andatan nola erabili zuten Andere Arrazoi emamutiri hura. Beharbada, zuzen zebilen Carpentier, *El siglo de las luces* nobelako pertsonaia baten ahotan, garai hartako Iparraldeko euskaldunak hitzez honela marraztu zituenen: «*Esos vascos de gestos pausados, con cuellos de toro y perfiles caballunos (...) eran tenaces en la conservación de sus tradiciones. Nadie los aventajaba en urdir tretas para oír misas clandestinas, llevar hostias en las boinas, ocultar campanas en pajares y hornos de cal y armar altares a hurtadillas...*»

Ez nau ez harritzen Carpentierrek hori idatzi izanak, uste baitut, oraindik ere badela euskaldunik txapel barrenean ostia gordea darabilenik. Izan ere, ikastola edo institutu batzuetan esaten denez, baita aipatu nahi ez dudan haurrentzako liburuttoren batean ere, Frantziako Iraultza guztiz galgarria izan baitzen Euskal Herriarentzat. Bistan da, Iparraldeko euskaldunek askatasuna eta foruak galdu zituztena, haizu dira hargatik negar egitera, eta ez behar hura gogoan hartu eta ongi aztertu behar da, noski, baina Frantziako Iraultza soil-soilik horretara mugatzea, haren etorrerakin batera, beste gauza askoren artean, errejimen feudalaren deuseztapena eta gizakiaren eskubideen aitortpena egin zirela ahazteari bidegabekeria larria deritzat.

XIX. mendean, herriarengana hurbiltzeko joera erromantikoak Euskal Herriarenganako eta gure hizkuntzarenganako jakinmina piztu zuen Humboldt, Bonaparte printzea, Van Eys, Vinson, Spencer Dogson, Webster, François-Michel, Lécuse eta beste zenbait europar peto-petorengan eta, besteak beste, gure elezaharren altxoarraren aberastasunaz jabetzeko, gure klasikoak tajuz argitaratzeko eta dialektoak finkatzeko argibiderik beharrenak baino zerbait gehiago ere eman ziguten. Narraziogintza erromantikoa ordea, salbuespenak salbuespen, gaztelaniaz idatzi zen, erroak euskal tradizioan edo irudimeanean zituzten elezaharrez hornitua eta, kasurik gehienetan behinik-behin, erabiltzen ez zuten hizkuntzaren apologiazko gorazarrearekin batera.

XX. mendean, Espainiako Gerra Zibila baino lehenxeago, baziren bi euskal olerkari – Lauaxeta eta Lizardi–, Europako lau haizeetara irekiak eta euskal literaturan bide berriak urratzeko ahalegin sendoan aritu zirenak (hain zuzen ere, *Bide-Barridak* du izena Lauaxetaren liburuetako batek). Nahiz eta Lizardi ezkarazko perretxiko bakartitzat jotzen duenik oraindik ere baden, iritzi zabalduenaren arabera, bi olerkariok literaturaren ikuspegi erromantikoaren eta frantses sinbolisten eragina izan zuten.

Narraziozintzari dagokionez, Txillardegi iritsi arte ezin daiteke prosa modernoaz hitz egin. Existentialismoa hartuko du Txillardegik Europaren mirailtzat. Euskal literaturak ekingo dion bide moderno horretan, nik uste, bada, edo izan da bederen, halako *hau egin gabe dago, neuk ekingo diot* esaldian bil daitekeen konplexu edo dena delako bat, neurri batean ulergarria bada ere, idazleak adierazi nahi duena hori bera ote den edo zeregin horretarako gaitua ote dagoen ere kontuan hartzen ez duena, eta idazlegoa, halako demasur batek hartua balego bezala, honelako burubideetara daramana: *ez da joera horretako libururik, beraz neuk idatziko dut*; jendea ihardun badihardu, baina koherentzia handirik gabe ihardun ere. Hirurogeita hamarretik aurrera, nolanahi ere, badirudi eraginaren ardatz nagusia Hego Ameriketara aldatu zela.

Baina ez nioke lantxo honi azkena eman nahi honako gogoeta hau egin gabe: elkarren arteko komunikazioa eta Europaren baitan bat egitea, nola literaturan hala beste alor batzuetan ere, gauzagarri direla uste dut, eta egiteko horretan, dudarik ez dut, itzulpen-gintza da giltzarria. Gaur egun euskaratuak dira jadanik anitz obra, apurka-apurka aparteko maila irabaziak. Idazleok itzultzaileekin harremanetan jarri eta, haiekin batera, lan egin beharko genuke, haien ahalegin nekagarria ez dadin lan alferra gerta eta, hemendik aurrera, ez dezagun Stevenson, Flaubert, Melville, Sciascia... euskaratu gabe zeudenean bezala idatz. Zin-zinez diot, iruditzen zait idazleok atzenduak gabiltzala egiteko horretan. Behar-beharrezko deritzat, bestalde, munduko obra nagusien hautalan eta itzulpen-egitasmo zuzen bat bideratzeari, eta liburu horien itzulpena jatorrizko obrak bezainbat zaintzeari. Euskal literaturaren eta idazkera modernoaren geroa dago jokoan; haatik, gure mendeetako atzerapenak berak alderdi onik ere badu, alegia, lurra landu gabea izatea, eta horrek dakarren hutsetik hasi beharra, bizio ekarririk gabe.

(Itzulpena: Antton Olano Irurtia)

Europa en la literatura vasca

INAZIO MUJIK A IRAOLA

Tengo la impresión de que las influencias europeas en la literatura vasca han fluctuado muy a salto de mata a lo largo de su historia, y no porque no existan, sino por el hecho de que no se han dado de una forma continuada ni intensa. Ahora bien, negarlas sería un error que desgraciadamente se comete con más asiduidad de la que cabría esperar, más por ignorancia y falta de planteamiento que por otra razón, incluso en el sistema educativo actual, donde nuestra literatura se estudia sin ningún tipo de entronque, sin padre ni madre, como si por generación espontánea hubiera surgido, olvidando, quizás, que ya el primer libro escrito en vasco obedecía, entre otras cosas, a un deslumbramiento muy común en los europeos de la época por la imprenta. Efectivamente, Etxepare fue quien primero recibió el influjo europeo, ya por el acto de publicar en una lengua que nunca antes había sido impresa, como por la naturaleza misma de su poesía, que junto a un fuerte sustrato popular autóctono, también se entronca con la lírica provenzal y François Villon, como recientemente ha escrito el navarro Gil Bera, pero también con el Arcipreste de Hita, aunque a Gil Bera esta última idea no le guste demasiado.

Y digo que la influencia europea se ha dado a salto de mata porque ni todos los movimientos literarios o de pensamiento tienen su representante vasco, ni, en el caso que lo tenga, tampoco existen grandes nóminas de adscripciones donde poder contrastar recursos y carencias. Si Lutero tradujo la Biblia y consiguió unificar la lengua alemana con ello, también en Beraskoitze tuvimos nuestro Lutero particular que tradujo el Nuevo Testamento, pero que no tuvo la misma fortuna que su maestro en cuanto a la unificación del idioma, sin duda porque sus respectivas comunidades poseían condicionamientos muy diferentes, pero también porque los caminos emprendidos en ambos casos también lo eran.

Tengo también la impresión de que, además de a salto de mata, las influencias europeas en la literatura vasca han pasado siempre por el tamiz de las dos grandes literaturas que tenemos a nuestro lado: la francesa y la española. La influencia de ambas ha sido desmesurada entre nosotros. También es verdad que los jóvenes que se instruyen en el País Vasco, incluso en ikastolas, en su mayoría aprenden literatura, si se les enseña, casi siempre mediatizados por la historia de la literatura española. Y yo no tengo nada contra la literatura en *la pel de brau*, pero me parece que, si ha de estudiarse el Romanticismo, es mejor estudiar a Hölderlin o Novalis que a Espronceda, por muchos cañones que el de Almendralejo exhibiera por banda. Y es que, puestos a elegir un suicidio romántico, prefiero el de Werther al de Mariano José de Larra.

No estaría mal, por otra parte, que, si de estudiar el barroco y el clasicismo del siglo XVII se trata, junto a Boileau y Quevedo enseñáramos también que existió en Maule, Zuberoa, un noble síndico que escribió poesía y una *art poétique* antes que Boileau, y que se llamó Oihenart, del cual este año recordamos el 400 aniversario de su nacimiento. Es posible que de tal forma no se nos quedara esa cara de marcianos —o murcianos quizás— que a veces se nos dibuja al presentarnos en nuestro propio pueblo.

La Revolución Francesa generó una influencia pero a la contra, es decir que hubo mucha literatura para preservar al vasco de aquel cataclismo que pudo ser el Siglo de la Luz. Como ejemplo podemos nombrar a Juan Bautista Agirre, presbítero que desde su *txoko* de Asteasu avisaba a sus feligreses de aquello que debió de pasar en París unos pocos años antes, cuando la idolatría cegó al hombre hasta tal punto que fue capaz de negar la existencia de Dios y consagrar como diosa a la Razón representándola en

forma de *emakume limuri zikin bat*, es decir una mujer licenciosa y deshonesta. Y repite varias veces lleno de horror que la pasearon en andas por las calles de aquel dantesco París, muestra y exposición de todos los pecados. Y es que quizás Carpentier tuviera razón cuando en su novela *El siglo de las luces* pusiera en boca de uno de sus personajes aquella descripción de los vascos continentales de la época de la Ilustración: "*Esos vascos de gestos pausados, con cuellos de toro y perfiles caballunos (...) eran tenaces en la conservación de sus tradiciones. Nadie los aventajaba en urdir tretas para oír misas clandestinas, llevar hostias en las boinas, ocultar campanas en pajares y hornos de cal y armar altares a hurtadillas...*"

Y no me extraña que así lo escribiera, pues me parece que todavía hoy existen vascos que siguen escondiendo hostias bajo sus boinas. Ya que en algunas ikastolas o institutos, e incluso en algún librillo para niños que no quiero nombrar, se habla de la Revolución Francesa como algo nefasto para el pueblo vasco. Y es cierto que los vascos de Iparralde perdieron libertades y fueros, y eso sin duda hace falta subrayarlo, estudiarlo, e incluso permitido está llorarlos; pero el restringir a eso, y sólo a eso, la Revolución Francesa, como si no hubiera traído el fin del régimen feudal y la declaración de los derechos del hombre, entre otras muchas cosas, me parece grave.

El siglo XIX con su preocupación por lo popular y castizo hizo que hombres tan europeos como Humbolt, el príncipe Bonaparte, Van Eys, Vinson, Spencer Dogson, Webster, François-Michel, Lécuse, y otros se interesaran por nuestro idioma y, en algún caso, nos enseñaran desde cómo se debían publicar nuestros propios clásicos, hasta la fijación de nuestros dialectos, pasando por la importancia de nuestras leyendas. La narrativa romántica, sin embargo, y salvo honrosas excepciones, se hizo en español, compuesta por leyendas de raíz popular o imaginaria, seguidas normalmente de apologías de la lengua que no utilizaban.

En el siglo XX, justo años antes de la Guerra Civil, existieron dos poetas abiertos claramente a los vientos europeos —Lauaxeta y Li-

zardi—, empeñados en abrir nuevos rumbos (*Bide-barriak*, uno de los títulos que publicara en vida Lauaxeta quiere decir precisamente eso) en la literatura vasca. A pesar de que aún haya quien pretenda identificar a Lizardi con un champiñón solitario y extemporáneo, se impone la opinión de que ambos poetas fueron influidos por una concepción romántica de la literatura, y por los simbolistas franceses.

En narrativa tendremos que esperar a Txillardegui para hablar de una prosa moderna. Y será el existencialismo su espejo europeo. En esta etapa moderna de la literatura vasca, existe a mi entender, o por lo menos ha existido un, hasta cierto modo, comprensible complejo de *esto no esta hecho he de hacerlo yo*, sin reparar en si es lo que realmente se quiere expresar o es para lo que realmente uno vale. Es una especie de apuesta continua la que lleva a los escritores a pensar: *no hay ningún libro de tal tendencia, yo lo escribiré*, la gente experimenta, y experimenta demasiado incoherentemente. En los años setenta de todas formas tengo la impresión de que el eje central de las influencias pasó a Sudamérica.

Pero no quisiera dejar de expresar en este pequeño trabajo mi convencimiento de que la intercomunicación y el encuentro en Europa son posibles en literatura como en otras disciplinas. Y que mi esperanza es, sin duda, la traducción. Hoy en día existen ya una serie de traducciones al euskera, que poco a poco, han conseguido un nivel envidiable. Los escritores deberíamos ponernos en contacto y trabajar junto a los traductores para que el esfuerzo de estos no caiga en terreno baldío y no sigamos escribiendo como cuando Stevenson, Flaubert, Melville, Sciascia y otros muchos no estaban traducidos. Y pienso sinceramente que en esta dinámica los escritores nos estamos quedando atrás. Es importantísimo por otra parte una selección y un plan de traducción de las obras europeas y mundiales al vasco, y cuidar su traducción tanto como las obras originales. La modernización de nuestra literatura y de nuestra escritura están en juego; y tenemos la ventaja que paradójicamente nos ofrece nuestro secular retraso, y es el de la tierra virgen, libre de vicios arrostrados.

Aquel europeísmo de preguerra

PILAR PALLARÉS

O 25 de Xullo de 1930, nun mítin celebrado no teatro García Barbón de Vigo, Castelao falava ao público sobre «O galeguismo no Arte» e expoñía, como un dos obxectivos do movemento nacionalista da época, o de «desatranca-lo camiño da Europa; aquel camiño branco que unía Galiza co resto do mundo civilizado, no tempo lonxano dos Cancioneiros e do Pórtico da Groria»¹. Hoxe sabemos que aquel desexo foi en grande medida cumprido e que o europeísmo é un dos trazos máis salientábeis do primeiro terzo do XX. Mais, de que europeísmo estamos a falar?. Con certeza non do que hoxe proclaman aos catro ventos os gobernos e empresários da Europa das dúas velocidades, do Sacrosanto Mercado Único e dun capitalismo cada vez máis despiadado; non dun europeísmo alicerzado na violazón sistemática dos nosos dereitos nacionais e no desprezo e explotación dos segundos e terceiros mundos; tampouco daquel que parece consistir en asimilarmos indiscriminadamente valores e formas culturais uniformizadores, supostamente máis desenvolvidos, máis modernos e progresistas que os dos nosos atrasados países. O «camiño branco» que Castelao evoca, Camiño de Santiago tan simbólico como real, serviu na Idade Média para chegaren a nós outras voces e culturas —e non só europeas—, mais através del tamén Galiza influiu en Europa. Camiño de ida e volta, vía que universalizou Galiza e galeguizou o mundo, como Risco lembra no artigo “O mito de Sant-Iago”, composto para un número extraordinario da revista pontevedresa *Alborada*, no ano 22.²

Outro europeísmo, pois. Di-se que foi causa fundamental da renovazón que a literatura galega de preguerra experimentou. A nós interesa-nos agora revisar o tópico, comprobar dentro do panorama poético o que pode haber nel de verdade, sempre en conronte con textos ensaísticos, doutriniais, e epistolares, moitos dos cais fornecen claves moi interesantes para comprendermos o espírito daquel tempo.

1- Unha afirmazón dese tipo —«a influencia europea é causa fundamental da renovazón vivida pola literatura galega no século XX»— non debe presupor un carácter isolacionista para a literatura precedente. Abonda con citar o fructífero que o coñecemento de Ossían e dos mitos célticos recollidos no *Leabhar Gabhala* resultou para Pondal ou a filiazón simbolista da súa obra. O profesor Francisco Rodríguez ten mostrado na magnífica *Análise sociolóxica da obra de Rosalia de Castro*³ a súa vinculazón cos socialistas utópicos e a funzón de modelo que para ela exerceu George Sand. Até Curros Enríquez, aparentemente menos relacionado coas correntes europeas, deixa ver as influencias de

Béranger e doutros autores franceses e revela-se como seguidor atento da última poesía portuguesa. Na “Carta ao Sr. Conselheiro Chagas”, publicado no *Jornal do Comércio* en 1892, o simbolista Eugénio de Castro menciona a Curros y Enriquez (sic) entre os escritores estranxeiros que teñen eloxiado a súa obra.⁴

2- Qué é Europa e en que consiste realmente o europeísmo que tanto parece ter influído na nosa preguerra?. Como se manifesta na poesía do momento?

2.1. A recepción da arte e da poesía europeas non foi, desde logo, un exercicio mimético. Tal como Castelao sinala no discurso acima citado, moitos dos caracteres comuns à arte galega e à europea surxen da coincidencia nun mesmo afán renovador:

«Cand’os galeguistas aparecimos na loita, querendo engadir vella tradición esquecida unha nova tradición, xurdía no mundo enteiro un anxeio de renovamento».⁵

Superficialmente, moitos poemas de Cunqueiro, Manuel Antón, Carvalho Calero, Manuel Luís Acuña, parecen produto da asimilación do antisentimentalismo, o ludismo, o antinarrativismo e o pendor abstracto do cubismo-criacionismo. Pero Manuel Antón confesa en moitas cartas coñecer mui pouco das vangardas europeas e ter que recorrer a Risco, Castelao, ou Cebreiro para obter unha información básica e para ler os primeiros textos cubistas. En 1921, en carta a Victoriano Taibo, afirma que o que de novidade poda haber na súa obra non devén «d’un detido estudo d’as correntes estéticas autuaes. Iso devén tan soio de que eu, espírito individualista, rebelde e simplista (tres caracteres de primitivismo) teño por única información a de non ter ningunha, n’a cal vai envolta dendes de logo un odio a morte a toda amitanza: non quero amitar nin a mín mesmo»⁶. Distintas rebeldías conducen por veces a resultados parellos. Na renovación poética e artística da Galiza de preguerra conflúen factores esóxenos –a influencia europea– e endóxenos –a necesidade de mudanzas ideolóxicas e estéticas que moitos sentían.

2.2. Europa non era concebida como centro xerador de novas tendencias que os galegos deberían acoller para se poren así «à la page». Para os intelectuais de «Nós», das «Irmandades», do S.E.G., tratava-se de europeizar Galiza como de galeguizar Europa –ou mellor aínda, o mundo. Risco elabora unha doutrina atlantista na que correspondería aos povos célticos, e a Galiza mui nomeadamente, a misión de superar a crise dunha civilización occidental mediterránea, materialista, racionalista e decadente ofrecendo ao mundo novos valores espirituais. «Atlantizar» e galeguizar como deber que Galiza ten en canto nación. O mesmo que Cabanillas –que tan ben converte a ideoloxía risquiana en materia poética– nos asigna en *Na noite estrelecida* (1926) e o que con menos mesianismo e mais materialismo lembra Castelao.

A ese propósito de estar en Europa para influir na evolución da súa cultura obedecen feitos só en aparencia anecdóticos: o papel de difusores da literatura galega que Philéas Lebesque e outros colaboradores estranxeiros de revistas como *Nós* ou *Ronsel* desenvolveron; o afán por traducir os nosos poetas a línguas europeas –“A brétema” de Noriega Varela, traducido ao italiano, por exemplo–; o interese de Manuel Antón e Alvaro Cebreiro por daren a coñecer o manifesto «Mais alá!» (1922) através de revistas francesas,

norteamericanas, checoslovacas, holandesas ou italianas. Especialmente significativo é o cariz das relacións literarias entre Galiza e Portugal. É coñecida a frecuencia con que Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Raul Brandão e outros autores portugueses colaboran en publicacións galegas. Tamén o influxo que Saudosismo e Sebastianismo tiveron en Noriega Varela, no Aquilino de *Señardá* (1930), no propio Cabanillas. Mais cumpre tamén recordar que un poeta de «Orpheu», Alfredo Pedro Guisado, publicou en galego *Xente da Aldea* (1921) —e non só por ser fillo de galegos. E que ben importante tivo que ser a nosa presenza no Portugal de 20-30 cando achamos nel ensaios sobre a *Influencia da Literatura Galega na Literatura Portuguesa* como o publicado por José Ribeiro Alves Junior en 1931. Importancia que fica confirmada cando en revistas como *Descobrimento* (Lisboa), *Atlântida* (Lisboa), *A Águia* (Porto) damos con Carré Aldao, Pimentel, Álvaro de las Casas, Cunqueiro, Risco, Castelao, Noriega, Bouza-Brey, Carvalho Calero, Victoriano Taibo e unha longa nómina de escritores do noso país. A lisboeta *Seara Nova* chegou a dedicar ao menos un número, integramente, à nosa literatura. Trátase do 425, do ano 34.

2.3. Máis que de europeísmo, é preciso falar para a nosa literatura anterior à guerra de universalismo. Indo máis lonxe, é posíbel rastexar certo carácter antieurocéntrico. De xinea decadente no Risco que en múltiples textos —«Nós, os inadaptados», «Preludio a toda estética futura», *Teoria do Nacionalismo...* —rexeita o filisteísmo dunha civilización europea mediterránea, abenzoa «al explosivo que partió en dos el Parthenon»⁷ e louva a arte negra e, por acima de todo, a espiritualidade do Oriente. Ou no Cuevillas que nas páxinas de *La centuria* (ourense) reflexiona sobre a Revolución Rusa e se laia da penetración do materialismo mediterráneo na alma eslava. Antieurocentrismo en tantos puntos coincidente co defendido por Dada, polos surrealistas e expresionistas, no Castelao que viaxa en 1921 por Franza, Bélxica e Alemaña e en tanto reflexiona sobre a frivolidade, o cosmopolitismo mimético e a falta de vida da arte europea, afianza a súa admiración pola arte xaponesa e confirma a superioridade do Oriente:

«Camiñar de Grecia ó Exipto no *Museum* do Louvre é ir cara o espírito».⁸

2.4. En escritores galegos vinculados ao Decadentismo-Simbolismo conviven por veces as posicións antieurocéntricas coa fascinación por literaturas europeas estatais —a francesa moi especialmente— e polo espírito cosmopolita. Contodo, tais predileccións corresponden na maior parte dos casos a un estadio pre-galeguista. Os membros de *Nós*, que tanto maxistério exerceron sobre as novas xeracións, rexeitan a vaziedade e o carácter homoxeneizador do cosmopolitismo e afirman o nacionalismo na arte como única vía para acadar un verdadeiro universalismo. Trátase para eles de crear unha arte nova e diferente non a partir de cero, facendo táboa rasa do pasado, senón desde a redescoberta e a asunción que o povo soubo preservar. Aínda en 1955, no prólogo a *Cancioneiro*, Blanco Amor reflexiona sobre o esencial e eterno da poesía galega —o ensimesmamento, a metafísica da paisaxe—, rasgos segundo ele sempre presentes na poesía popular e, en troca, moitas veces ignorados pola moderna poesía, un xeito de «trovar clus» desligado do povo e seguramente condenado à fugacidade:

«Está por verse o que ha quedar da (poesía) que sortíu malparida de «estéticas» e «manifestos» prás guerras de trinta anos».⁹

Porén, coa perspectiva que o tempo nos dá na nosa poesía de preguerra pesa máis a tradizón que os atrevimentos vanguardistas. Nas páxinas de revistas recollen-se naquela época moitas cantigas populares; poetas tan distantes como o mesmo Blanco Amor ou Noriega glosan os cantares do povo en obras como *Romances galegos* (1928) ou *D'o ermo* (1920); Amado Carballo, Xúlio Sigüenza, Carvalho Calero, Euxénio Montes, Manuel Luís Acuña, Aquilino Iglésia Alvariño... reelaboran, estilizan e funden o folclore coas imaxes e o ludismo da vanguardia hilozoísta.

Esa convivéncia de tradizón e inovazón ten levado moitos críticos a cuestionar o noso vanguardismo. De acordo co tópico, a falta de ousadia e a venerazón polo pasado literario impeden levar a termo unha verdadeira ruptura. Só Manuel Antón e Cebreiro atinxían a suficiente iconoclástica como para arremeteren contra a tradizón e cuestionaren mesmo a obra da Santa, do Bardo e do Rebelde.

Mais en realidade os elementos tradicionais que aparecen na poesía galega de vanguardia teñen pouco que ver coa literatura culta precedente —a decimonónica— e moito coa popular. Esa presenza non é, ademais, froito da falta de atrevimento ou do exceso de respecto polos modelos do pasado, senón unha forma de ruptura, unha manifestación de iconoclástica e rebeldía ao cabo. Ruptura con respecto aos modelos poéticos do XIX europeo, revolta contra a cultura de museu e salón, contra o bon gosto burgués e o considerado serio e prestixioso. Certo que as feizóns rebeldes de neopopularismo vanguardista fican esvaídas nun contexto poético como o noso, que tantas dévedas tivo sempre coa tradizón popular, mais é preciso lembrar que a vanguardia non reaxe necesariamente contra o que houvo, senón contra o que hai. E o que havia na poesía galega de comezos do XX era repetición dos piores lugares comuns do XIX, ruralismo de catecismo, un popularismo aprendido de segunda man. Voltar à verdadeira tradizón popular foi, xa que logo, unha forma de ruptura, que éo nome que às veces damos ao regreso às orixes.

2.5. Recuperazón da tradizón vs. cosmopolitismo uniformizador. Tamén europeísmo non estatalista. A Europa na que pensan os intelectuais de preguerra é a conformada por pequenas nazóns, case sempre sen liberdade nen Estado propio; noutras ocasións, cunha liberdade recién conquistada. É o caso de Irlanda, Hungría, Polónia. A Europa oriental, coa fascinazón que Castelao sentiu pola arte rusa e as evocazóns de poetas civis como Petöfi e Mickiewicz no *Vento nouturnio* de Otero Pedrayo, en poemas de Aquilino e Cunqueiro. En “Na Víspera”, texto publicado sob o pseudónimo Manuel Maria Seoane no *Faro de Vigo*, Petöfi e Ossián, a Europa centro-oriental e a céltica, confluen.

Irlanda é berce dunha literatura céltica do pasado que deixa a sua influéncia en moitas obras de preguerra e que se mistura coa reelaborazón e actualización da «Matéria artúrica» en Cabanillas ou Carvalho Calero. Mais é, sobretudo, a pátria do presente, a nazón a servir de modelo na loita política. A revista *Nós* dedica as suas páxinas a dar a coñecer os heróis da revolta irlandesa e a produción de Synge, Lady Gregory, Lord Dunsany, Joyce,

Yeats...O número 8, do 5 de Dezembro de 1921 consagra-se integramente à «irmanciña adorada» que cantou Cabanillas e recolle unha peza teatral de Yeats en tradución galega. Sabemos que o grande escritor irlandés influíu seguramente en *Os vellos non deben de namorarse*—no texto de Castelao hai significativas coincidencias con *O relóxio de area* ou *Emer sente ciumes unha só vez*—; descoñecemos en troca as pegadas que do Yeats poeta, hoxe tan unanimemente recoñecido, poda havernos nosos criadores.

Tamén agora o mundo céltico está presente na nosa poesía, mais como arqueoloxía, como materia morta, recoberta de mofo culturalista. É certo que a obra dos italianos, dos portugueses, dos franceses, é mais lida que nunca e ten servido para revitalizar a lírica posterior à transición. Pero as nosas formas de europeísmo son en grande medida un retroceso con respecto a aquel que defenderon os intelectuais do primeiro terzo deste século. Hai en nós moito de recepción pasiva, de esquecemento da Europa das nazóns, oculta baixo a tona estatalista. Hai poucos días celebrábase en Compostela o Primeiro Simpósio Europeu sobre a situación legal das línguas minorizadas e son frecuentes as relacións entre asociacións e organismos que en todo o continente traballan no proceso de normalización lingüística. Frente a isto, que sabemos realmente hoxe do que está a acontecer coa literatura irlandesa, occitana, escocesa, ou bretona? E que saben en Europa, no resto do mundo, sobre a nosa literatura? O «camiño branco» de que Castelao falava corre o perigo de se converter en via cunha só dirección, destinada a que nós nos europeicemos sen ousar levantar a voz nen revisar que tipo de europeísmo se nos está a vender. Ou máis aínda, en cortina de fume tras a cal se esconden os graves problemas políticos, económicos e culturais dunha Europa transformada en mercado para uns poucos.

NOTAS

- 1 CASTELAO, A.D.: "O galeguismo no arte", Suplementos *Nós*, vol.I. Foi editado inicialmente polo «Grupo Autonomista Galego» de Vigo.
- 2 RISCO, V.: "O mito de Sant-Iago", número extraordinario de *Alborada*, Pontevedra, 25 de Xullo de 1992. Santiago, Sotelo Blanco, serie «Resgate», 1990.
- 3 RODRÍGUEZ, F.: *Análise sociolóxica da obra de Rosalia de Castro*, Vigo AS-PG, 1988.
- 4 DE CASTRO, E.: "Carta ao Sr. Conselleiro Chagas", in *Jornal do Comércio*, 7 de Fevereiro de 1892. Citado por GUIMARAES, F., *Poética do simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990, páx. 8.
- 5 CASTELAO, A.D., *op. cit.*
- 6 MANOEL ANTONIO: *Correspondencia*, Vigo, Galaxia, 1979, páx. 99.
- 7 RISCO, V.: "Preludio a toda estética futura", in *La Centuria*, Ourense, número 7, MCMXVIII. Barcelona, Sotelo Blanco, serie «Resgate», 1981.
- 8 CASTELAO, A.D.: *Obra completa 3. Diarios de Arte*, Madrid, Akal, 1982, páx. 13.
- 9 BLANCO AMOR, E.: Prólogo a *Cancioneiro*, in *Poemas galegos*, Vigo, Galaxia, col. «Dombate», 1980, páx. 109.

Europa nas letras galegas

M^a XOSÉ QUEIZÁN

A Literatura Galega, desde os seus comezos, móvese entre a vocación tradicional e a modernidade, a orixinalidade e o vangardismo; entre o folclorismo máis caseiro e o universalismo. Así foi, xa desde a época medieval e maniféstase nos diferentes xéneros da lírica daqueles séculos.

Mesmo se isto acostuma acontecer noutras literaturas, no noso caso obedece a factores estruturais da nosa sociedade e ao lugar que a língua ocupa nela.

A tendencia ruralizante, propia de un país ancorado no agro e rexido polos ciclos temporais das colleitas, invade as letras galegas até hoxe mesmo. A lingua, considerada patrimonio de labregas e mariñeiros, convidaba a reflexar a realidade das xentes que a falaban e conservaran a través dos séculos. O prexuício lingüístico, promovido polo desprecio dos asimilados coloniais cara unha cultura e unhas clases populares, marca o sino desta literatura. A escritura, coa espadaña da enxebreza axexando, tende a refuxiarse no marco donde é habitual o emprego da lingua, ponse pano de abnegada paisana e zoquiños de duro coiro que confinan o mundo a cómaros de miséria e relacións arcaicas.

A medida que a conciencia galega avanza, e nos afirmamos como nación, que nos liberamos das dependencias coloniais e das telarañas mentais que esta provoca, a lingua galega amplía os xéneros e acomete outros temas, outras clases sociais, outras xeografías. O galego xa non é unha lingua que nos restrinxa a reflexar o propio; é, e debe ser, unha lingua que nos permita apropiarnos do mundo, que nos dea alcance universal. Pero esta concepción foi escasa deica hoxe e as vellas estruturas sentaron base. Un escritor dun nacionalismo sen tacha como Castelao non se arriscou a saír das lindes labregas e mariñeiras.

Pero limitar a isto a literatura galega é falso. Tamén podemos demostrar o oposto. Galiza ten outra cara que sempre estivo aberta ao mar, sen fronteirás, lanzada a unha aventura ultramarina, en contactos permanentes con outras culturas a través dos seus portos, recibindo influencias do mundo enteiro. Galiza, mar por medio, limita con Nova York. O Atlántico únenos con Europa e os países celtas. Con Occitania mantivéramos contactos xa antes da Idade Media a través do priscilianismo, no s. IV. Na Galiza e na Occitania arraigaran as doutrinas de Prisciliano e o principal poeta priscilianista, Latroniano, e outras como Eucrocia, que foran decapitadas co mestre en Treveris, eran occitanas. E seguramente a semente priscilianista foi a que fixo xurdir a lírica occitana e

a galega na Idade Media. Nestes tempos medievais iníciase o Camiño de Santiago que será, durante séculos, unha vía de transmisión con Europa, unha canle pola que van e veñen as correntes culturais. Santiago de Compostela vai ser a cidade máis europea, a meca de Europa.

Houbo sempre na literatura galega a tendencia vangardista, a inclinación á modernidade, o afán de orixinalidade. Frente á Galiza rural ancorada no tempo, existiu sempre a aventura ultramarina, a emigración, que tantos dos nosos escritores experimentaron, as influencias permanentes. Así como unha actitude aberta para recibilas. Lonxe do temperamento galego as actitudes de autosuficiencia das que fixo gala Castela ao longo da súa historia.

O Rexurdimento da Literatura Galega no s. XIX ven avaliado pola Ilustración. Foran os ilustrados galegos do s.XVIII, como Sarmiento, Feixóo, Cornide..., os que, con clarividencia e afán desmitificador, introduciron a idea da dignidade da lingua galega, como descendente do latín, do orgullo de falala e aprendela e da autoestima do noso povo que dará lugar ao movemento galeguista e ao Rexurdimento das letras.

En Rosalía encontramos a pegada de Heine ou de George Sand e Pondal é, tal vez, o mais ossiánico dos escritores peninsulares. Pero non debo determe na poesía.

A prosa do s. XIX ten aínda pouca calidade, pero non podemos ignorar a influencia do naturalismo de Victor Hugo na novela *¡A BESTA!* de Xan de Masma, que mesmo no título lembra *La bête humaine* do novelista francés. Noutra dirección, o humanista Florencio Vaamonde, tradutor ao galego das *Odas de Anacreonte*, ten como mestre a Camoens, como xa o fixera Pondal.

Xa neste século observamos a relación coas letras portuguesas que vai ser permanente ao longo da nosa historia literaria. O portugués, que debido á independencia de Portugal, desde o s.XII, vai seguir evolución propia que o galego verá coutada, dará lugar a unha magnífica literatura, ampliada polas das colonias, fundamentalmente a brasileira. As relacións entre as letras galegas e portuguesas foron continuas e moi fructíferas para a literatura galega en todas as épocas. Aínda que a nosa pegada tamén se deixa ver nas letras portuguesas e mesmo brasileiras, como ben o demostra a galeguidade do magnífico novelista Guimarães Rosa, analizada por Valentín Paz Andrade.

Pero a Xeración que non se pode entender sen Europa e que nos pon en contacto vivo con ela é a Xeración Nós que se manifesta desde os anos 20 deste século. Os homes do Cenáculo Ourensán, como Otero Pedrayo, Vicente Risco, Federico Cuevillas, len en idioma orixinal aos simbolistas, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, ou ao Conde de L'eautremont. Na crítica a Remy de Gonamont. O teatro de Maeterlinck. Conto e novela de Huysmanns, Paladan, Lorrain. Aos ingleses, Ruskin, Carlyle, Swinburne, Rosetti. Ao italiano D'Annuncio. Ao norteamericano Poe. Aos portugueses Lopes Vieira, Eça de Queirós, Eugénio de Castro. A Maragall. Ao finlandés Ibsen... Moito lle deben á filosofía de Nietzsche, Ruysbroeck, Novalis ou Emerson. A novela de Otero Pedrayo non se

entende sen a influencia do pensamento filosófico de Bergson e a valoración da intuición como modo de coñecemento. Nen as caricaturas de Castelao sen as do holandés Gulbraisson. Mantiñan relacións coas revistas francesas como *Mercur*, na que Phileas Lebesque fai versión francesas de poemas galegos ou na que se facía a crítica de novelas galegas como as de Francisca Herrera Garrido.

A Xeración Nós é continuadora da Europa finisecular, trágica e apocalíptica. Arredados da realidade que os rodeaba, depreciando as orientacións políticas e sociais da civilización, escapan a Europa e mesmo a Oriente. Dan voltas *Arredor de sí* até descubrir as esencias do propio país coma se fosen exóticas. Decátanse de que Galiza «escusada ao noso dexergar por un mesto estrato de cultura allea, vulgar e filistea, ofrecíanos un mundo tan amplo, tan novo, tan inédito, como os que andábamos a procurar por aí adiante», en palabras de Vicente Risco. E, de feito, este é un exercicio que levamos facendo continuamente nunha cultura, a nosa, da que nos alonxou a cultura do colonizador, da que se nos alienou e nos negou o coñecemento, que nos ocultaron con velos de ignorancia e de infravaloración. Este exercicio de conciencia e de revelación é algo que seguimos a realizar con asombro día a día.

A Xeración Nós pon, así, a Galiza no centro de Europa. Na revista que fundan, Nós, patentizan a relación coas letras europeas. Fan versións de Yeats, do armoricano Hrand Nazarianth. Otero pedrayo traduce partes do *Ulysses* de Joyce ou a George Chenevière.

A novela galega xorde realmente coa Xeración Nós, influenciada polas novas correntes europeas. Otero pedrayo vese influenciado por Henri Bergson e o descubrimento da Intuición como medio de coñecemento ou o concepto do tempo, da «durée», como modo persoal de medir o tempo que rompe a linealidade da novela tradicional. O subxetivismo de Joris Karl Huysmans, coa súa novela *A rebours*, ben coñecida pola X. Nós, ou a técnica do monólogo interior empregada por Edouard Dujardin, antes do *Ulysses* de Joyce, son mostras deste cambio de mentalidade. A influencia do *Ulysses*, que el mesmo traduce, ou de Proust, patentízase na súa novela *Devalar*. Ademais, a mestura da lírica e a prosa, ou o sincretismo de ensaio e novela que encontramos en Otero responden a un fenómeno do s.XX. A súa obra foi comparada con un río de evocacións que enche con palabras. Nelas está a acumulación de imaxes como no Futurismo, o fluir da conciencia, a música. Tamén está o Unanimismo de Jules Romains de quen parte esa harmonía natural e espontánea entre os seres.

As novelas de Otero Pedrayo, principalmente as máis ensaísticas, foron pensadas con horizonte europeo e nelas comprobamos a enorme erudición do autor. Sobre todo «Fra Venero», a historia de Zacarías Werner, onde se conxuga a cultura xermana, eslava e latina.

O ensaio galego tamén se inicia con esta Xeración e compre destacar *Nós, os inadapados* de Vicente Risco que dá conta do seu europeísmo. En propias palabras: «Digo que a nosa constitución mental é esencialmente europea; que temos unha disposición particular para asimilar os valores da civilización europea».

Risco estivo sempre ao día das novas correntes europeas e das vangardas, do hilozoísmo, do surrealismo, do creacionismo...Moito lle debe Manuel Antonio e, en xeral os escritores das novas xeracións. Porque unha das grandes características desta Xeración foi o maxisterio que exerceron sobre as vindeiras.

Otero Pedrayo, sobre todo na súa estadía en Santiago, xa na súa cátedra universitaria, xa nas tertulias nos cafés ou nas xuntanzas na casa de García-Sabell, foi un lazo de unión coa seguinte xeración, despois do ermo da postguerra. Ensaistas lúcidos como Celestino Fernández de la Vega, que traduce a Heidegger no ano 1956, ou García Sabell, len tamén en alemán e continúan o labor universalizador da xeración anterior. Esta Xeración coñecida polo nome da editorial que han fundar, Galaxia, proseguen coa tradición europeísta. Traducen do gaélico o *Cancioneiro da Poesta Céltica* de Julius Pokorny, no ano 1952, e continúan o contacto con Portugal.

Canto á novela, compre apuntar que a modernidade da Xeración Nós está en contradición coa súa posición antiburguesa. As circunstancias que fan xurdir a novela na Europa apenas se daban na Galiza. A novela xorde co liberalismo económico e co auxe da burguesía. Lukács defínea como un xeito de buscar valores auténticos nun mundo inauténtico, de poñer un héroe auténtico a un mundo caduco e convencional. Presenta, así, a novela como un xénero de natureza dialéctica; un xénero literario no cal a ética do novelista transfórmase no problema estético da obra.

O individualismo da Xeración Nós e de moitas obras posteriores (de Cunqueiro a Méndez Ferrín) é un refuxio nos propios valores ante unha realidade magoante e contradictoria. Esta fuxida pode traspasar o propio ego e evadirse a mundos lonxanos no espazo e no tempo, ao mundo dos antepasados ou a temas irrealis. Son exemplos da contradición permanente de Galiza, do choque entre o desexo e a realidade.

Lucien Goldman quere encontrar na realidade social a explicación do fenómeno novelesco. A novela, di, nace como a transposición ao plano literario da vida cotiá, na sociedade individualista nacida da produción para o mercado. Nesta sociedade na que a cualidade dos seres e obxectos tenden a desaparecer para converterse en valores simplemente cuantitativos, aparece o héroe novelesco, o héroe problemático, buscando o auténtico nunha sociedade degradada. Refúxíase na propia autenticidade como o Adrián Solovio de *Arredor de si* de Otero Pedrayo. Os héroes novelescos da Xeración Nós corresponden a unha economía liberal.

Ao se desenvolver no s. XX os trust, os monopolios financeiros, etc., aparece un novo xiro na economía: o paso do capitalismo liberal ao imperialismo. As consecuencias deste cambio foron a supresión da importancia do individuo e da vida individual nas estruturas económicas e, a partir de aí, no conxunto da vida social. Na orde literaria substitúese a biografía por valores diferentes. Comeza en Europa con Kafka, Joyce, Proust, ou Becket e Ionesco co teatro do absurdo.

Na Galiza, desenvólvese a Nova Narrativa.

As primeiras obras kafquianas publicadas son as Gonzalo R. Mourullo. No ano 1954

aparece «Nasce un arbre» na que se patentiza a supresión da importancia do individuo que deixa de ser home para transformarse en arbre. «Eu son un arbre. Houbo un tempo en que non o fun, mais iso agora non importa». Estase fraguando xa o proceso de deshumanización, propio da narración moderna europea, do mundo do absurdo e do ilóxico. O proceso kafquiano. Proceso que encontramos en Méndez Ferrín, en Xoán Casal, en Suárez Llanos, en Carlos Casares ou en min mesma. Moitas personaxes levan unha existencia incongruente. Abonda a violencia como frustración entre o desexado e a imposibilidade de conseguilo. O intimismo, a introspección, o monólogo interior, a confusión temporal, a técnica cinematográfica, son constantes en todos os novos narradores. Moitos dos autores da Nova Narrativa refuxiáanse nos símbolos.

O existencialismo, como filosofía, como actitude ante a vida, marcou os anos do despertar intelectual desta xeración. Heidegger, Jaspers, Sartre ilustraban o coñecemento. Por outra parte estaba a psicoanálise de Freud e as teorías de Jung. Os temas freudianos son abundantísimos nos relatos da Nova narrativa galega: os sonhos, o subconsciente, os temas edípicos, o regreso á infancia...

Sobre este sedimento instálase o marxismo. Esta ideoloxía marcará a vida e a postura política dalgunhas persoas desta Xeración, ademais da literaria. Neste sentido compre non esquecer a influencia de B. Brecht, coñecido de modo temperán na Galiza. A técnica obxetalista, representada polo Nouveau Roman francés, na que os obxectos adquiren autonomía, explícase, segundo Golmann, pola teoría marxista do «fetichismo da mercancia» ou pola «cousificación», como lle chama Lukács. Aparece un home preocupado exclusivamente do máximo proveito sen ter en conta as relacións humanas cos demais. Os seres transfórmanse en meros obxectos, en simples feitos que lles permiten conseguir os seus intereses. Aparece unha nova cualidade: o precio. No Nouveau Roman, as funcións activas das persoas transpásanse aos obxectos.

Os autores da novela obxectualista, como Michel Butor, Alain Robbe Grillet, Claude Simon ou Nathalie Sarraut inflúen decididamente na Nova Narrativa Galega, sobre todo nas obras *A Orella no Buraco* de María Xosé Queizán e *Arrabaldo do Norte* de Méndez Ferrín, publicadas nos primeiros anos 60.

Nos tempos actuais, nos que o posmodernismo emprega todo xénero de estilos e o sincretismo xa non é novidade, a literatura galega continúa en contacto con Europa. Os medios de comunicación, hoxe en día, facilitan tal cantidade de información, e as editoriais tal número de libros que iso xa non é novidade. Pero o importante é que nas mentalidades continúen abertos os mares progresistas e o Camiño de Santiago.

A influencia europea na narrativa galega

ANXO TARRIO VARELA

En primeiro lugar, quero dar unha aperta simbólica a tódolos escritores e escritoras, presentes ou ausentes, que integran Galeuzca e tamén a aqueles outros que hoxe están aquí en representación doutras literaturas ibéricas.

En segundo lugar, quero agradecer á Asociación de Escritores en Lingua Galega, da que coido que son socio dende o seu nacemento, a honra que me regala invitándome a pronunciar esta conferencia de clausura do IX Congreso Galeuzca e de facer seus, sen antes lela, os contidos da mesma, elevándoa deste xeito a ponencia oficial da nosa Asociación. Moito temo decepcionar as expectativas que se poidesen ter amoreado arredor dun título tan suxerente como o que se me propuxo para desenvolver hoxe aquí, durante 60 minutos: *A influencia europea na narrativa galega*. Moito temo frustrar o meu auditorio e, deste xeito, rebaixar o nivel de competencia e sabedoría que se lle supón a toda unha Asociación de Escritores. Como diría Groucho Marx, eu non debía aceptar ningún encargo dunha Asociación que está diposta a encargarlle unha ponencia a un individuo coma min. Pero xa aceptei, e vós teredes que perdoar a miña torpeza do mesmo xeito que eu perdooo a vosa falta de responsabilidade.

Hei confesar que axustarme disciplinadamente ó título proposto non me foi doado, pois de tan amplo e ambiguo que resulta o seu contido non atinaba eu a saber que era o que, en definitiva, se me pedía. Manexei varias posibilidades de restricción e ningunha me deixou satisfeito, polo que resolvín facer unha serie de reflexións que non sei se interesarán moito ó meu sabio auditorio, pero que, en calquera caso, si foron beneficiosas *pro domo mea*.

Quizais, noutra latitude calquera do planeta, o tema que hoxe nos ocupa podería desenvolverse botando man de datos obxectivos, discontinuos, enumerándoos e levantando acta dun inventario máis ou menos pechado de motivos, temas, influencias puntuais de certos títulos, autores, etc. Pero este mesmo tema, planteado, aquí e agora, en Galicia, ten un alcance moito máis amplo e profundo, por canto a literatura galega, como a propia Galicia, fíxose así mesma, de sempre, con claro marchamo europeo. E isto ocorreu dende os seus inicios medievais, cando era posible falar dunha única literatura para toda Europa, expresada, iso si, en diferentes linguas vulgares pero de forte cohesión entre todas elas, ata hoxe mesmo, cando son moitos os escritores que se senten instalados

con naturalidade na cultura europea, pasando polos nosos clásicos máis cualificados, non só Rosalía, Curros, Pondal, que fixeron unha obra ben europea de seu, senón tamén e sobre todo aqueles outros da *Época Nós*, que deron froitos vangardistas que se poden poñer en liña doadamente co que se facía en Europa no seu tempo.

Xa que logo, nalgunha medida, facérmonos a pregunta que se decanta do título da ponencia de hoxe leva de seu unha tautoloxía ou unha redundancia, dende o momento en que non só moitos dos galegos, digamos concienciados, *quixemos* de sempre ser Europa, senón que tódolos galegos *fomos* Europa dun xeito espontáneo dende o seu nacemento e *somos* Europa hoxe malia que algúns non o sintan dese xeito ou a algúns, lexitimamente, lles magoe.

Outra cousa habería que dicir se nos preguntasen pola influencia asiática, africana ou australiana na nosa literatura. Neses casos, teríamos que tratar de nos achegar, de acortar distancia para ver de preto o que puidese ter ocorrido ó respecto. Pero en relación con Europa pásanos todo o contrario: está tan no noso cerne, tan nas raiceiras da nosa cultura, que cómpre facermos un esforzo de afastamento, de distanciamento que nos permita analizar con perspectiva suficiente o problema.

Doutra banda, cómpre ter en conta que, seguramente, este tema non se había suscitar nunca en Francia ou en Italia, Alemaña, Holanda ou Bélxica, é dicir, naquelas nacións que non pasaron polos traumas do arredismo da nosa e que, polo tanto, séntense a si mesmas formando Europa con toda naturalidade. Seguramente, tamén, este tema podería suscitarse nas nacións británicas, polo sentimento insular que teñen con respecto do continente, ou podería suscitarse dende unha visión española, polo complexo pirenaico-africano que todos coñecemos. Pero, certamente, deixalo riba da mesa aquí, en Galicia, aínda que pareza unha *boutade* o que vou dicir, non ten sentido, ou ten só un sentido: demostrar unha vez máis e facerlle ver ós miopes ou negadores da nosa identidade que, de sempre, Galicia formou parte, non só da vella península euroasiática que chamamos Europa, que iso é obvio por pura evidencia xeográfica, senón tamén do que chamamos Europa como concepto cultural e como entidade diferenciada.

Hoxe en día, e dende hai xa abondo de anos, a etnografía demóstranos que a cultura de tradición oral galega, o seu *imaxinario* máis profundo, do que aínda quedan preciosos vestixios nas crenzas populares, ten unha serie de trazos comúns co *imaxinario* europeo das máis variadas latitudes. Un caso exemplar é o dos chamados *mouros* e *mouras*, que non hai que asociar tan só coas invasións árabes senón co que Caro Baroja denomina «mitos crónicos de Europa» e que atopan un paralelo, sen nos saír da Península, nas *xanas* asturianas, as *moras* ou *anjanas* casteláns, as *lamiñak*, os *gentilak* e as *mairiak* das Vařcongadas e de Navarra, nos *Cementeri dels Moros* ou *as dones d'aigua*, en Cataluña, etc., e, xa fóra da Península, as *fées* ou *bergères* francesas, as *korrigan* bretonas, as *giane* ou *anguane* italianas, as *vilas* do sureste europeo, os *lutins* e os *elfos* dos países nórdicos, todo o cal indica un sustrato cultural común, como nos ensinan os nosos estudiosos destas cuestións, dende Murguía a Fernando Alonso ou González Reboredo, pasando por

Vicente Risco, Fermín Bouza Brey ou Alonso del Real, por non citar a outros de fóra que, como Mircea Eliade, teñen estudiado a fondo estas cousas.

Coido que non debemos despistar esta dimensión do problema porque, de certo, nos diversos períodos da nosa Historia contemporánea nos que se tratou de reconstruír o ser de Galicia, sempre este *imaxinario*, como outros que veremos axiña, funcionaron como alicerces sobre dos que asentar as bases máis remotas, as raíces máis vizosas coas que lexitimar as reivindicacións de respecto e recoñecemento que merecemos como nación diferenciada e diferente no solar ibérico. E isto ocorreu en diversos graos de consciencia, dende uns mínimos, nos chanzos máis elementais do rexionalismo decimonónico, ata un máximo, nos chanzos xa máis sólidos e intencionados do galeguismo ou nacionalismo modernos. Dende, poñamos por caso, «O encanto da pedra cha», ben coñecido poema de Rosalía de Castro, ata as enxaiolantes historias de tesouros de Alvaro Cunqueiro.

Pero achegándonos xa ó quefacer propiamente literario, cómpre poñer de manifesto que, por exemplo, cando Alfonso X o Sabio se meteu no ambicioso proxecto das *Cantigas de Santa María*, co fin de narrar para a cristiandade as virtudes e miragres da súa *señor* preferida, non hai que pensar que estaba a facer algo desfasado e diferenciadamente hispánico ou ibérico ou que fose froito dun mimetismo epigónico con respecto ó que se facía nos países do entorno. Polo contrario, coas *Cantigas de Santa María* o Rei Sabio incorporábase á máis estricta das súas contemporaneidades e a unha, chamémoslle, *moda* que circulaba por toda Europa dende o século XI, en expresión mediolatina, co crecente culto a María, consistente en retomar unha xa longa tradición de relatos de miragres que se remonta ó século VI, con Gregorio de Tours e Gregorio Magno. Naturalmente, Alfonso e o seu equipo aproveitaron o que por aquel entón ía aparecendo, tanto en latín coma noutras linguas vulgares e, deste xeito, non foi alleo ó enorme labor de recolleita feito en Francia polo frade dominico Vincent de Beauvais (morto no 1264), ou a non menos importante de Gautier de Coincy (morto no 1236), coetáneos del, como se ve polas datas que acabo de citar. Como tampouco non se limitou a unha xeografía exclusivamente ibérica á hora de localizar os numerosos santuarios marianos que desfilaron polas 360 cantigas puramente narrativas que conteñen os códices conservados, pois, a carón dos máis sonados da Península, vemos aparecer os de Laon, Soissons, Chartres, Rocamadour e Canterbury, todos eles centros de peregrinaxe europeos de grande importancia.

Pódese opoñer a todo isto que non foi Alfonso X, precisamente, un modelo de galeguidade, malia ter sido criado en Galicia. E pódese afezar o ter tentado de lle tirar importancia ó noso señor Santiago en favor da Virxe María, desviándonos os peregrinos cara os santuarios marianos, por motivos seguramente non só devocionais. Pero, precisamente por iso, podemos sospeitar que, cando el se decidiu a compoñer en galego a obra máis ambiciosa da súa vida, foi porque esa lingua tiña un recoñecemento europeo que en nada podía lixar, senón todo o contrario, o seu rexio prestixio.

O paso do tempo, a incuria, o desleixo polos que tivo que pasar a cultura galega a

partir do século XV, cando menos, motivou que non se conservaran moitos códices con textos narrativos medievais que, sen dúbida, tiveron unha existencia viva e intensa. E de entre eles, de seguro habería algúns máis dos poucos que conservamos debidos á práctica peregrinante ó longo do camiño de Santiago, esa ruta de europeísmo, esa trabe de luz (ou trabe esmeraldina, que preferiría Cunqueiro) que terma da unidade europea, familiarizada cos relatos máis estraños e apartados e pertencentes ós máis insospeitados recantos de Europa. Pero do pouco que conservamos ó respecto escrito na nosa lingua é doado tirar un sentimento universalista, unha naturalidade de sá ósmose cosmopolita que nos fala outra vez do sentimento reinante naquel entón de pertencer a unha comunidade máis ampla cá que recortarían máis tarde as nacións modernas. Non temos máis que botarlle unha ollada ó códice que coñecemos co nome de *Os miragres de Santiago* para decatarnos dese espírito aberto. Alí, xunto con relatos referidos a temas universais como a destrucción de Xerusalen ou a vida e morte de Pilatos, atopamos relatadas, na parte que chamamos «Pseudo Turpin», cousas máis domésticas, como as fazañas de Carlomagno na Península Ibérica, proba de que tamén nestes asuntos había un aire de contemporaneidade ó que non se sentiron alleos os autores galegos.

Pero, sen nos saír do ámbito medieval, o que seguramente debeu constituír moeda literaria de curso cotiá e que callou máis fondamente nos nosos eidos, foi a denominada Materia de Bretaña e todo o abano de aventuras dos cabaleiros do rei Artur na procura do Santo Graal. E iso ata tal punto que, a maiores dos textos escritos que conservamos en copias tardías e que son traducións maiormente de producións foráneas, o certo é que na boca popular deberon resoar os nomes daqueles aventureiros, grandes guerreiros, grandes amadores e, por veces, grandes místicos. Tanto deberon resoar que é ben sabido que aínda ata hai ben pouco tempo era relativamente doado escoitar espontaneamente nas noites de lareira ou nos adros dominicais, debidamente agochados pola lóxica deturpación, adaptados ou deformados polo paso do tempo, encadrelados con materia xacobeá ou céltica, contos e romances nos que os nomes de Isolda ou Tristán, Lanzarote, Roldan ou Amadís aboibaban como flores fósiles na mesta poeira secular, e ata o século XVIII é posible documentar que eses nomes bautizaban as criaturas da nosa xente nalgunhas bisbarras. É dicir, que tamén o *imaxinario* medieval galego era o mesmo que podíamos atopar en calquera outra latitude de Europa, sobre todo (todo hai que dicilo) da Europa atlántica. E do mesmo xeito que antes viamos en pleno funcionamento o mito dos *mouros* e das *mouras*, que conlevaban todo un mundo subterráneo de tesouros agochados baixo terra, en convivencia e familiaridade coa cultura campesina, agora podemos topar en calquera momento coa crenza de que os exércitos do rei Artur, agochados por Merlín en forma de nubes de cínifes arredor da lagoa de Antela, esperan a volta do seu señor dormido en Avalon.

Eis outra temática do patrimonio europeo que con moi boa intuición serviu para afinar, dende a literatura, os alicerces da nosa personalidade, dende Pondal a Cunqueiro ou Méndez Ferrín, pasando polo gran Cabanillas, entre outros moitos que se viron engaiolados polos exemplares buscadores do Graal.

Mágoa que a malfadada historia da nosa nación, arrastrada ó illamento que impuxeron as fronteiras nacionais, en xeral, pero tamén a pechazón dos Austrias e Borbóns españois, en particular, e o declive do Camiño de Santiago, fanase, ó longo dos que chamamos Séculos Escuros, unha traxectoria literaria escrita tan nobre e tan digna: case 400 anos de barbeito literario (e de absoluto ermo narrativo, dende logo), nos que tan só a tradición oral puido manter aceso o facho da creatividade autóctona, mesturando os vagos ecoares daqueles relatos vivísimos noutros tempos, cheos de sirgos e néboas nórdicas, de inefables melancolías e saudades, de aventuras e desventuras cabaleirescas, cos cantos de anqueiras e sazóns do mundo rural.

Cando Galicia empezou a deluvar os ollos cos galos do Rexurdimento, tanto e tan profundo fora o esquecemento daquelas épocas gloriosas das letras galegas, tan remoto e incerto semellaba xa aquel *imaxinario medieval*, que coidou ter que partir da nada para construír *ex novo* unha literatura coa que apoiar o programa de concienciación nacional que aqueles homes e mulleres se propoñían desenvolver. E co esquecemento daqueles séculos dourados, tamén se perdera aquel sentimento de pertenza a una unidade superior á española, polo que todo o que ocorra no século XIX galego, durante o cal a decadencia do Camiño de Santiago chega a tocar fondo, farase, se ben con influencia dos movementos nacionalistas que estouparan en Europa, auspiciados polo romanticismo, sen ningunha conciencia europeísta e mesmo, en ocasións, por mimetismo do rexeitamento español castizo a todo o transpirenaico, contra calquera veleidade europea.

Como é xa ben sabido, foi a expresión lírica a que mellor callou naquel momento e a que deu os grandes nomes gracias ós que, precisamente, podemos falar hoxe de Rexurdimento. Se houbo algo de europeísmo no dezanove galego foi pola vía da lírica e, moi concretamente, a través dos tres grandes poetas que se adoita citar: Rosalía, que entronca en boa parte da súa obra co nihilismo romántico centroeuropeo, cos *lieder* de Heine e cos *canti* de Leopardi; Pondal, que arromba coa poesía ossiánica de Macpherson un século dempois de ela comover Europa e Curros, a quen podemos ler baixo os presupostos da poesía europea finisecular.

Máis abandonado estivo o cultivo da narrativa. Por moitas razóns, os títulos de certa relevancia que deste xénero podemos localizar no século XIX son abondo poucos e, en calquera caso, moitos deles estiveron determinados na súa elaboración polas poéticas que informaran xa grande parte do século europeo. Refírome ó costumismo e ó realismo, que, se ben produciron grandes obras no noso entorno (pensemos en Balzac, Flaubert, Eça de Queirós, Tolstoi, Dostoievski, Pardo Bazán, Pérez Galdós ou Narcis Oller), foron bastante limitativas para a narrativa galega, sobre todo no que se refire á temática, circunscripta por demais a un certo folclorismo e empeñada, moi coherentemente e moi en consonancia con aquelas poéticas, en reproducir os costumes do mundo rural, no que se apreciou un crisol depositario das esencias, virtudes e constantes do ser galego.

Non obstante, aínda que naquelas latitudes con máis éxito e resultados, do mesmo xeito que ocorreu no eido da literatura portuguesa, castelá ou catalana, onde chegado un

momento (coincidente cos tempos da Restauración borbónica en España) se denunciara explicitamente o atraso da novela con respecto a Europa e a necesidade de producir algo equivalente ó que xa configurara todo un ciclo de novela realista europea, tamén en Galicia se fixeron ensaios de aclimatación das poéticas europeas realistas e naturalistas, con algúns títulos que, se ben arrastran moito aínda da estética romántica, nalgúns casos, ou aportan excesiva carga costumista, noutros, amosan xa modos e recursos propios daquelas poéticas. Teñamos en conta que a primeira novela da literatura galega contemporánea, *Maxina*, de Marcial Valladares, foi escrita no ano 1870, é dicir, cando aínda Pérez Galdós en España, Eça de Queiros en Portugal e Narcís Oller en Cataluña, por poñer tres exemplos ibéricos, estaban tan só a pensar na necesidade de dotar ás correspondentes literaturas dunha novela acorde cos tempos. Certamente, *Maxina* é unha noveliña na que conflúen elementos romántico-costumistas, pero tamén incorpora trazos propios da novela burguesa realista, ás veces con grande atino e sensibilidade estética nas descripcións e nos caracteres. Por outra banda, coas novelas de Antonio López Ferreiro, a literatura galega dispón de exemplos de novela arqueolóxico-realista, como é o caso de *A tecedeira de Bonaval* (1894), ou histórica con leves resoancias walterscottianas, que tal podemos ler n' *O castelo de Pambre* (1895) ou n' *O niño de pombas* (1905). Por non falar da obra de Francisco Alvarez de Nóvoa, por cativa en extensión que sexa, que se incorpora ó idealismo esteticista finisecular que campaba por Europa cando el publica *Pé das Burgas* no ano 1896, como ben soubo ver Méndez Ferrín.

Foi unha mágoa que Rosalía de Castro, novelista romántica, pero tamén, dende algún punto de vista, verdadeira pioneira da novela realista peninsular a quen na historiografía literaria española nunca se lle fai xustiza neste senso, foi unha mágoa, repito, que Rosalía non se decidise a escribir as súas novelas en lingua galega. Pero, de calquera maneira, hai un dato que coido non debemos esquecer. Refírome ós lemas e citas con que encabeza algúns capítulos de *La hija del mar*, unha noveliña romántica, de mocidade, moi influida seguramente por Victor Hugo. Polos nomes dos seus autores e autoras decatámonos de que Rosalía estaba pendente do que se producía en Europa, e admiraba moito do que alí se facía, orixinal ou traducido, tanto no eido da poesía coma da novela. Por alí, en efecto, á parte do consabido Ossian, desfilan Van der Welde, George Sand, Frédéric Soulié, Lord Byron, Miss Cummings, Bernardin de Saint Pierre, Charlotte Smith, Goethe, Madame Girardin, etc.

Non se pode dicir, nembargantes, que os nosos narradores do século XIX tivesen incorporado dun xeito explícito á súa ideoloxía galeguista ningunha compoñente europeísta. É dicir, non se aprecia ningún xesto ou impulso vocacional de achegamento a Europa, ponteando ou sen pontear a cultura hexemónica madrileña. Polo contrario, as peculiares características ideolóxico-políticas do estadio rexionalista en que se desenvolveu o Rexurdimento non permitían aínda facer do europeísmo unha trabe sustentatoria diferencial con respecto á política centralista e os nosos escritores pensan máis en Madrid ca en París, Londres ou Berlín; máis no artellamento rexional español ca nunha unidade superior.

Propiamente, como xa é ben sabido, non será ata as décadas dos anos vinte e trinta deste século cando albisquemos unha certa conciencia de vocación e reivindicación europeísta, mesmo sen renunciar á crítica do que se estaba a cocer nos diversos ámbitos da vida na Europa de entre guerras. Entón si. Entón, cando os homes do cenáculo ourensán (e tantos outros) ven máis preto Nova York que Madrid; cando Manuel Antonio está máis interesado no que pasa en París ou en Atenas ca na capital de España; cando Castelao, primeiro, e Vicente Risco, máis tarde, volven coas súas maletas cheas de notas das viaxes por Francia, Bélxica ou Alemaña; cando Otero constrúe as súas sinfonías europeas; cando todos, no seu conxunto, miran nas pedras de Compostela os símbolos de europeidade e de universalidade que de sempre definiran a cidade; entón, é cando a nosa narrativa volve a ter un indiscutible aire europeo e mesmo os teóricos do nacionalismo empezan a elaborar o concepto de atlantismo entendido como unha nova idea (quizais un *ideoma*, na terminoloxía de Ortega, ou *ideoloxema*, na de Kristeva) que enfrontar, tanto á vella e periclitada cultura mediterránea, coma ó cosmopolitismo provinciano, coma á decrepita España afroibérica, de que falaba Vicente Risco, quen, na súa *Teoría do Nacionalismo Galego*, coa súa aguda capacidade intuitiva deixou escrita unha consideración que, tirándolle o que haxa de esaxerado e chauvinista, antóllaseme chea de acertos:

Eu non digo que os galegos teñamos tódalas virtudes europeas. Digo que a nosa constitución mental é esencialmente europea, que temos unha disposición particular pra assimilar os valores da civilización de Europa como non poden os demais españois.

En boa medida, pódese dicir que na mente dos homes das Irmandades, cando menos dos homes que deron de seu o máis granado e estimable de toda a *Época Nós*, Galicia volve a ser Europa tal e como o era na época medieval: non un apéndice ou engadido que aspira a, suspira por e solicita entrar no conxunto europeo previas concesións, condicións e submisións (tal e como agora mesmo está a ocorrer dende o ámbito da política española de Madrid), senón unha parte dese conxunto sen solución de continuidade, unha parte solidaria, no sentido de intimamente *soldada* e inseparable, en tanto en canto a nosa Fisterra é verdadeiramente a Fisterra de Europa e o Camiño de Santiago é o que leva ata onde o sol se apaga para o vello continente tódolos días.

É entón cando a literatura narrativa galega empeza a poder contar no seu patrimonio literario con mostras homologables ó que se facía no resto de Europa, tanto no eido da novela longa coma no do relato curto. E son varios os síntomas que podemos illar respecto de que ese talante europeo da nosa narrativa, durante aqueles vinte anos da *Época Nós*, exerceuse por parte dos nosos escritores sen ningún tipo de complexo ou aceno de servidume. Todo polo contrario, en ocasións, cunha certa insolencia (Risco mediante, por iso tamén falou da necesidade de «superar o europeísmo»), ou mesmo con paternalismo (penso no Otero d'*A romaría de Xelmírez*) non exento todo isto de admiración e mesmo dunha certa saudade da Europa perdida (penso agora no *Fra Venero* de don Ramón).

Por iso, agora, como ocorrera para a Idade Media, non coído que sexa oportuno falar de *influencia*, senón dunha re-incorporación ou dun remexerse para devolver Galicia ó lugar que de seu debía ocupar e que, debido á política arredista española e ó establecemento de fronteiras de todo tipo nos Pirineos, lle fora arrebatado, tronzando fisicamente o Camiño de Santiago, establecendo barreiras intelectuais e espirituais e tratando de facer de nós un todo continuo cunha España uniforme que, con modelos sureños de manolas, pandeiretas e castañolas, queredría estenderse por toda a península.

Cando Otero Pedrayo escribe a súa novelística, non o fai con ningún complexo subsidiario de vocación e devoción europeísta, senón coa firme crenza nun espírito telúrico e atlántico, cósmico e xeolóxico, que abrangue nunha unidade todo o que hoxe chamamos occidente. Non hai nel, como non o hai en ningún dos homes que protagonizaron aquela etapa tan vizosa da nosa historia, ningún aceno postulante ou pordioseiro (no sentido etimolóxico de «pedir por Deus») de quen pretende ser admitido no seo de algo, respecto do cal se considera alleo ou foráneo. Non vemos nada nin en Otero, nin en Risco, nin en Castelao, nin en Dieste, que nos recorde esa actitude que estamos a ver nestes días por parte do goberno madrileño e mesmo dalgúns intelectuais orgánicos, pedindo e dando as gracias por seren aceptados nos foros de decisión europeos.

Polo contrario, os complexos iniciais de Adrián Solovio, o protagonista de *Arredor de sí*, aqueles complexos decantados dunha ideoloxía vicaria do centralismo hispánico e da inercia acrítica dunha aceptación dos mitos do uniformismo castelán, non se resoven visitando París ou Berlín, senón recoñecéndose universal na volta á terra. E cando o grande Xelmírez atravesara os Pirineos para se dirixir a Roma faino en pé de igualdade cos anfitrións dos mosteiros e castelos que o acollen no seu itinerario e vémolos como o pantocrator central dun tímpano románico, non como unha figura de comparsa, ou como un cabaleiro menor dos planos secundarios do baixo relevo.

Do mesmo xeito, cando o narrador de *Fra Venero* (todo un trasunto do propio don Ramón) sobrevoa o mapa da Europa romántica, botando a súa aguda e ennobrecedora ollada, faino coa familiaridade de quen está a contemplar algo de seu, non como algo alleo ó que se debece pertencer, senón, todo o máis, como un ben perdido sobre do que se deita a nostalxía dunha memoria ancestral, un ben que cómpre recuperar.

Doutra banda, non hai máis que botar unha ollada pola revista *Nós* para decatarse do atentos que estaban os nosos escritores a todo canto se producía fóra das fronteiras españolas. E dese xeito tanto podemos asistir ó entusiasmo que lle producían as antigas sagas nórdicas, por ver nelas a manifestación dun espírito irmán, como as máis novidosas novelas de Joyce, de quen traducen para o galego uns fragmentos do *Ulysses*, como é ben sabido, ou de Jules Romain, creador do *unanimismo*, poética utilizada por Otero Pedrayo como máis idonea para nos dar, primeiro, en *Fra Venero*, unha visión sinfónica da Europa transpirenaica, e despois, en *Devalar*, ese precioso texto aínda non ben coñecido polos galegos, outra equivalente da Galicia *unha*, da Galicia unánime (unha alma), non dividida en provincias nin localidades. E todo iso, sen deixar de lado ós clásicos: de

Chaucer a Flaubert ou Stendhal, de Bocaccio a Chateaubriand, de Cervantes a Goethe e un longo etcétera que desfila polas glosas e reseñas, que en número abondo xeneroso e prolífico deixaron escritas naquela exemplar revista.

Cando Castelao escribe o seu *Diario* de 1921, faino cun ollo crítico que pode ou non ser atinado, segundo quen considere as manifestacións que alí deita o rianxeiro, pero que sempre é en plano de igualdade, sen pasmonerías provincianas, expoñendo os seus puntos de vista sobre a arte que vai atopando polos museos e exposicións das capitais europeas. E o mesmo fai Risco, no seu libro *Mitteleuropa*. Alí, aínda recoñecendo o atraso de Galicia con respecto ó resto do vello continente e as dificultades e problemas que conleva a condición de ser unha *fisterra*, apréciase que el atravesara os Pirineos sen complexos, como convencido de que está a pisar chan propio.

Non falemos, pois, de influencias. Outra cousa é que falemos de impregnacións, de doada disposición para admitir o foráneo. Mesmo Vicente Risco, a este respecto, tiña tamén o seu parecer. Así, cando na súa viaxe de estudos, no camiño cara a fronteira pirenaica, ten que pasar por Castela, fai unhas consideracións que se me antollan, unha vez máis, moi atinadas e que de seguro había suscribir Otero Pedrayo, xa que na noveliña que D. Ramón inserta en *Arredor de si* e que leva por título *Nosa Señora das Labercas*, late a mesma tese, o mesmo pensamento que deita Risco en *Mitteleuropa*:

Castela, pechada en si mesma, refractaria ao alleo, soubo por isto mesmo imporse a todos. Galicia, a todos aberta, soamente soubo ser dominada.

E eu quero ver tamén nese termo, «dominada», a significación de fecundada.

E mentres os chamados homes do 98 remataban de inventar unha Castilla literaria e pechada, os seus coetáneos galegos, os nosos escritores, traducían a Joyce, asumían a filosofía de Bergson, tiñan como libros de cabeceira o mellor do que se producía naquela Europa á que eles se sentían pertencer de pleno dereito. E de aí xorden textos da importancia de *O porco de pé*, exemplo de escritura vangardista onde se entrecruzan tódolos discursos da modernidade, onde se parodian xa os mitos literarios máis consagrados, antigos e modernos, onde se denuncian os males do nacente consumismo e onde se avisa (con catro anos de antelación con respecto ó deus que Aldous Huxley chamaría Ford) sobre do reino da mediocridade que había sobrevivir da man do mercantilismo encarnado nos adoradores, Ramiro de Maeztu o primeiro, dun novo deus chamado Diñeiro.

Nada de influencias, diría eu, e si moito de tecido vizoso, disposto a se deixar encharpar e sazonar sen perder a propia substancia, aberto ó mundo, amosando os seus valores, as súas ilusións e os seus debezos de se realizar no concerto universal. ¿De que nos serviría citar aquí unha ringleira de posibles influencias sobre os nosos narradores? A literatura é un palimpsesto inesgotable, e esa é a súa grandeza como tamén é a súa limitación. Detrás de cada texto elaborado existe toda a historia da escrita e da palabra. ¡Claro que, detrás de Risco, está o *Gargantúa e Pantagruel* rabelaisiano, ou a caricatura

quevedesa, ou a novelística de Joseph Conrad, como están Chateaubriand, Goethe, Stendhal, Huysmans e tantos outros no fondo de Otero Pedrayo!. Pero se algo nos di todo isto é que estamos a falar de talentos e predisposicións, de espíritos decote inquedos, cobizosos de tódolos saberes e atentos a novas técnicas de expresión que lles permitan comprender e analizar os cambios do mundo para llos amosar ós demais e para erguer Galicia da súa sempiterna postración.

En verdade que, trabucados ou non, aqueles homes de entre guerras seguen a ser unha lección para todos nós. Porque, máis alá das influencias puntuais que, como vemos, poderíamos detectar, o que nos queda deles é un exemplo de modernidade e de asimilación intelixente das novas poéticas, e mesmo das máis audaces. No eido da poesía é excusado insistir no ben que souberon estar á altura das circunstancias. Pero non se ten insistido abondo na asimilación e posta en funcionamento que levaron cabo con respecto ás técnicas que revolucionaron a narrativa do século XX, superando a omnisciencia e linealidade do relato decimonónico para practicar o multiperspectivismo, a crebadura temporal, o simultaneismo, o unanimismo e a entrada franca do lirismo e das técnicas musicais na novela, todo elo, naturalmente, aprendido na mellor novela europea e americana.

Eu coido que cómpre insistir no valor daqueles homes da *Época Nós*, gracias a quen, malia a precariedade na que tiveron que traballar, a literatura galega alcanzou uns niveis de dignidade moi altos e uns alicerces sólidos sobre dos que se apoiar para continuar a obra despois do outro grande barbeito que supuxo a guerra e a longa posguerra.

E xa entrados neste outro treito da nosa historia, hai que dicir que quizais sexa agora cando con máis fundamento poderíamos realmente falar de *influencias* europeas, á hora de analizar o panorama narrativo que se enceta na década dos anos cincuenta e chega aproximadamente ata 1975, ano a partir do cal a narrativa galega entra nunha dinámica que xa non vou afrontar aquí porque sería moi complexo o facelo dende os presupostos que se decantan do título desta ponencia e porque, en definitiva, sería inútil e estéril tratar de procurar nada concreto e puntual dende unha perspectiva de influencias, enguedellado como está o panorama literario nun dialoxismo múltiple ou se queremos nunha intertextualidade infinita que vai máis alá da pura literatura, das simples lecturas de autores en particular, para incorporar técnicas tiradas doutros moitos medios expresivos, soportes e afinidades.

E si coido que agora si sería máis pertinente falar de influencias é porque nunca estivera España tan afastada de Europa como nas primeiras dúas décadas da posguerra. Coído eu que nunca se lle fixera sentir Europa ós españois tan allea e inasible, tan exótica e inalcanzable, cando menos ós que non tiñan a sorte de vivir a carón dos pirineos.

Por outra parte, cómpre ter en conta que, no momento de se reiniciar, moi timidamente, o labor literario en Galicia, alá polos primeiros anos 50, conflúen varias xeracións de moi diversa fasquía, procedencia e experiencia, e non todas tiñan, loxicamente, a mesma visión de Europa nin todas puxeron nela as mesmas ilusións liberadoras nin todas

cifron nela un modelo ideal a seguir. Ademais, isto é lóxico xa que, se nunca a literatura estivo á marxe do entorno socio-político-ideolóxico, é evidente que os intereses e inqedanzas das xeracións máis novas tiñan que contrastar en moitas cousas cos intereses e inqedanzas das demais, como non tardaría en desvelarse, sobre todo a partir dos primeiros anos sesenta.

Sen saírnos do ámbito da narrativa, por exemplo, e tomando sempre Europa como pedra de contraste, vemos comportamentos tan diferentes como poden ser o de Anxel Fole, pescudador dende un contar enxebre da Galicia profunda, para o cal non lle fixo moita falta mirarse no vello continente no momento de el escribir *A lus do candil* ou *Terra brava*. Ou de Cunqueiro, bo coñecedor da literatura europea de tódolos tempos, pero creador dunha literatura orixinal á que é inútil seguirlle as fontes, pois, sendo evidentes en moitos casos, tamén son múltiples e resultan absolutamente mutadas no proceso de elaboración da súa escrita. Ou Neira Vilas, coído eu que indiferente ó que se puidese andar a escribir por Europa á hora de elaborar os seus alegatos contra a postración e inxustiza que observa no eido rural galego e á hora de denunciar as miserias e limitacións, endóxeas e exóxeas, do mesmo. Ou Blanco Amor, que escribe unha obra de grande modernidade dende un Buenos Aires plenamente europeo por aqueles anos.

Pero algo moi diferente coído que lles pasou nas décadas dos 50 e dos 60 a uns poucos narradores novos que, efectivamente, tiveron que pescudar fóra o que se lles agochaba dentro. E entón é cando a pertinencia do término *influencia* que figura no título desta intervención miña pode facerse máis oportuna, segundo o meu parecer. Hai que ter en conta que, como todo o mundo sabe, a raíz da guerra civil, prodúcese un novo fenómeno de arredismo de España respecto de Europa, pero se a isto lle sumamos a ocultación que se lle fixo ás xeracións nadas na década dos anos trinta e corenta do pasado de Galicia, da súa Historia, da súa Literatura, dos varios momentos de vizoso rexurdimento que coñecera, dos seus debezos de liberdade e da súa cultura, en xeral, comprenderase mellor que Europa se convertese para as novas xeracións en algo alleo e afastado, por máis que, pouco e pouco, profundamente debecido e cobizado como paraíso de liberdade, modernidade e cultura. Por iso coído eu que a relación con Europa é agora substancialmente diferente á que detectabamos en épocas anteriores. Quizais agora, por primeira vez, se produce un verdadeiro complexo de inferioridade respecto dela, un sentimento de vergonza (de variados matices segundo fose a xeración que a sentise) por pertencer a un Estado que nada facía por se homologar con ela no que se refire ós ámbitos da vida socio-económica, política e cultural.

Neste auditorio seguramente están presentes algúns dos protagonistas daquel entón e eles saberán reconstruír e rememorar mellor ca min que é o que os levou, e en que condicións, a debruzarse polas estreitas xanelas que o momento permitía para observar o que pasaba en Europa ou en América e así poder elaborar os seus mundos poéticos e de ficción cunhas certas garantías de axudar a renovar o patrimonio literario galego, á vez que facer del un modo de expresión das súas inqedanzas, frustracións e indignacións.

Eles saberán explicar qué fíos de conexión e de influencias estableceron con Jean-Paul Sartre, con Cesare Pavese, con Kafka, James Joyce, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Claude Simon, William Faulkner, e un longo etcétera de autores e autoras que semellan estar evidentemente detrás das súas escrituras. Pero non é do caso puntualizar, como non o fixen para os outros períodos, senón tratar de analizar o grao e condición do europeísmo que puideron sentir. É dicir, ata que punto tiveron que se esforzar para superar as lousas que a propaganda triunfalista nacional-católica do réxime hipercentralista de Franco puxera sobre a identidade das nacións ibéricas e ata que punto tiveron que volver a descubrir a condición europea de Galicia, se é que a descubriron (que coido que si, na maioría dos casos) e se é que se identificaron con ela (que coido, así mesmo, que si, na meirande parte dos casos). Ata que punto, en fin, o que fora noutras épocas da nosa historia unha cuestión obvia, indiferente ou evidente, tornouse para estas xeracións nun obxectivo a conquistar ou reconquistar e un *ideoloxema* a incorporar no seu sistema de pensamento.

Eu teño para min que estas xeracións das que estou a falar e que agora mesmo compoñen o elenco central de escritores maduros do noso panorama literario son as que, loitando nos tempos do medo contra unha dictadura encoirada e culturalmente ruín, e deixándose influír e fecundar do mellor espírito de Europa, restituíron para todos nós o dereito e o orgullo de sentírmonos europeos, sen complexos nin esmolos, e propiciaron que cuestionamentos como os do título con que se encabezan estas torpes reflexións miñas debeñan xa hoxe obsoletos, tautolóxicos ou redundantes.

INFLUENCIA DE EUROPA

NAS NOSAS LITERATURAS

POESÍA

p. 61

VINYET PANYELLA

L'obra poética de J.V. Foix i Fernando Pessoa

p. 67

PERE ROSELLÓ

La poesía de Jaume Vidal Alcover

p. 71

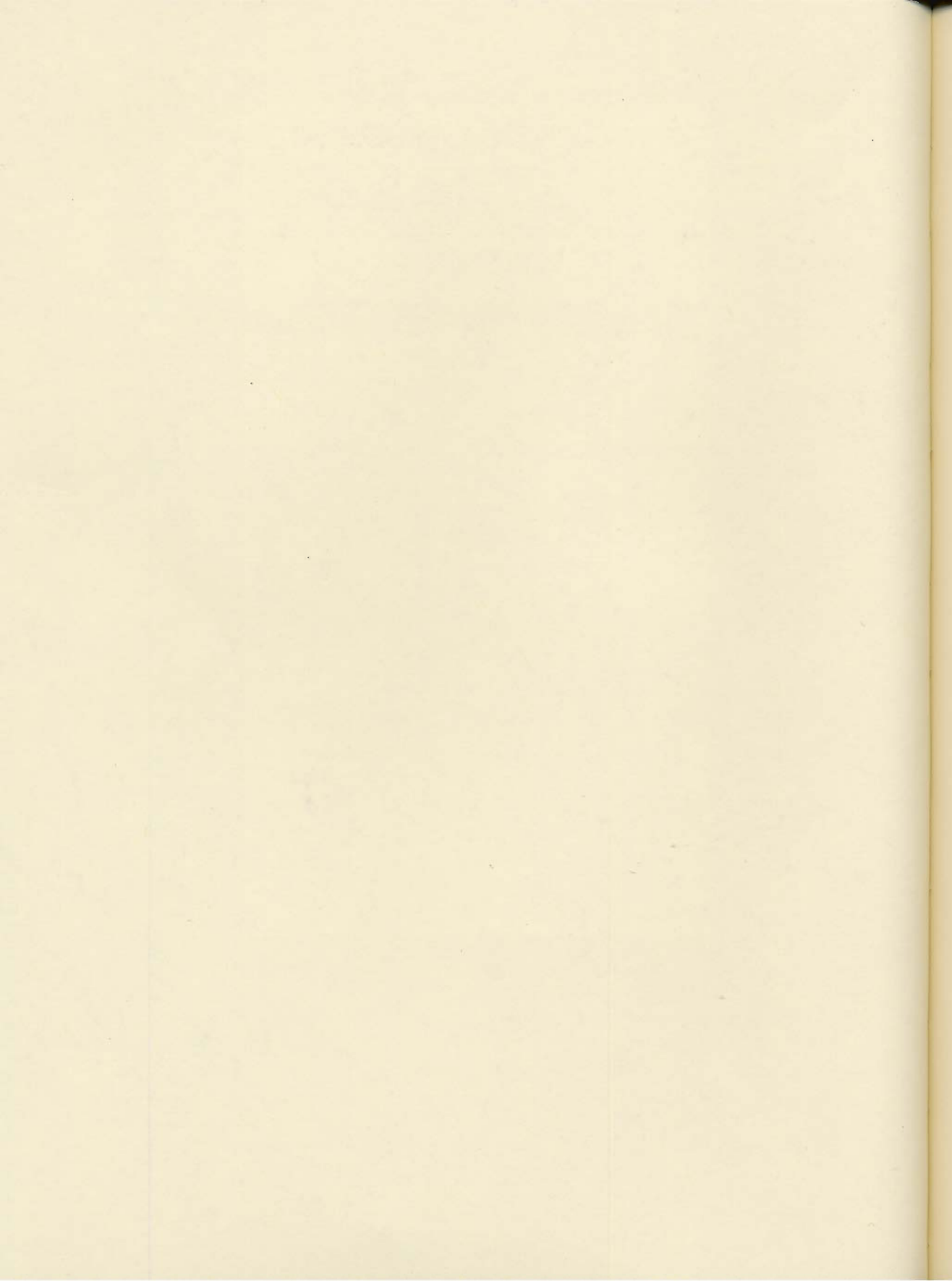
ENRIC SORIA

Las literatures europees
en la poesía catalana moderna

p. 78

JAUME SUBIRANA

L'amic Morrissey



La crisi de la personalitat Els corrents estètics com a identitat de les èpoques

VINYET PANYELLA

«... com Pessoa a Portugal, Foix a Catalunya s'ha esforçat a ser, més que un poeta, tota una literatura...»¹

Sovint tenim la tendència de caure en la temptació de considerar els escriptors com a figures úniques, irrepetibles, isolades en el gressol de la seva època com a éssers singulars i d'altíssima i inigualable personalitat i qualitat. Aquesta mena de xovinisme literari ens porta a no prendre prou en compte autors d'altres produccions literàries alienes a la història cultural del país respectiu. És llavors quan perdem, per a nosaltres i per a la interpretació del fet literari, la capacitat de vincular els nostres escriptors als corrents de la literatura universal i, si no atorgar-los el lloc que els pertoca, relacionar-los amb uns corrents estètics d'abast més ampli, més difús, més generalitzat que l'estricta particularisme de la història cultural de cada país.

Pel que fa als grans escriptors d'expressió catalana que s'adscriuen cronològicament a la primera meitat del segle actual, la situació de clandestinitat o d'anormalitat lingüística i cultural esdevinguda al llarg de quatre dècades és una causa o valor afegit que pot explicar la manca de difusió exterior d'obres i autors, i que ha contribuït a accentuar la sensació d'isolament i unitat de l'obra literària respecte dels corrents estètics generals.

El cert és que, per sobre dels particularismes històrics, geogràfics i polítics de les cultures i dels països, i de les característiques del geni individual, les èpoques vénen marcades per uns determinats corrents estètics, filosòfics i ideològics que afecten i determinen en més o menys intensitat la identitat creativa dels autors. I que aquests, al seu torn, en són deutors. És per això que apuntem l'existència d'un primer Salvador Espriu, narrador dels anys trenta, considerablement influït per l'expressionisme –més plàstic que literari, potser– i per la *neue sacklichkeit*, la nova objectivitat plàstica centroeuropea, tal com suggerí ja fa uns anys Joan Fuster. La caracterització de Fernando Pessoa i de J. V. Foix dins del corrent de la descripció de la crisi de la personalitat respon, també, a la creença d'aquest substrat estètic comú que caracteritza els grans trets d'una època, que les diverses sensibilitats i creativitats respiren i assimilen en determinats moments.

Pel que fa a l'isolament interpretatiu de determinats escriptors, el cas de J. V. Foix no ha estat pas aliè al d'altres escriptors catalans del segle vint. Entre els poetes es troben també Josep Carner, Carles Riba o Josep M. de Sagarra, per citar noms de primera línia i de marcada personalitat cadascun d'ells. En el cas de J. V. Foix, ni l'etiqueta de poeta surrealista de la primera volada no ha estat suficient per haver estat objecte d'estudis de literatura comparada que el situessin en el context de la poesia europea dels anys trenta i següents en relació, no amb altres poetes catalans, sinó amb Breton, Aragon, René Char, Pual Eluard o amb Vicente Aleixandre entre altres. J. V. Foix és, a més d'un dels més grans poetes de la literatura catalana, un arquetípic intel·lectual d'entreguerres.² La seva formació ideològica i estètica es correspon, cronològicament, amb els anys de la conflagració bèl·lica i els immediatament posteriors, i les seves primeres incursions literàries i periodístiques s'inicien en el darrer tram de la guerra europea, el 1917. Des de 1918 fins a 1926 s'afermà com a periodista, o publicista, i des de 1926, en canvi, consolidà la seva vocació literària des de les pàgines de l'«Amic de les Arts» (1926-1929).³ La seva cursa periodística acabà el 1936 a «La Publicitat», des d'on havia col·laborat fixament des de 1922. Els anys quaranta, J. V. Foix reprèn l'activitat poètica. Publicà la major part de la seva obra de creació literària des de 1947 ençà, sense presses aparents.⁴

La poètica d'una crisi

La descripció de la crisi de la personalitat, és a dir, del jo poètic o el jo biogràfic que, sovint i mesclats, integren l'autor i subjecte de l'obra literària, és un dels trets comuns que uneixen dos escriptors i poetes aparentment distants, si més no geogràficament, com foren el català J. V. Foix (Barcelona, 1893-1989) i el portuguès Fernando Pessoa (1888-1935).⁵

Gabriel Ferrater⁶ apunta la coincidència de tots dos poetes en aquesta característica de la literatura contemporània.

Sobre J. V. Foix, i crec que l'asseveració és ben aplicable a Fernando Pessoa, Ferrater escriu:

«L'argument essencial de l'obra de Foix (...) és la descripció d'una crisi de la personalitat, o més precisament d'una crisi de la *idea* de la personalitat. Les construccions de filosofia de la història (...), en l'ordre literari, culminen en la poesia romàntica i en la novel·la del XIX, es va anar constituint la noció que una persona és un *caràcter*, un teixit únic de trets irrenunciables, definits sense revocació a través de la peripècia biogràfica. És a partir d'aquesta idea del caràcter que l'egoisme estilístic, la creació per cada escriptor d'una forma pròpia, íntima i (justament) característica, es fa un imperatiu estètic. Doncs bé: l'experiència de Foix es tradueix (...) en una mena de dubte metòdic quant a la seva posició, quant a la possibilitat que un home s'identifiqui amb un caràcter i s'hi reconegui.»⁷

La descripció de la idea de crisi de la personalitat pren fons i forma en l'obra de Foix

i de Pessoa amb diversos matisos. En primer lloc, en l'afirmació, per part de tots dos, d'un *jo literari* diversificat de la individualitat personal. Pessoa concentra una gran part dels seus esforços en portar a terme la màxima dissociació de la personalitat literària i poètica creant heterònims, enmig dels quals es dissol per reconcentrar sectorialment i reordenadament els fragments i els diversos vessants de la seva obra. D'una banda, reforça el seu *jo literari* amb la identificació col·lectiva o comunitària, afirmant que «quan jo dic «jo» sempre vull dir nosaltres». D'altra, en la creació estrictament literària se subdivideix en la multiplicitat de personatges que porten a terme les *accions* que conformen l'expressió poètica.⁸ Simplificant, diríem que Foix opta per reforçar, a partir de l'assumpció d'una personalitat diferent a la biogràfica com és la personalitat literària, la idea de comunitat o la de la *identitat múltiple*⁹, interpretació que l'apropa a la identitat dels heterònims pessoans. Pessoa, en canvi, basteix biografies adients a cada tipologia de necessitat expressiva. Construeix les individualitats en què se subdivideix fragmentat en diverses veus i estètiques. Són els espais, les *ficcions d'interludi*, tal com les interpreta Joaquim Sala-Sanahuja.

Més enllà de les consideracions inicials, i de les iniciàtiques de Gabriel Ferrater, les crisis de la personalitat afecten de manera més individual Pessoa i Foix. En termes de psicologia personal, crisi de personalitat pren el significat de la no acceptació de la pròpia. És a dir, de la percepció sensible d'una inadequació amb si mateix i amb l'entorn que, en principi, és el propi de l'individu.

Si en el pla intel·lectual Foix i Pessoa comparteixen, des de geografies diferents, uns anys especialment intensos com foren els de la segona i tercera dècada del segle, la respectiva biografia pròpia també contribuï a consolidar, literàriament, la crisi, el «desasossec». L'adolescència del poeta català fou marcada per una crisi, «espiritual» segons els uns, i «de lectura» segons els altres i el mateix poeta. Arran d'aquest fet abandonà els estudis universitaris i s'inicià en la foneria tipogràfica que el seu pare havia adquirit. Al mateix temps, començà a escriure.¹⁰ Pessoa havia viscut la infantesa i l'adolescència a l'Àfrica del Sud, a Durban i a la Ciutat del Cap, on s'inicià a la literatura en llengua anglesa i amb el nom d'Alexander Search. Tots dos escriptors, de joves, van viure les acceleracions que separaven el simbolisme de les avantguardes i, de ben aviat, intentarèen copsar el sentit personal i universal de les idees.

La crisi de la personalitat s'esdevingué, des de la doble percepció interior i exterior. Davant del món hostil, o incompreensible, el dubte de la pròpia identitat provoca la inadaptació social i personal –que, fins i tot, afecta la vida afectiva i sexual. Davant de la inadequació del jo personal, el jo literari es disgrega i es multiplica, i s'afirma en les figuracions, els escamoteigs, les mutacions. En Foix, tal com ha estudiat Pere Gimferrer, s'origina una de les característiques més personals de l'expressió poètica. En Pessoa, es produeix el fenomen o el recurs de l'heteronímia.

Les Complicacions afectives

L'àmbit creatiu i l'ideològic són dos espais de coincidència entre Foix i Pessoa. N'hi ha un altre que s'origina també en les crisis personals apuntades, i és el de la complicada vida afectiva i sexual de tots dos poetes. Tot i que la repercussió en l'obra poètica presenta característiques diverses en tots dos, assenyalem l'observació d'Antonio Tabucchi a propòsit de les cartes de Pessoa a Ofèlia: «Pessoa tria la literatura perquè no podia optar per l'amor»¹¹:

O amor é que é essencial.

O sexo é só un acidente.

La relació amb Ofèlia i les cartes que li adreça són un clar exponent de la incapacitat d'una relació afectiva normalitzada. En el cas de Foix, més enllà de la seva difícil vida matrimonial—fou abandonat per la seva muller al cap de disset anys de casats—, l'expressió de les relacions del poeta amb les dones és plena de violència, truculència i fetixisme des dels primers textos literaris. Des de la primera versió de *Gertrudis*, un conte aparegut el 1918 a «Trossos» fins a la totalitat de l'obra poètica, en prosa principalment. Segons Gimferrer, és l'expressió bipolaritzada entre l'atracció i la repulsió davant de la relació sexual.

Les idees polítiques. Coincidències i afinitats

La descripció de la crisi de la personalitat, no és l'única coincidència de la biografia literària de J. V. Foix i de Fernando Pessoa. Les d'altres que s'han apuntat possiblement es deuen el doble origen en la inadequació o inadaptació individual i als corrents i circumstàncies estètiques i ideològiques de l'època. Tant Pessoa com Foix, per exemple, s'interessaren activament per la recepció i la difusió de les avantguardes i, concretament, pel futurisme. Possiblement els atreïa, més enllà del caire innovador, la càrrega de sanejament rupturista i de l'ideari polític—si més no, l'actitud.

Tots dos poetes, cadascun des de diferents vessants, van crear i difondre un ideari polític propi, radical i d'abast més aviat reduït i minoritari. No és una actitud del tot casual, a més, que tots dos confluïssin vers un plantejament iberista en base a un equilibri de forces peninsulars repartit entre Portugal, Catalunya i Castella.¹² Tampoc no és que l'ideari polític de tots dos es basés en una reinterpretació del concepte d'imperialisme després del final de la guerra europea. La militància política de Pessoa en el sebastianisme és, exagerant, una actitud messianista. Ho és, també, per ingènua, la de Foix quan es refereix a la idea de la defensa de la pàtria «a ultrança» i la mitificació enyoradissa a l'època d'or, l'edat dels clàssics.¹³ El nacionalisme de tots dos poetes és, malgrat les declaracions de Foix en contra, més sentiment que programa, més contemplació que acció. La possible explicació d'ambdues actituds pot raure en la necessitat que sentien d'afirmació de valors permanents en una realitat en constant transmutació política i social. El context de la postguerra europea, si més no, ho propiciava.

En darrera instància, tant Pessoa com Foix definiren amb plena convicció un dels valors col·lectius de vocació permanent, la llengua, com al més alt valor de la pàtria. L'afirmació de Pessoa, «la meua pàtria és la llengua portuguesa» hauria pogut ser asseverada per J. V. Foix en relació amb la llengua catalana, de la qual va ser tota la vida entusiasta, valedor i creador.

L'arbre central

Com a conclusió, provisional en la recerca de les relacions i coincidències entre J. V. Foix i Fernando Pessoa, la reflexió de Joaquim Sala-Sanahuja sobre el poeta portuguès obria un altre camí d'interpretació comuna:

«Tots els seus pensaments, tota la reflexió que ens lliuren els poemes i els textos de caire polític són, al capdavant, extrems radicals d'una poètica política que havia de portar les seves creacions, els seus heterònims, a una mena de paradís, l'arbre central del qual serien, i potser ho van ser, les ficcions d'interludi.»¹⁴

L'arbre central ens retornaria, probablement, a la idea de la crisi de la personalitat que caracteritza, entre altres estètiques, el creador contemporani, i que remarca el caràcter universal de l'obra de J. V. Foix i Fernando Pessoa.

NOTAS

- 1 *Poesia de J. V. Foix*, p. 190.
- 2 PANYELLA, VINYET: *J. V. Foix: de les avantguardes a la Idea catalana*. Curs *La ciutat de l'esperit. Estètiques i ideologies en les literatures d'entreguerres*, Barcelona, Fundació la Caixa, 1991 (Col·lecció De set a nou, 34).
- 3 «L'amic de les arts» (1926-1929) és la revista d'avantguarda que promou, amb assiduitat i continuïtat, la recepció i la consolidació del surrealisme plàstic i literari tant a Catalunya com a Espanya, així com la recepció de corrents que a Catalunya resten en un segon pla, com l'expressionisme i la nova objectivitat.
- 4 Sobre J. V. Foix vegeu, entre altres:
 - GIMFERRER, PERE: *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, Ed. 62, 1974 (Llibres a l'abast, 115).
 - Homage to J. V. Foix*, «Catalan review», vol. I, núm. 1 (juny 1986).
 - FERRATER, GABRIEL: *Foix i el seu temps*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987 (Assaig minor, 1).
 - PANYELLA, VINYET: *J. V. Foix: 1918 i la Idea Catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1989 (L'Escorpió: idees, 69).
 - DOMÈNEC, JOAN DE DÉU–PANYELLA, VINYET: *Album Foix: una successió d'instantis*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.Algunes de les traduccions i estudis en llengua castellana són:
 - FERRAN, JAIME: *J. V. Foix*, Madrid, Ediciones Júcar, 1987 (Los poetas, 69-70).
 - BADOSA, ENRIQUE: *Antología de J. V. Foix. Texto bilingüe*, 3a. ed. revisada i augmentada, Barcelona, Plaza y Janés, 1988 (El ave Fénix, 114).
 - FOIX, J. V.: *Las irreales omegas. Edición bilingüe*, text original establert per Jaume Vallcorba, introducció i selecció de Jaume Ferran, Barcelona–Madrid, Enciclopèdia Catalana–Alianza Editorial, 1988 (Biblioteca de Cultura Catalana).

- 5 Sobre Fernando Pessoa, per a la present comunicació m'he basat essencialment en:
- PESSOA, FERNANDO: *Antologia poética. El poeta es un fingidor*, edició i traducció Angel Crespo, 2a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1989 (Colección Austral, A, 67).
 - PESSOA, FERNANDO: *Ultimàtum i altres textos sobre literatura i estètica*, introducció, edició i traducció de Joaquim Sala-Sanahuja, Manresa, Faig, 1990 (Faigs monogràfics, 1).
 - PESSOA, FERNANDO: *Libro del desasosiego*.
 - Mans blanques, finestres secretes. Aspectes actuals de l'obra de Fernando Pessoa*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988 (De set a nou, 19).
 - SALA-SANAHUJA, JOAQUIM: *Fernando Pessoa i els mites de la nació. La ciutat de l'esperit. Estètiques i ideologies en les literatures d'entreguerres*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1991 (De set a nou, 34).
 - TABUCCHI, ANTONIO: *Una malle pleine de gens. Essais sur Fernando Pessoa*, París, Christian Bourgeois éditeur, 1992.
- 6 FERRATER, GABRIEL, Pròleg a Foix, J. V., *Els lloms transparents*, Barcelona, Ed. 62, 1969 (Cara i creu, 13). En aquest pròleg inclou anàlisis i interpretacions de l'obra de J. V. Foix que Gabriel Ferrater havia tractat, de manera més extensa als cicles de conferències que havia impartit durant 1965, 1966 i 1967 per encàrrec de la Càtedra de Llengua i Literatura catalanes de la Universitat de Barcelona. Els textos foren transcrits i publicats posteriorment a l'obra *Foix i el seu temps*.
- 7 *Op. cit.*, p. 10.
- 8 Pere Gimferrer, *op. cit.*, descriu amb detall aquest procés i característiques des de l'estudi de *Gertrudis* i l'obra poètica.
- 9 GIMFERRER, PERE: *op. cit.*, pp. 50 i 51.
- 10 El primer text datat és del seu dietari i correspon al 22 de març de 1911. Forma part de *Catalans de 1918*, Barcelona, Ed. 62, 1965 (Antologia catalana, 9).
- 11 TABUCCHI, ANTONIO: *A propos des lettres d'amour, Une malle pleine de gens*, 106 i seg.
- 12 Joaquim Sala-Sanahuja planteja un origen comú d'actituds en l'article *L'amic català: Maragall i d'Ors en la configuració del pensament de Fernando Pessoa a Mans blanques, finestres secretes. Aspectes actuals...* Vegi's també, del mateix autor, *Fernando Pessoa i els mites de la nació a La ciutat de l'esperit*.
- 13 L'ideari polític de J. V. Foix ha estat estudiat per Vinyet Panyella a *J. V. Foix: 1918 i la Idea catalana*.
- 14 SALA-SANAHUJA, JOAQUIM: *Fernando Pessoa i els mites de la nació*, p. 65.

Els recursos del simbolisme francès en la poesia de Jaume Vidal Alcover

PERE ROSELLÓ

«Amb la xerrada s'alentirà el vespre
i acabarem citant versos francesos.»

Tres suites de luxe

La poesia de Jaume Vidal Alcover (1923-1991) no ha estat gaire afavorida per la fortuna, potser per haver tengut una difusió difícil i per haver aparegut desordenada (sense seguir l'ordre amb què havia estat creada) i, en general, molt després del moment en què fou escrita. Així, de *Residència d'estudiants* (començat en 1951 a Madrid), en va incloure poemes dins *Terra Negra* (1970) i dins *Tres suites de luxe* (1979) i tota una part sencera – *Igor Stravinsky, Le sacre du printemps* (1979)– va aparèixer independentment. Volums com *Terra Negra* o *Tres suites de luxe* recullen seccions o poemes solts d'altres obres que mai no varen arribar a veure la llum. La desconexió de la poesia de Vidal Alcover també es pot deure a l'excassa atenció que ha merescut per part de la crítica. Sens dubte, tots aquests factors estan molt relacionats entre si i no és possible considerar-ne cap per separat. Només una edició crítica de la seva obra poètica completa podria ajudar a posar cada cosa al seu lloc. Potser és per això que en alguns dels seus llibres Jaume Vidal Alcover va voler deixar constància dels orígens i de les vicissituds pels quals havien passat els seus versos. Aquestes notes, introductòries o finals, ens donen unes informacions imprescindibles no sols per ordenar-los i establir-ne la cronologia, sinó també per esbrinar les influències rebudes.

Ja sabem tots que Jaume Vidal Alcover era un intel·lectual d'una àmplia formació, que va conrear tots els gèneres literaris. Coneixia bé alguns idiomes estrangers –el francès, l'italià i l'alemany–, cosa que li va permetre emprendre tasques tan complexes com la traducció de Marcel Proust. La seva àmplia formació en matèria literària, adquirida sobretot a través d'anys de lectura, el fa diferent –potser amb l'excepció de Josep M. Llompart– de molts dels altres poetes mallorquins de la Generació dels 50: en ell és força difícil detectar calcs mimètics no intencionats, ja que les influències són molt subtils i estan molt ben assimilades. Tot i això, en els poemes de Vidal Alcover trobam abundants referències a l'obra d'escriptors d'altres literatures, que poden passar fàcilment desapercebudes. Tal volta és per aquest motiu que en diverses ocasions va fer explícit quines havien

estat les obres que més l'havien marcat en cada moment. Potser també perquè s'ha insistit molt en la influència de la *Generación del 27* sobre la poesia mallorquina dels anys 50, Jaume Vidal va tenir prou cura de fer palès que, si bé ell no s'escapava d'aquesta influència, tampoc no era l'única que es podia trobar en la seva obra. Ben significativament va fer notar que el títol de *L'hora verda* (1952) no tenia res a veure amb Lorca, sinó que procedia d'uns coneguts versos de Schiller que precisament l'encapçalaven. Tal vegada, volia també fer constar el desacord amb el fet que es consideràs la literatura espanyola com el principal influx que pesava sobre la seva obra.

Les primeres influències que rep són les de les lectures escolars de la literatura espanyola (el segle d'Or, els fabulistes del XVIII i els romàntics castellans), a les quals s'afegeixen Rubén Darío i els poetes mallorquins de la Renaixença fins a Costa i Llobera. Alguns dels primers poemes foren llegits en les tertúlies «clandestines» de can Massot i d'altres foren publicats al setmanari «Arriba», on a primera vista es pot detectar la influència del 27 i sobretot del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca. Alguns dels poemes d'aquesta època són reunits en un volum que titula *El ball del pensament*, que resta inèdit. Però l'any 1952, amb l'aparició de *L'hora verda*, s'ha produït un canvi essencial: el mimetisme de la producció primera ha desaparegut sobretot perquè el poeta ha superat aquella etapa de pobresa de models amb la lectura d'autors estrangers, entre els quals els simbolistes francesos ocupen un lloc important. Jaume Vidal havia après el francès durant els seus estudis de batxillerat sobretot amb la lectura de Lafontaine i d'alguns poemes de Paul Verlaine. Curiosament, en aquesta inclinació a la cultura francesa neoclàssica (Lafontaine i Racine) coincideix amb Llorenç Villalonga, amb qui Vidal Alcover es relacionarà més tard i n'esdevindrà tal volta el millor especialista. El nostre poeta ens confessa que precisament Villalonga li va descobrir *Parallelèment*, de Verlaine. En general, són dos els camins que el varen dur a la poesia francesa: una antologia que va trobar a Son Vivot i la lectura de *C*, la novel·la de Maurice Baring que narra la formació d'un adolescent anglès. Tal vegada, l'interès de Vidal pel vers alexandrí també provengui de la literatura francesa. Llegeix els parnassians i s'entusiasma amb Mallarmé, però no es limita als autors moderns, sinó que es remunta fins als medievals (Villon, Charles d'Orléans, etc). No és estrany que en els *Sonets a Eurídice* (1955-61), on tots els poemes porten sempre una citació d'un clàssic antic, Ronsard sigui un dels poetes més citats. Xavier Domínguez li dona a conèixer *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, i Joan Barat li descobreix Jean-Arthur Rimbaud. Tot i això, les seves lectures no són exclusivament els poetes francesos. També els alemanys ocupen un lloc destacat: Goethe i Schiller i —per influència de Carles Riba— Hölderlin i Rilke. A aquests, cal afegir la ja assenyalada influència de la *Generación del 27*, de Luis Rosales, de Pablo Neruda i César Vallejo (sobretot en *El dolor de cada día*). I, a més, cal no oblidar el seu coneixement dels clàssics llatins i grecs.

En general, el pes dels primers simbolistes francesos es concreta en l'actitud de rebel·lia d'aquells autors, molt semblant a la del jove Jaume Vidal Alcover, que aleshores

mantenia actituds iconoclastes envers l'Escola Mallorquina. La ruptura amb la seva societat i amb la tradició que portaren a terme aquests poetes francesos devia seduir-lo, ja que ell també mantenia una actitud complexa i contradictòria amb la societat mallorquina que va fer que acabàs establint-se a Barcelona. Potser en les biografies bohèmies de Baudelaire, Verlaine o Rimbaud, sobretot, trobava un cert paral·lelisme amb si mateix. L'atracció i el rebuig ensem per la seva societat, i per la poesia de l'Escola Mallorquina, es pot observar en l'obra poètica de Vidal Alcover: després d'haver trencat motlles primer, d'una manera més tost epidèrmica, amb *L'hora verda* i després amb *El dolor de cada dia*, ve la reconciliació amb *Dos viatges per mar* (1965). Aquest, ens diu en el pròleg, conté poemes «prou inofensius i de versos tan ben midats com he sabut» i, per altra part, ens confessa que ell i la seva generació havien utilitzat Lorca i Rimbaud per atacar l'Escola Mallorquina. *Dos viatges per mar* conté poemes de caràcter paisatgístic, aparentment «innocents», on seria fàcil establir paral·lelismes amb l'atenció a la musicalitat del vers i a la intenció de suggestió de la poesia de Verlaine. Però el pòsit d'influències és molt major i és també fàcil descobrir-hi algun vers que ens recorda alguns poetes francesos posteriors, com Paul Valéry, a més dels autors catalans. Ara, però, després de l'adscripció realista de *El dolor de cada dia*, el simbolisme ja no és vist com un moviment revolucionari, sinó com una tradició. El que resta del simbolisme, més que l'esperit de revolta, és l'interès de penetrar en els llocs més pregons i foscos de l'ésser humà. Així, el poema que obre aquest poemari conté alguna subtil reminiscència d'aquell que obre *Les Fleurs du Mal*, com són les referències als vicis i al dolor, actitud ben diferent de l'alegria exultant que impregna *L'hora verda*. Baudelaire havia estat molt més assimilat per la tradició poètica mallorquina, com explicava Miquel Arbona en *Baudelaire a Mallorca* (en Raixa, Miscel·lània de Literatura Catalana, 1953), encara que fins aleshores s'hagués obviat els aspectes més foscos i amorals de la seva obra.

Però, d'entre els poetes francesos, Jean-Arthur Rimbaud és el que exerceix una major atracció en Jaume Vidal Alcover. L'autor d'*Une saison en enfer* representa l'assaig d'exploració dels límits de l'ésser humà. Molt significativament l'opuscle titulat *Home* (1978) és un homenatge al poeta de Charleville i va encapçalat per un vers (*Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!*) del famós poema *Le bateau ivre*. *Home* havia estat començat en 1954 i no es donat per acabat fins l'any en què apareix. L'any 1954 va tenir lloc a Mallorca un homenatge dels poetes mallorquins a Rimbaud, commemoració de la qual Vidal fou el principal capdavanter. El «Diario de Mallorca» (17/10/54) va dedicar una pàgina al poeta francès, en la qual va col·laborar amb un article titulat *Arthur Rimbaud, hijo pródigo*, que en realitat és un esbós biogràfic. Vidal interpreta *Le bateau ivre* com una epopeia de la fugida constant que fou la vida del poeta francès. També hi subratlla el «*deseo incontenible, escalofriante, sacrilego, de hallar y conocer lo humanamente incognoscible*» i la incomprensió amb què va topar. Ben significatiu és que aquest tema també sigui el d'un altre llibre de Vidal, *El fill pròdig* (1963-1966; publ. 1970). Per a aquest homenatge també va traduir al català el poema de Rimbaud titulat *Les poètes de sept ans* i escriví el comentari *Els estorats d'Arthur Rimbaud*, publicat a la revista «Ponent». El sonet *Les esplugadores*, inclòs dins els

Sonets alexandrins (1981), és, segons també ens confessa, una paràfrasi de la versió que Josep M. Llopart féu de *Les chercheuses de poux*, de Rimbaud. En canvi, el poema *El ball del pensament*, del mateix recull, fa referència explícita a uns versos d'Stéphane Mallarmé. El tema del fill pròdig, amb què tant s'identificava, apareix també en el poema *L'enfant prodigue*, un dels *Poèmes d'enfance et de jeunesse*, de Mallarmé. (Vidal va assenyalar que abans d'escriure *El fill pròdig* havia fet una lectura de *Le retour de l'enfant prodigue*, d'André Gide, encara que no va esser-ne determinant.) Més directament vinculats a Mallarmé estan els poemes *La tomba de Velázquez* i *La tomba de Carles Marx*, que obren i tanquen respectivament els *Sonets Alexandrins*. En tot cas, la rebel·lia de Mallarmé era molt més subtil i havia d'interessar al nostre autor, sobretot pel que té de recerca en el llenguatge poètic.

Com a conclusió, hem d'afirmar que el pes dels primers simbolistes francesos (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud i Mallarmé) en la poesia de Jaume Vidal Alcover es barreja amb moltes altres influències, però que sobretot es redueix a una actitud contestatària semblant i a l'aprofitament dels recursos que aquells aportaren al llenguatge poètic.

Notes a l'entorn de l'influx de les literatures europees en la poesia catalana moderna

ENRIC SÓRIA

Joan Fuster, en el pròleg de la seua *Antologia de la poesia valenciana* (1956), introduïa en català la noció de cultura satèl·lit que havia exposat, amb molta sagacitat, T. S. Eliot.¹ Una cultura satèl·lit seria la que «tot i conservar el seu idioma, està tan íntimament lligada a una altra, i en depèn tant, que no solament certes classes, ans tota la població ha de ser bilingüe. (...) Una nació amb cultura dèbil es pot trobar sota la influència de diverses cultures exteriors en distints períodes, però la veritable cultura satèl·lit és aquella que, per raons geogràfiques o d'altres, manté *una relació permanent* amb una altra de més forta.» Segons Fuster, i la idea ha estat arplegada pels estudiosos posteriors, aquesta noció descriu bé la situació de la literatura catalana de la Renaixença. El que ací s'havia denominat, de forma ben significativa, la literatura «regional».

Sens dubte, els més instruïts dels seus mentors coneixien més llengües que la pròpia i la «més forta». El francès, en concret, ha estat durant segles la *segona* llengua de cultura de l'elit de parla catalana (i la primera *tout court*, de la que vivia a la Catalunya Nord). A més d'útil, el francès resultava molt pròxim, en diversos sentits. Però també és cert que, per regla general, s'aprenia des del castellà, i amb aquesta òptica se'l llegia. No contribuï, doncs, a desatèl·litzar la literatura catalana (més aviat al contrari). La conclusió de Fuster es manté ferma. El que els faedors de la Renaixença pretenien, i assoliren, era articular en català una «regió» literària de la cultura hispànica i, per tant, subsidiàriament, de la francesa. Teodor Llorente, *leader* indiscutit de la Renaixença valenciana, traduï Goethe, Byron i Heine (sempre des del francès), i també Baudelaire i Verlaine, *al castellà*, però perdríem bastant el temps si buscàvem ecos d'aquestes darreres modernitats en la seua lira autòctona.²

Els models «renaixents» bàsics són uns altres, i ja ens els podem afigurar: Bécquer, Zorrilla, més endavant Núñez de Arce, Campoamor, Gabriel y Galán... Ara bé, la situació «satèl·lit» no impedeix que es produeixi una gran poesia (l'esperit bufa on vol, que deia aquell), però, si es produeix, és probable que siga, a més de subalterna, antiquada

o, com diu l'eufemisme del cas, atemporal. Només en termes estrictament cronològics es pot dir que Verdaguer és contemporani de Rimbaud. Un altre tret penós és la tendència a eternitzar els escassos èxits obtinguts. Així, Llorente fou el patriarca de les lletres valencianes (lletres que han estat un cas de «satel·lització» *in extremis*) durant uns quaranta anys. Encara als anys 30 d'aquest segle, un dels poetes valencians més notables, pel domini tècnic de la llengua i la vivor de l'expressió, el pare Miret, no era més que un verdaguerià rematat (i això, si bé es mira, era tota una superació del llorentisme). Miret, però, ja era un *outsider*, una excepció resagada dins un panorama literari que havia sofert un canvi decisiu.

La noció d'Eliot ha estat desenvolupada posteriorment per Lluís V. Aracil³, qui la insereix en un context social i històric de dimensions més àmplies. Segons Aracil, hi ha una situació d'*interposició* quan el conjunt de parlants d'una llengua *x* només pot accedir a la resta dels idiomes del món (i al que s'hi diu) a través d'una altra llengua, *y*, que fa d'intermediari perpetu. Recíprocament, els parlants d'altres llengües només coneixeran el que en *x* es diu a través de la traducció que en *y* se'n vulga fer. Per tant, *y*, a més de fer de filtre, compleix una funció indispensable per als parlants d'*x*, la de posar-los en contacte amb el món. El detall és tan gros com les seves conseqüències, que Aracil enuncia molt lúcidament: la interposició d'*y* redueix *x* a un cul-de-sac comunicatiu. *Y* és insubstituïble (cap enfora), mentre que *x* és substituïble (cap endins; els parlants d'*x* són bilingües, si usen *y* també s'entenen). D'altra banda, com que la funció que compleix és necessària, «*y* restarà necessari mentre no serà reemplaçat (...) Qualsevol promoció social d'*x* que no posi pas la seva comunitat en contacte directe amb altres idiomes serà un *impasse* i s'assemblarà a la temptativa d'aquell que volia alçar-se tot estirant-se les orelles». T temptativa que el baró de Münchhausen hauria estat molt capaç de dur a cap amb èxit, però que a nosaltres, menys impulsius que l'intrèpid baró, potser no ens serviria de molt.

La noció d'*interposició*, que ací he simplificat bàrbarament, mostra que el tema que ens ocupa no és més que un subtema d'un altre molt més vast, que interessa a tots els escriptors que el Galeuska aplega i que, provisionalment, podem enunciar així: quines possibilitats té una literatura en llengua «minoritzada» de connectar directament amb el món i, per tant, de subsistir com a literatura satisfactòria per als seus usuaris. El tema és massa ample, i un paper merament informatiu com aquest no pot ni encetar-lo. Si hi al·ludim és perquè enquadra en el context pertinent la literatura catalana de la Renaixença i, en part, la d'ara mateix. Avui, el castellà *cal* per posar en contacte la gent que parla català amb el món, en esferes amplíssimes; bé que no sempre, no en totes, no del tot. I aquests *nos* poden escriure's perquè hi hagué *un* intent, bastant deliberat, de reemplaçar el castellà en aquesta funció connectiva (enfora) i *alhora* de promoure l'ús del català (endins). Com que l'intent, a pesar de limitacions internes i de coercions externes, *no fracassà del tot* i ha tingut conseqüències, ara podem parlar de l'influx de les literatures europees en la poesia catalana sense que ens haja de caure la cara de vergonya. En efecte, la gradual connexió de la poesia catalana amb la que es feia a la resta d'Europa és un

aspecte més (i no el més important, és clar) d'un procés que s'inicià en un moment concret, a les acaballes del segle passat.

Si, a partir d'aquí, poguéssim examinar el paisatge poètic català amb el deteniment degut, veuríem coses que es poden relacionar amb unes altres. Ací, com a tot arreu, els poetes no han estat *només* poetes. I encara que hagueren volgut i pogut ser-ho, el fet que connectessin o no amb segons què no depenia només de l'atzar o de les seues inclinacions líriques. Un poeta tan extraordinàriament dotat com Verdaguier difícilment podia connectar amb Rimbaud. Podia Llorente, a València, traduir Baudelaire al català? Per a qui? Per a què? Més endavant, aquestes maniobres es faran possibles. Carles Riba ja és un contemporani de Valéry. Ara bé, es faran possibles totes? És una pregunta que s'imposa. En el seu millor moment, el panorama poètic català és enormement ric, divers i contrastat. No voldria, de cap manera, donar-ne una imatge reduccionista. Seria equívoc, i injust. Però trobe evident que el gros de la producció connecta molt més a pler amb els models contemporanis que defensen la poesia pura, l'art rigorós, decoratiu i *ordenat* (amb inclusió de tons populistes de cançoner) que no pas amb uns altres. Riba, d'acord, és contemporani de Valéry i de Rilke. On són, doncs, els contemporanis de Brecht, de Tzara o de Maiakovski? Sembla que en la nostra poesia, el moment de màxima connexió amb el món (l'època, aproximadament, del Noucentisme) coincideix amb el de màxima selecció dels models disponibles. No mira el que no vol veure. Malgrat gent com el primer Junoy, Salvat-Papasseit, J. V. Foix i Pere Quart, més una gernació notable d'estràfolaris de segona fila, el gros del gènere, llavors, voldrà ser un exercici *virtuós*, executat a la torre d'ivori (bellament, tot siga dit), apte per pregonar les excel·lències d'una manera d'entendre i de menar el món. I s'emmirallarà, amb gran coherència, en aquella poesia europea que s'hi adiga.

Dit així, pot sonar molt esquemàtic, i ho és. Amb totes les matisacions que sens dubte caldria fer-hi, no hem d'oblidar que estem observant un petit món on es van aplicar esquemes bastant durs. I, ben mirat, no podia ser d'altra manera. Durant un temps, la poesia catalana va ser finançada, produïda i consumida per sectors relativament restringits de la nostra societat. El moviment de promoció del català tenia òbvies limitacions internes, les mateixes d'aquells que el promovien. Quant a les coercions externes, són encara més òbvies. La curta, però crucial, dictadura de Primo de Rivera i la tamborinada brutal del 36, amb llargues seqüeles, en són les més vistents. Durant bona part del segle, la literatura catalana ha hagut de fer la viu viu dins els confins paralitzants d'un gueto, i, als poetes, els ha tocat gastar molta energia plorant i pledejant per un lloc sota el sol. Que dins aquests estrets marges, i sense acabar d'eixir-se'n, s'haja escrit una poesia de molta qualitat, bastant variada, prou connectada amb alguns dels corrents literaris contemporanis i, a fi de comptes, presentable al món (quan algú es pren la molèstia) per mèrits propis, és un fenomen que mereix interès i dóna què pensar.

Adés m'he referit a un moment clau en què es trenca amb el model literari «regional» i s'inicia el procés de promoció i actualització de la llengua i la literatura catalanes. Fuster

situa l'acció al voltant del 1898.⁴ Les fites són: el discurs en català de Guimerà en prendre possessió de la presidència de l'Ateneu (i l'aparatososa trifulga consegüent: 1895) i l'estrena de la *Ifigènia a Tàuride* de Goethe, traduïda per Maragall (que també portà cua: 1898). Era la posada de llarg en societat de la llengua i es va triar, amb molt d'encert, la traducció d'una «obra mestra universal». A l'endemig, el català ocupà posicions en la premsa, el món científic, la judicatura, els espectacles. L'onada era poderosa. Alhora, la burgesia catalana, cansada d'assaltar el poder central sense profit, rep el sotrac de Cuba. Les conseqüències del desastre colonial espanyol en precipiten un canvi d'actitud. El grup dominant en economia vol ser el dirigent en política, si més no *dins* Catalunya. Una part d'aquest grup assajarà ara una «política catalanista». Aleshores *aposta* pel català. Aquesta part sostindrà, i gradualment orientarà, la brillantor posterior de la literatura catalana.

Tan complexa constel·lació de factors és la que eclosiona cap al 1898, i engega, amb molta empena, un procés que s'ha convingut a denominar Modernisme. Jordi Castellanos ho ha resumit molt bé: la transformació «passava per la incorporació a la sensibilitat i objectius poètics de l'Europa finisecular. (...) Aquesta incorporació va iniciar un procés de renovació de la llengua poètica i de fixació d'uns objectius estètics i culturals que van fer possible la posterior participació de la poesia catalana en les grans experiències poètiques del segle XX.»⁵ La nostra literatura separa llavors el seu destí del de l'occitana i intenta tímidament d'acostar-se al de (posem per cas) txeca. Una literatura autocentrada i directament lligada a les altres del seu temps.

Aquesta història té una prehistòria que arranca de la guerra del francès. La difusió de les idees romàntiques i, en particular, de la concepció herderiana que identifica pàtria i llengua, en seran el principal desencadenant. La revista *El europeo* (1823-24) a Barcelona, i l'editorial de Marià de Cabrerizo a València, permeten un acostament fèrtil (en castellà, *of course*) al romanticisme, al liberal sobretot. La munió d'exiliats que el país exporta en completa la visió. Als anys 40, la dispersió del grup liberal facilita l'evolució dels nuclis lletrats cap a posicions moderades i historicistes. És el moment d'envol de la Renaixença. Amb figures com Rubió i d'Ors, Milà i Fontanals, i Llorente, la poesia catalana rep l'influx del pseudo-Ossian, la balada germànica, Hugo, Lamartine i Mistral, i no desconeix el to èpic de Byron. Aquests influxos, acomodats a l'escala «regional» adient, s'arrosseguen, amb poques novetats, fins al 1880-1890. Amb el Modernisme, per contra, la quantitat de novetats que s'incorporen en fa impossible la ressenya. Com exclama Fuster: «sembla com si es volgués traduir-ho *tot*». I, en efecte, del *Càntic dels càntics* a Whitman, la llista és impressionant. Potser val la pena destacar-ne el profund coneixement de la literatura francesa que demostren molts autors i el matís germànic que hi aporten Maragall i, en menor calibre, Josep Lleonart. L'influx italià és fèrtil en Gabriel Alomar. El parnassià Geroni Zanné tradueix, i aprofita suggestions, de tots tres idiomes. Els poetes més admirats són Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, Maeterlink, Carducci i, ja, D'Annunzio i Whitman. Goethe i Hugo s'hi mantenen com a valors sòlids.

Després de 1906, un nou corrent s'afanya a posar ordre i jerarquia en aquest deliri

modernitzador, el Noucentisme. No és aquest el lloc per parlar dels orígens, abast i repercussions (vastes) del fenomen. Hi ha prou a dir que es tracta d'un important moviment ideològic, molt lligat al catalanisme polític del moment, que hegemonitza la cultura catalana durant més de dues dècades i que tenia una estètica bastant articulada, classicista, selectiva i conservadora, que posà la poesia en la cúspide de les arts. Pel que fa al contacte amb les literatures d'aquest món, cal dir que són rics, actualitzats i destriats. L'«anglofília elegant» de Josep Carner n'és una de les novetats principals i una de les aportacions més sòlides, a la llarga, que cal agrair-li. De la mà d'alguns poetes noucentistes amb un bagatge cultural molt dens (Carner, Folguera, etc) i dels seus hereus espirituals (Riba, Manent, Garcés), la poesia catalana s'obrí a fons a certes incitacions de l'època i, alhora, com insinuàvem adés, es fa molt refractària a unes altres. Continua vigent el simbolisme francès finisecular, però ja s'aprecia Yeats, Rilke, Valéry, Claudel, Kipling, Drieu de la Rochelle i Apollinaire. Llibres com *Notes sobre literatura estrangera* (1924), de Manent, o l'obra crítica sencera de Riba n'indiquen els interessos i també el nivell d'exigència lectora assolit. Però si res caracteritza el període és, sens dubte, la Fundació Bernat Metge, institució que incorpora els clàssics greco-llatins a les bibliografies (i més escassament a les biblioteques) catalanes i, de pas, dóna faena a la gran quantitat de rectors llatínistes de què el país disposa. L'obra mestra que és *L'Odissea* de Riba és la màxima consecució del moment i, en certa manera, el simbolitza.

D'altra banda, la munió d'«irracionalismes» que pul·lulen per l'Europa de llavors afecten la poesia catalana, però no massa (entre els que s'hi interessin, Foix és, sens dubte, el més notable); i menys el vers reflexiu, de forta complexió ètica, a l'angloalemanya (caldrà esperar el terrabastall lancinant de la guerra per trobar-ho, això: *Les elegies de Bierville* de Riba o *Nabi* de Carner). Menys encara la poesia militant, pamfletària o experimental, que fabrica l'esquerra europea des de 1917 i, sobretot, a partir de i contra l'auge dels feixismes (un ressò consistent, com el de Pere Quart a *Les decapitacions*, no apareix fins als anys 30); ni les guilladures avantguardistes més radicalment atemptatòries contra el bon to burgès (Salvat potser, a estones; el grup d'amics catalans de Dalí ni tan sols la poesia «angoixada» que, partint de la idea nietzscheana de tragèdia, i passant per Heidegger o Jaspers, desembocarà en l'existencialisme (ací caldrà esperar molt per trobar-hi alguna cosa d'Espriu). Comptat i debatut, es podria estudiar la poesia catalana noucentista tant pel que efectivament sap dir, com pel que calla de totes totes.

A partir dels anys 30, amb la República i el triomf del catalanisme d'esquerra, el panorama canvia. La inflexió, de moment, es conegué més en narrativa que en poesia, però a la llarga s'hi hauria fet sentir. Però com tots sabem, l'episodi va ser brutalment cancel·lat al cap de poc. La postguerra va enquistar i endurir les deficiències que la poesia catalana arrossegava des de l'inici i en va afegir de noves. Fins i tot es va qüestionar el luxe del contacte extern. La querella entre els defensors de l'autarquia nostàlgica i els partidaris de la comunicació amb el món, fóra com fóra aquest, es reproduí de manera patètica en el clos amagrit de la nostra literatura. Tot no van ser mals, però. L'oposició al franquisme

va permetre que els nous poetes es feren receptius a suggestions que en la pròpia tradició difícilment haurien trobat. En les obres, tan diverses, de Ferrater, Estellés, Martí i Pol, Vinyoli o Brossa, batega una reclamació de llibertat inesperadament vívida i eficaç. La poesia catalana es fa, de colp, molt més humana. Passat el xarmpió realista dels 60, aquestes múltiples incitacions hi afloren. Del compromís de la millor poesia alemanya (Formosa) als drings més personals de la poesia britànica (Comadira), la llista de suggeriments incorporats es faria de nou inacabable.

A hores d'ara, resultaria molt difícil dir què escolta i què no la poesia catalana del que diuen les literatures europees. No hi ha orientacions definides, i això, d'entrada, no és cap mala notícia. Més aviat, la diversitat de temptatives (i de ressons) pot indicar que s'està en el bon camí. Dins el marc, tan curiós, de la trinitat autonòmica, els tímids esforços de promoció social i de connexió del català amb el món que es detecten podrien preparar el terreny per a una nova ecllosió, més completa.

Això darrer, evidentment, és un desig, no una constatació. En el terreny en què ara ens movem, amb un segle de «literatura catalana contemporània» a les espatlles, algunes preguntes no es poden eludir. No seran els poetes, tots sols, qui les respondran, però també els afecten. ¿A fi de comptes, la literatura en català ha aconseguit comunicar-se sense intermediaris amb l'ample món de les altres lletres? ¿Ha pogut, per exemple, relacionar-se sense recels ni malentesos amb aquella notable poesia europea que és la castellana? ¿Es pot pretendre, d'altra banda, una relació directa amb les diverses literatures quan una altra llengua continua interposant-s'hi, sense gaires destorbs, en quasi totes les esferes de la vida? ¿I quan bona part de la població catalana ja no és catalanoparlant, ni molt menys catalanolectora? ¿Es pot deslligar el contacte exterior de la promoció interna, i no en els closos d'una sola classe, sinó dins la societat sencera? ¿Es pot ni tan sols imaginar que la poesia catalana visca unes bones relacions amb l'exterior autònomament, al marge de la difícil subsistència i recuperació de la llengua en què s'expressa? ¿Està el públic addicte al llibre català disposat a acceptar, i pagar, aquest contacte o en gran part continua pensant que la literatura catalana li serveix, exclusivament, per parlar del català? ¿Pot el magríssim negoci líric-editorial suportar, i superar, aquestes constriccions? Costa de creure que els poetes posen en contacte la societat catalana amb el món pel simple fet que en tradueixen i n'assimilen les novetats més palpitants, si els llibres que en resulten no els llegeix quasi ningú, ni a dins ni a fora. Seria molt de demanar. Aquesta bateria d'interrogants es podria resumir, més o menys, en un: fins a quin punt la cultura catalana (i, doncs, la poesia) és una cultura satèl·lit i fins a quin punt pot i vol deixar de ser-ho? O dit d'una altra manera: ha superat les barreres internes i externes que la limiten des de la Renaixença? Algunes sí, des de 1898, i amb això anem tirant de fa un segle. Però totes? Malgrat les aparences, tan vistents i meritòries en alguns moments, fa la impressió que no. Més aviat ha anat artigant còmodes i ben acotades parcel·les. *Eppur si muove*, així i tot. Ara mateix es mou. Ací hi ha l'interès i, val a dir-ho, l'esperança.

NOTES

- 1 Recollit en *Notes towards the definition of culture*, 1948. Se'n pot trobar una excel·lent traducció de Fèlix de Azua al castellà, Barcelona, 1984.
- 2 Entre les traduccions de Llorente al català, comptables amb els dits d'una mà, trobem un poema d'Hugo i un fragment sorprenent i estrictament circumstancial de Wagner. Llorente sabia en quin món vivia. Fins i tot, si llegim el seu pròleg a la *Poesia* de Heine, comprovarem que arribava a intuir i procurava entendre poetes que no eren gens de la seua corda. Ara, si llegim *només* el gavadal de poemes que tingué a bé d'escriure en català, això no ens ho pensaríem mai.
- 3 En l'article *Sobre la situació minoritària*, recollit en *Dir la realitat*, 1983.
- 4 *Història de la literatura catalana*, 1971.
- 5 En *La poesia modernista*, dins la *Història de la literatura catalana*, vol. 8, 1986.

L'amic Morrissey

JAUME SUBIRANA

De tant mirar-la, la catalana terra s'estreny i s'allarga. S'estreny fins a l'ofec quan només llegim en, patim per, comparem segons, discutim sobre el català; s'allarga i s'allarga, afortunadament, quan és el territori mental i artístic dels escriptors. Les lectures de cadascú són els nostres veritables contemporanis, els amics de cadascú són els nostres veritables compatriotes. Aquest és el cas de Stephen Patrick Morrissey (Manchester, 1959), amic meu perquè és una de les veus que amb més encert ha reflectit l'estat d'ànim, o l'esperit del temps, o l'*élan* que travessa la matèria d'alguns que voltem els trenta i fem literatura. Morrissey i la seva obra són caracteritzats com narcisistes, contradictoris, exhibicionistes, romàntics i introvertits, encara que ningú no els nega capacitat creadora i intel·ligència. En un exercici de literatura comparada (o, més aviat, transportada), veurem que, igual que passa amb tots aquests adjectius, la llengua de les seves cançons és gairebé un accident, i que és prou lògic reivindicar que se'l consideri d'ara endavant una incorporació de luxe al panorama literari català més actual.

Admirador tenaç d'aquell Oscar Wilde que en l'exili organitzava festes per celebrar l'aniversari de la reina Victòria, Morrissey sent la pàtria d'una forma peculiar: «*I decree today that life / Is simply taking and not giving / England is mine and it owes me a living / Ask me why, and I'll spit in your eye*» (avui decreto que la vida és només agafar no donar Catalunya és meva i m'ha de mantenir pregunta'm per què i t'escopiré a l'ull). En una terra que va unes passes enrere del món, no és estrany que de vegades se senti desorientat i tingui ganes de marxar: «*I need advice, I need advice / Because nobody ever looks at me twice / I'm just a country-mile behind / The world / I'm just a country-mile behind / The whole world / So take me when you gou*» (em cal consell em cal consell perquè ningú no em mira dues vegades vaig una milla enrere del món sencer per això endu-te'm quan marxis). Cansat, fart del país i de la seva literatura, entén però que no s'hi valen les excuses, i una estranya força el lliga encara a tot plegat: «*But no more apologies / No more apologies / I'm too tired / I'm so sick and tired / And I'm feeling very sick and ill today / But I'm still fond of you*» (però prou d'excuses prou d'excuses estic massa cansat estic tan fart i cansat i avui em sento molt fart i malalt però encara m'agrada).

Però, què voldria ell? Fama, i no hi ha gaire temps: «*Frankly, Mr Shankly, this position I've held / It pays my way, but it corrodes my soul / I want to leave, you will not miss me / I want*

to go down in musical history / Frankly, Mr Shankly, I'm a sickening wreck / I've got the 21st Century breathing down my neck / I must move fast, you understand me / I want to go down in celluloid history» (francament senyor Shankly el lloc que he ocupat em paga la vida però em corromp l'ànima me'n vull anar no em trobarà a faltar vull entrar en la història de la música francament senyor Shankly sóc un naufragi fastigós tinc el segle vint-i-u respirant-me al clatell m'he de moure de pressa vostè ja m'entén vull entrar en la història del cel·luloide). I què més vol? Sortir, trobar gent, voltar amb cotxe de nit, de pressa: «Take me out tonight / Where there's music and there's people / Who are young and alive / Driving in your car / I never never want to go home / Because I haven't got one / Anymore» (treu-me aquesta nit portam a un lloc amb música i gent jove i viva voltant amb el teu cotxe no vull tornar a casa mai mai perquè no en tinc ja no tinc casa).

Què ha trobat? Un món sense il·lusions i sense culpables: «How dearly I'd love to get carried away / But dreams have a knack of just not coming true / And time is against me now / Who and what to blame?» (com m'agradaria entusiasmar-me però els somnis tenen el do de no convertir-se en realitat i el temps és ara contra mi a qui i a què n'he de fer retret?). Què ha trobat? Els més subtils mètodes de progressió: «A crack on the head / Is what you get for not asking / And a crack on the head / Is what you get for asking» (un cop al cap és el que guanyes per no preguntar i un cop al cap és el que guanyes per preguntar). I amb què fa front a aquest món? Amb moltes idees i molt poca acció: «The police — they actually know me / They said: / You're just another person in the world / You're just another fool with radical views / You're just another who has maddening views / You want to turn in on its heads / By staying in bed! / I said: «I know I do»» (la policia ells em coneixen deia no ets sinó una persona més al món ets només un altre boig amb opinions radicals ets només un altre amb opinions exasperants i vols ficar-se-les al cap quedant-te al llit! i jo vaig dir ja ho sé). Altrament, què hi pot fer? Dir les coses, potser, i mirar que siguin veritat i que siguin belles, tot per a res: «Don't leave it all unsaid / Somewhere in the wasteland of your head / And make no mistake, my friend / Your pointless life will end / But before you go / Can you look at the truth? / You have a lovely singing voice» (no ho deixis sense dir en algun lloc de l'erm del teu cap i no t'equivoquis amic la teva vida fútil s'acabarà però abans d'anar-te'n per què no t'enfrontes a la veritat tens una veu molt maca per cantar).

Què ha après, després de tot? Que la tímida fa molt bonic i prou: «Shyness is nice, but / Shyness can stop you / From doing all the things in life / That you'd like like to (...) Coyness in nice, but / Coyness can stop you / From saying all the things in / Life that you want to» (la tímida està bé però la tímida pot fer que no facis en la vida totes les coses que t'agradaria (...) la vergonya està bé però la vergonya pot fer que no diguis en la vida totes les coses que vols dir). Què ha après? Que els mèrits són lents, i les recompenses ridícules: «If you're wondering why / All the love that you long for eludes you / And people are rude and cruel to you / I'll tell you why, I'll tell you why, I tell you why / You just haven't earned it yet, baby / You just haven't earned it yet, son / You just haven't earned it yet, baby / You must suffer and cry for a longer timer / You just haven't earned it yet, baby» (si et preguntes per què tot l'amor que desitges et defuig i la gent és mal educada i cruel amb tu jo et diré el perquè

jo et diré el perquè jo et diré el perquè és que encara no t'ho mereixes bufó és que encara no t'ho mereixes fill meu és que encara no t'ho mereixes bufó has de patir i cridar un temps més llarg encara no t'ho mereixes bufó). Segons com feien riure, oi?, aquests fills únics de la mama desesperats: «*So who is rich and who is poor? / I cannot say.. / You are your mother's only son / And you're a desperate one*» (i qui és ric i qui és pobre? no t'ho sé dir ets el fill únic de la mama i estàs desesperat). Afortunadament, ens fem grans: «*It wasn't Youth, it wasn't even Life / Born Old, sadly wise / Resigned (well, we were) / To ending our lives / I'm so glad to grow older / To move away from those awful time / I want to see all my friends tonight*» (no era Joventut no era ni tan sols Vida nascuts Vells tristament savis resignats –sí, ho estàvem– a acabar les nostres vides estic tan content de fer-me gran d'allunyar-me d'aquell temps horrorós aquesta nit vull veure tots els amics). Encara que també podríem haver dit que no, sempre podem callar, podríem haver marxat, sempre podem...: «*(Sadly, this was your life) / But you could have said no / If you'd wanted to / You could have walked away/ ... Couldn't you?*» (desgraciadament aquesta és la teva vida però podries haver dit no si haguessis volgut podries haver-te'n anat.. o no?).

El secret? Tot això ho fem perquè sabem que tenim un lloc a la Història, que teim plaça al futur: «*There is a place / A place in hell / Reserved / For me and my friends / And if ever I / Wanted to cry / Then I will / Because I can*» (hi ha un lloc a l'infern reservat per a mi i els meus amics i si mai he volgut cridar ho faré llavors perquè en sé).

Qui? Jo i els meus amics.

INFLUENCIA DE EUROPA NAS

NOSAS LITERATURAS

p. 83

JOAN ABELLAN
Teatre a Catalunya

p. 94

JOAN CAVALLÉ
Traducció teatral

p. 98

TXOMIN PEILLEN
*Erdi haroko antzerti bat euskal herrian:
pastorala*

Un teatro medieval en el país vasco:
la pastoral

INFLUENZA DE TIPO A H3N2

MOLECULAR BIOPHYSICS

The influenza A virus (IAV) is a major cause of respiratory illness in humans and animals. The virus consists of a segmented genome of eight RNA segments enclosed in a lipid bilayer envelope. The envelope is studded with surface glycoproteins, the hemagglutinin (HA) and neuraminidase (NA) spikes. The HA spikes are responsible for the virus's ability to bind to and fuse with host cell membranes. The NA spikes are responsible for the virus's ability to cleave sialic acid residues on the host cell surface, facilitating the release of new virus particles. The IAV genome is composed of eight RNA segments, each encoding a different protein. The segments are: PB1, PB2, PB3, PA, HA, NA, M, and NS. The PB1, PB2, and PB3 segments encode the polymerase basic proteins (PB1, PB2, and PB3), which are essential for viral replication and transcription. The PA segment encodes the polymerase acidic protein (PA), which is also essential for viral replication and transcription. The HA and NA segments encode the surface glycoproteins, HA and NA, respectively. The M segment encodes the matrix protein (M1 and M2), which is essential for viral assembly and budding. The NS segment encodes the non-structural proteins (NS1 and NS2), which are involved in evading the host's immune response.

Structural Analysis

The structure of the influenza A virus is highly symmetrical and is composed of several key components.

Envelope

The envelope is a lipid bilayer that surrounds the viral genome. It is composed of phospholipids and is studded with surface glycoproteins.

Surface Glycoproteins

The surface glycoproteins are the HA and NA spikes. The HA spikes are responsible for the virus's ability to bind to and fuse with host cell membranes. The NA spikes are responsible for the virus's ability to cleave sialic acid residues on the host cell surface, facilitating the release of new virus particles. The HA spikes are composed of two subunits, HA1 and HA2. The HA1 subunit is responsible for the virus's ability to bind to sialic acid residues on the host cell surface. The HA2 subunit is responsible for the virus's ability to fuse with the host cell membrane. The NA spikes are composed of two subunits, NA1 and NA2. The NA1 subunit is responsible for the virus's ability to cleave sialic acid residues on the host cell surface. The NA2 subunit is responsible for the virus's ability to facilitate the release of new virus particles. The HA and NA spikes are embedded in the lipid bilayer envelope. The HA spikes are located at the apical end of the virus, while the NA spikes are located at the basal end. The HA and NA spikes are highly glycosylated, which helps to stabilize the virus and evade the host's immune response.

Teatre a Catalunya

JOAN ABELLAN

1896 va ser l'any que Alfred Jarry va aconseguir estrenar el seu trencador *Ubu, rei* en el *sancta sanctorum* dels simbolistes parisencs. Aquell mateix any, Barcelona coneixia l'estrena de *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. Les darreres obres del més gran dels nostres autors clàssics també estaven significant un gran pas endavant en la modernització del nostre teatre. Guimerà havia començat a deixar de banda els temes històrics i els conflictes arquetípics i a deixar l'escena a personatges i conflictes inspirats en la seva pròpia realitat. Guimerà superava amb el realisme de les seves darreres obres els clixés romàntics força tronats que, a punt de canviar el segle, el nostre millor teatre encara arrossegava dels gustos de Víctor Hugo.

Cal suposar que, en el 1896, el concepte de realisme que aportava *Terra baixa* amb els seus enfrontaments de classes i els seus personatges contemporanis, devia ser prou modern per a la cultura teatral catalana d'aleshores, tot i que es tractés d'un teatre que, a Europa, Ibsen i Zola l'havien deixat força enrera. Ells mateixos estaven assistint a un bombardeig de novetats que es produïa gràcies a la irrupció dels anomenats «teatres d'art».

A Catalunya, l'explosió modernista d'aquells anys del final del segle, va rellançar l'activitat cultural en tots els seus fronts artístics i artesanals i va accelerar el que avui alguns definirien com el procés d'homologació europeu de l'art teatral. El Modernisme va obrir un període eufòric on van regnar els artistes joves, els militants de l'art per l'art, viatgers, oberts, atrets sempre per allò més nou. La modernització del teatre català va trobar el seu artífex en Adrià Gual, jove artista total, qui, només amb vint-i-sis anys, va fundar el Teatre Íntim, seguint els patrons assenyalats pels teatres artístics que estaven sorgint a Europa al marge dels circuits comercials.

Punts de referència de la dramaturgia europea com Hauptmann i Maeterlinck van adquirir carta de naturalesa a Catalunya, al Teatre Íntim d'Adrià Gual. Ell mateix va afegir, a la seva tasca d'escenògraf i actor, la de dramaturg. Gual va escriure obres tan distintes com *Misteri de Dolor* o *Nocturn*. La influència de la modernitat teatral europea, força polaritzada en recerques diferents, de vegades embrancades en guerres i polèmiques que partien de principis estètics antagònics com els del naturalisme i el simbolisme, a Catalunya es resolria d'una manera força particular.

Cito l'historiador més important del nostre teatre, Xavier Fàbregas, per fer referència a la típica divisió en dues àrees que se sol fer del teatre modernista català: «per una banda un drama d'arrel naturalista, amb un precedent directe en les novel·les de Zola i en les adaptacions teatrals d'aquestes novel·les, i una presència important, la d'Henrik Ibsen; i per una altra, una al·legoria més o menys vaporosa de la vida humana, el teatre simbòlic, derivat directament del pre-rafaelisme anglès, amb dues representacions teatrals de profusa circulació europea, el belga Maeterlinck i l'italià D'Annunzio, amb un paradigmàtic cas a banda, el de Hauptmann, amb una primera etapa naturalista –*Els teixidors* (1892), *La pell de castor* (1893)– i una segona etapa simbòlica –*La campana submergida* (1896)».

Fàbregas subratlla que «sovint, els nostres escriptors modernistes presenten una posició semblant a la de Hauptmann. I la presenten d'una manera alternada. El mateix Adrià Gual no té cap inconvenient de passar de textos que podríem posar sense cap vacil·lació al calaixet del teatre naturalista, com *Els menestrals* o el *Misteri de dolor* –que Benavente va plagiar en *La malquerida*–, a obres d'adscripció simbolista amb el seu *Donzell que cerca muller*.»

La importància d'aquesta època privilegiada del Modernisme en la història de la nostra dramaturgia està, sobretot, en el fet de produir un teatre obert a tota mena d'influències i, alhora, perfectament arrelat a la realitat del seu context. Això ho devia facilitar, sens dubte, el fet que en aquell període d'esclat europeu de la modernitat, el culte a l'artista i la seva relació lliure i creativa amb el fet artístic, eren el veritable programa a seguir, molt més que la imitació provinciana d'unes formes.

El 1986, Adrià Gual tenia vint-i-quatre anys i els més veterans modernistes, Apel·les Mestres i Santiago Rusiñol, en tenien quaranta-dos i trenta-cinc, respectivament. Ignasi Iglesias, estrenat per Lugné Poe a París, en tenia vint-i-cinc i Juli Vallmitjana vint-i-tres. Sense oblidar-nos del sovint etiquetat com a ibsenià tardà, Joan Puig i Ferrater, que l'any de l'estrena d'*Ubu rei* només en tenia catorze.

Els anys de la primera guerra europea, Barcelona es va convertir en refugi d'artistes estrangers pels quals, el problema de la representació realista o simbolista del món estava tan superat com la «*belle époque*». Aquest fet, però, no va influir gaire en un ambient artístic que anava per uns altres camins.

El racionalisme noucentista va esborrar del mapa el Modernisme. A partir de la segona dècada del segle, el teatre català va començar a allunyar-se dels experiments poètics i dels excessos del drama de fons simbolista, per passar a mostrar en els escenaris la realitat burgesa, tal com als burgesos els feia gràcia veure-la.

En realitat, ni el Teatre Íntim ni altres intents propers als teatres artístics havien desplaçat en cap moment el teatre de bulevard. Els intents de dignificació artística dels teatres empresarials, a base de rescatar grans actors formats als cercles minoritaris, com Margarida Xirgu, per imposar-los al gran públic amb el repertori dels grans autors europeus moderns que triomfaven a les grans capitals i estaven creant un nou *star-system*

amb un nou estil més «artístic» i sofisticat, van funcionar, de vegades. Encara que la taquilla de les grans companyies acabaven recorrent al gènere de moda: l'«alta comèdia».

El gènere va tenir, a Catalunya, alguns conreadors d'una certa alçada, com Carles Soldevila, Millàs Raurell o Lluís Elies, que van saber reflectir en els clixés dels comportaments de saló, aparentment idèntics en totes les societats urbanes, els valors i les preocupacions, diguem-ne locals, de la burgesia que volia afermar-se.

En una perspectiva actual, quan hom fica el nas en aquest teatre dels nostres anys vint, que sovint –com que no hi ha gaire cosa més– també es fica al calaixet dels clàssics revisitables, a mi em resulta molt més estimulante de destacar-ne les excepcions de la regla. Hi va haver, en efecte, en aquells anys, un teatre que quasi com a franc tirador, va demostrar un gran esforç per aplicar les tendències més avantguardístiques que es produïen a Europa.

Autors com Ramon Vinyes, amb un teatre ple d'influències expressionistes en obres com *Peter's Bar*, o com Joan Oliver i el seu explosiu afany de transgredir convencions, que no l'abandonaria fins a la seva mort. Avui encara són alenades d'aire fresc i lliçons de modernitat incontaminada, obres com *Cambarrera nova*, *Allò que tal vegada s'esdevingué* o *Cataclisme*, amb un cert ressò de l'humor surrealista que féu estralls a París.

Tot i que 1929 va ser l'any de l'Exposició Internacional i que es va celebrar a Catalunya un congrés internacional de teatre al qual van assistir moltes de les grans figures del teatre europeu de l'època, hom té la impressió que l'estètica del teatre català d'aleshores estava més a prop de l'esperit que va aixecar el Palau Nacional de Montjuïc que del que va impulsar una obra com el Pavelló de Mies van Der Rohe.

Quan en el 1938, ja en plena guerra civil, Joan Oliver escriu, estrena i publica *La fam*, no pot dir-se que el seu fort contingut polític i la seva forma teatral poc convencional estiguin directament influïts per un corrent europeu determinat. Tot i així, no es pot evitar de comparar *La fam* amb altres dramaturgies compromeses que s'estaven donant en una Europa conflictiva, on la lluita de classes està arribant a punts d'alta tensió. Joan Oliver introduïa amb *La fam* un model de teatre polític d'una maduresa ideològica i formal sense precedents a Catalunya.

Feliu Formosa, gran coneixedor del món de Joan Oliver, troba que la importància que té *La fam* com a obra teatral està en dos aspectes: «perquè té com a fons la revolució socialista i els seus problemes –Oliver l'escriu quan Catalunya viu la seva revolució– i perquè posseeix una eficàcia escènica que neix en la divisió en episodis d'acció àgil i condensada i de la gran economia de mitjans amb què treballa l'autor.»

Per aquesta raó, *La fam*, a més del seu interès conjuntural, obria l'expectativa d'un gran autor segur, d'un gran teatre en potència. Les circumstàncies, però, van fer que més que obrir-la, *La fam* tanqués tota una època.

El fort impuls que la consciència de llibertat i de modernitat que comportava la República va donar a tantes temptatives artístiques dels anys trenta, la guerra civil es va

encarregar de tallar-lo d'arrel. I el posterior exili del quadre complet de les joves promeses a punt d'entrar en el seu punt dolç, va fer malbé bona part de la collita.

En arribar a aquest punt sempre es fa inevitable parlar del que podia haver estat i no va ser. Com la visita de Piscator a Catalunya i el seu interès en muntar una *Terra baixa* aplicant-hi les seves teories sobre el teatre èpic i el seu concepte d'espectacle total i de masses del teatre, i tot el que hauria pogut representar per a posar al dia el nostre teatre.

No va ser gaire el que van donar de si la revolució i la guerra, pel que fa a l'estètica teatral. És força probable que no fos una qüestió ni de bon tros prioritària en la vida quotidiana d'uns temps tan durs. O potser estigui equivocat i resulti que aquell període va donar al teatre català dos dels seus textos més transcendents. Dos textos dramàtics, les paraules dels quals, en la meua manera de veure-ho, no han estat superades en les seves convicció, mesura i força per tota la posterior dramaturgia catalana de postguerra: la ja esmentada *La fam*, de Joan Oliver, junt amb *Antígona*, de Salvador Espriu. Dues obres extraordinàries, en les quals sempre he trobat algunes interessants relacions amb algunes grans obres del teatre polític universal.

Amb *La fam* ens trobem amb uns plantejaments teatrals *avant la lettre* del «teatre de situacions» que anys més tard practicarà i teoritzarà Jean Paul Sartre. El tema de *La fam* és conegut. Feliu Formosa l'analitza així: «dos personatges, Nel i Samsó, intervenen en diferents moments del procés revolucionari; Nel falla quan les masses s'han de defensar amb les armes (llavors és l'individualista Samsó qui fa triomfar el moviment) i Samsó falla quan cal construir i organitzar (llavors Nel recupera l'autoritat perduda). L'individualisme i l'aventurisme espontaneista de Samsó «no» són considerats per Oliver factors negatius dins la marxa de la revolució, sobretot perquè la part organitzada no es mou encara entre el burocratisme i la manca de defenses contra la infiltració contrarevolucionària. Samsó no admet la complicitat amb tots els elements pagats pel capitalisme i infiltrats dins les forces de la revolució; és també, en aquest sentit, i resulta terriblement significatiu, que Oliver ho presentés així en aquells moments. Samsó és sens dubte un aventurer —o pot ser qualificat així des de determinada perspectiva— però també és un home que passa fam i que *tria* la fam. Així veiem com passa de ser un desclassat (fent servir paraules de Sartre, un ric que no ha tingut sort) a ser un revolucionari que no ha vist ni li han fet veure la possibilitat de canalitzar la seva rebel·lia en una de les organitzacions existents.»

El balanç d'aquestes actituds de Samsó determina la complexitat d'un personatge que s'avança a la posterior problemàtica sartriana. La guerra civil espanyola —que també servirà de tema a Sartre— afavoria el plantejament d'aquestes qüestions decisives per a la concepció del revolucionari dins l'Europa de mitjans d'aquest segle, un tema que també havia tractat l'expressionista alemany Ernst Toller a *L'home massa*.

I de la mateixa manera que *La fam* d'Oliver s'avança a *Les mans brutes* de Sartre i a *Els justos* de Camus, també trobem en l'*Antígona* d'Espriu, del 1939, elements similars als que uns quants anys més tard Sartre utilitzarà a *Les mosques* o a la seva adaptació de *Les Troianes*.

Sartre es refereix a *Les mosques* en 1943 dient que ha volgut tractar la tragèdia de la llibertat en oposició a la tragèdia de la fatalitat. Per a ell, el tema de *Les mosques* es podria resumir amb aquesta pregunta: com es comporta un home davant d'un acte comès del qual assumeix totes les seves conseqüències i responsabilitats, tot i que aquest acte l'inspiri horror?

Tragèdia de la llibertat en oposició a la tragèdia de la fatalitat, és també una manera possible de veure l'*Antígona* d'Espriu, escrita, com deia, en el 1939, encara que la seva edició no veuria la llum fins al 1955 i no seria estrenada fins al 1958, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.

En el prefaci de l'edició de 1947 d'*Antígona*, Espriu va escriure: «Estimem la ciutat dels beocis i volem que sigui eterna, a despit dels pressentiments de Tirèsies, el qual mou, pesarós, el cap i ens prediu que serà destruïda; però ell és cec, i encara expert en el crit i en el presagi dels ocells, ignora la claror de les estrelles. Prou comprenem, tan bé com l'endeví, que cal sepultar i perdonar, que cal procurar complir la llei moral, aquesta flameta, dèbil, vacil·lant, tanmateix inapagable. Mai no pararíem de mostrar el sacrifici de la princesa, la lliçó del seu alt exemple.»

Antígona d'Espriu, escrita al final de la guerra, és el preludi d'una actitud que estarà present durant molts anys en la dramaturgia catalana, en la qual tot discurs sobre la condició humana estarà sempre implicant o implicat en un discurs sobre la condició del país.

Després de la guerra espanyola, la guerra europea; la segona, ja no va portar a Barcelona refugiats de cap èlite avantguardística com la que li va obsequiar la primera. Entre altres coses, perquè la Barcelona lliure i cosmopolita s'havia reduït a «estraperlo» i catacumbes.

Europa va sortir del seu desastre amb una mena d'esclat de llibertat. Però mentre la idolatrada París es lliurava al culte a la llibertat de pensament, a casa nostra, fent servir una frase d'Espriu, fins i tot el pensament havia d'estar-se al bany maria.

En els anys de l'existencialisme francès, el teatre català sobrevivia entre les catacumbes i un teatre de bulevard tolerat en tant que asèptic d'idees. Ni tan sols els aires de l'existencialisme cristià dels drames filosòfics de Gabriel Marcel, podien travessar els Pirineus. Encara gràcies que arribessin, als autors catalans adaptats a la situació imposada per Franco i el clero, algun eco dels èxits parisencs d'un Montherlant i la seva obsessió per la salvació, o dels corrents que especulaven amb la religió a la Graham Greene o a la Bernanos.

Obres com *El port de les boires*, de Josep Tàpies, del 1952, l'any del Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona, primer acte d'apertura internacional d'un franquisme fins aleshores tancat en l'autarquia, o com *Passaport per a l'eternitat*, de Santiago Vendrell, tots dos autors, *fournisseurs* de la companyia Maragall instal·lada en el teatre Romea, recollien d'una manera absolutament descafeïnada, un cert teatre ideològic cristià que s'estava fent a Europa.

Aquell gènere ple de seminaristes i d'homes a punt de perdre la fe, amb un discurs ple de disquisicions sobre l'existència de Déu o els avantatges i desavantatges existencials del creure o no creure, i vehiculat mitjançant la vaselina d'una estructura i uns personatges amb pell d'alta comèdia, potser va animar al supertaquiller Josep Maria de Sagarra a treure's de la ploma el que va ser el gran èxit del melodrama català dels cinquanta: *La ferida lluminosa*.

Aquell gran èxit, que va arribar a travessar les fronteres del teatre espanyol, és a dir, del teatre madrileny, potser el va tornar a animar a temptar la sort amb la disquisició religiosa, atès que el 1955 va estrenar *La paraula de foc*. L'intent, aquest cop, va resultar un fracàs i Sagarra no va reincidir en el tema.

Una cosa era ben certa, però; un coneixedor del teatre i un home viatjat, com era Josep Maria de Sagarra, havia d'estar perfectament al corrent de per on bufava el vent en el teatre que es feia arreu del món. I el cert és que abans de les obres esmentades, Sagarra ja havia temptejat un teatre amb alguns trets propis de l'estètica que l'existencialisme estava injectant al teatre de bulevard europeu.

Sagarra, amb *La fortuna de Silvia*, del 1947, i amb *Galatea*, del 1948, va abordar una mena de teatre d'idees, o si més no un teatre on els personatges debatien idees, molt diferent al que havia fet fins aleshores. Uns intents que tampoc no van tenir continuïtat, degut, com en el cas dels posteriors melodrames místics, a la manca de resposta taquillera a la filosofia, tot i que era barata.

Sobre aquest tema, Xavier Fàbregas va deixar escrita, en la seva *Història del Teatre Català*, una opinió ben contundent: «A *Galatea* el menyspreu envers la guerra i envers qui en fa comerç, adquireix el to d'exabrupte; però no són tractades amb més indulgència aquelles ideologies que neden a redós del desastre, com l'existencialisme, envers el qual Sagarra sent un odi pertinaç.»

Per sort, lluny del teatre de bulevard, a les catacumbes, les coses es van començar a moure. Com a les situacions límit sartrianes, no tothom es conformava amb el seu destí i, a poc a poc, en molts cercles privats van començar a germinar llavors que acabarien donant uns fruits de les rendes dels quals encara viu avui el teatre català. Alguns mecenes van oferir, durant aquells anys foscos, les seves mansions perquè les avantguardes artístiques hi fessin la seva. Aquells contubernis de burgesos liberals amb tots els gremis de l'art van resultar ser una resistència cultural catalana que jugaria un paper decisiu en tots els avenços posteriors.

Forces vives i discretes van mantenir la flama de la nostra cultura i van facilitar que, malgrat el tancament, anés penetrant, quasi filtrant-se, l'«últim» que es portava a Europa. I així va ser com es va iniciar en les noves tendències aquella arca de Noé de creadors que va fer possible que no es trenqués la comunicació amb l'exterior, al qual estava prohibit *terminantemente* d'abocar-se.

Aquelles catacumbes van propiciar, per exemple, la creació de *Primera Història d'Esther*, de Salvador Espriu. En aquella obra, sota l'al·legoria i la nostàlgia, tornava a

aparèixer un cop més la confrontació entre l'actitud individual i l'infortuni col·lectiu. Al discurs sobre l'ésser i el no-res i l'ésser i el temps dels existencialistes en voga, Catalunya afegia el seu discurs sobre l'ésser i el naufragi col·lectiu d'un país. La nova obra d'Espriu era perfectament reveladora del paper que començava a tenir el teatre en les capes de la societat que començaven a moure's.

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que va començar la seva activitat el 1955, també va fer una tasca fonamental, en aquells anys, en la supervivència dels nostres creadors i en el coneixement del que es feia fora. Una tasca que continuarien el Teatre Experimental Català i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. *La Cantatriu Calba*, estrenada a París el 1950, i *Tot esperant Godot*, estrenat el 53, van ser presentades a Barcelona per l'ADB i el TEC, respectivament, els anys 59 i 60. A partir d'aquí la cursa esdevindria imparabile: Brecht, Adamov, Sartre...

Tot i així, d'antuvi hi va haver pocs dramaturgs catalans temptats per adoptar els patrons formals i filosòfics que triomfaven a Europa. Sí que hi trobem algunes incursions de to existencialista en els inicis de Muñoz i Pujol, amb *Torna un home*, del 1955, i en els de Baltasar Porcel, amb *Els condemnats*, del 1958. Però l'exponent màxim d'un eventual teatre existencialista català, el trobarem en la personal escriptura dramàtica de Manuel de Pedrolo, encasellada internacionalment, i no sempre amb encert, en el teatre de l'absurd.

Intentaré raonar aquesta visió de les influències existencialistes en el teatre de Pedrolo.

A Europa, durant els anys de la postguerra, els seus filòsofs es van llançar a la recerca d'explicacions racionals a allò irracional. Heidegger va perseguir-les en un pla metafísic, Sartre ho va fer en l'ontològic i Camus en el moral. Sense oblidar l'optimisme escatològic religiós de Marcel, en front del pessimisme ateu dels seus coetanis. L'ésser humà en situació límit i el joc amb l'absurd van arribar al teatre en intensos debats escenificats sobre els interrogants existencialistes.

Però molt aviat, el teatre de situacions de Sartre i el realisme absurd conreat per Camus es va trobar amb un teatre que mostrava directament l'experiència de l'angoixa en lloc de fer-la parlar i parlar. Un nou teatre en el qual l'acció es reduïa al mínim, en el qual les regles dramàtiques podien arribar a desaparèixer, en el qual els personatges es buidaven de tot contingut psicològic per passar a ser arquetips sense cara, sense nom, fins i tot. Un nou teatre en el qual el llenguatge, si convenia, podia tendir a no ser considerat com a mitjà de comunicació i, a través de la incoherència i del buit, arribar a ser revelador del no-res que sosté l'existència humana.

A través de les noves dramaturgies que seran etiquetades «de l'absurd», el teatre, en lloc d'explicar, d'interpretar racionalment l'irracional, es limitarà, com deia, a mostrar, a assumir l'interrogant bàsic que l'existencialisme s'esforça a dilucidar. El teatre de l'absurd deixarà perplexos propis i estranys davant d'un quadre de la condició humana agafada en un univers imprecís i que ja no disserta sobre l'angoixa de l'home, sinó que s'accontenta amb mostrar-la tranquil·lament, tot anant, per a més inri, i amb tota llibertat, de la comicitat a la tragèdia.

Manuel de Pedrolo havia reconegut la influència de Beckett en una de les seves primeres obres. De les seves declaracions fetes a principis dels anys setanta per al llibre *Els autors del teatre català, testimoni d'una marginació*, s'extreuen conclusions sobre la seva obra teatral que fan pensar que el seu teatre podria definir-se com un teatre existencialista compromès, més que no pas com a teatre de l'absurd.

La influència de Beckett seria, segons Pedrolo, en una de les seves primeres obres, a *Cruma*, tot i reconèixer que en aquella obra hi havia també la influència de Heidegger. Pedrolo es va deixar impressionar per *Tot esperant Godot*, però també es va adonar de seguida que aquell no era el seu camí, ni la societat a la qual s'adreçava Beckett era la seva societat, ni aquells eren els problemes que el preocupaven.

En el 1955, Sartre considerava que tot aquell teatre dit d'avantguarda —Beckett, Adamov, Ionesco— tenia un contingut essencialment burgès. Sartre, després de considerar que *Tot esperant Godot* era el millor que s'havia fet en teatre en els darrers trenta anys, deia que tots els temes d'aquesta obra eren temes burgesos: la soledat, la desesperació, el lloc comú, la comunicació. Tot són productes de la soledat burgesa, afirmava Sartre. I tant li fa qui pugui ser Godot: Déu o la revolució... L'important és que Godot no ve a causa de la feblesa interior dels herois, que no pot venir per culpa d'aquest pecat, perquè l'home és així. I amb Ionesco passa el mateix. «Tota l'obra de Ionesco és una obra de proverbi —deia Sartre—, la unió entre els homes però vista a l'inrevés.»

Sartre va qualificar, a més, l'obra d'aquells dramaturgs com l'obra d'escriptors segregats. «Són d'origen estranger, estranys a la nostra llengua i a la nostra societat —afirmava—. En conseqüència, la miren de fora estant. I el problema d'aquests escriptors és el de la integració, però no importa quina integració. Es tracta de la seva integració a qualsevulla societat. En aquest sentit són apolítics i reaccionaris. Ionesco i Beckett són, pel que fa al problema de la integració, els únics dramaturgs del nostre temps. Fan esclatar el teatre burgès, on aquesta integració es dona per endavant.»

És evident que si hom accepta el que té d'acceptable aquesta teoria sartriana sobre la dramaturgia de la integració d'escriptors segregats, el teatre de Manuel de Pedrolo, un escriptor integrat i compromès amb el seu país, es fa difícil d'adscriure'l al discurs de l'absurd. Ell mateix considerava que allò del teatre de l'absurd ja començava per ser quelcom molt relatiu, una mena de sac de drapaire on es barregen els objectes més heterogenis. «No veig que Beckett, Ionesco i Pinter, per citar només els noms més populars, tinguin tants punts de contacte», deia Pedrolo.

Pedrolo considerava que la seva obra era massa coherent, massa racional perquè el qualificatiu en qüestió li convingués. «La vida és absurda, això sí, i les situacions en què es troben els meus personatges —deia— fan que la pateixin; ells, però, s'enfronten a aquestes situacions amb lògica prou rigorosa; el seu pensament vol introduir l'ordre en el desordre. Perquè el desordre són els tabús, les limitacions, la injustícia, tot allò que frena el comportament de l'home.»

Segons Pedrolo, el seu teatre tenia alguna cosa d'abstracte, en el sentit que més que

individualitzar els personatges, els feia representants d'algunes actituds generals o generalitzables i tendia a convertir-los en símbols.

L'abstracció de l'autor d'*Homes i no* i de *L'ús de la matèria*, els seus móns tancats, aïllats per barreres que sempre amaguen altres barreres, permetien, en efecte, interpretacions obertes que inevitablement –i avui ens fa l'efecte que de manera força peregrina– s'estenien en lectures polítiques, en metàfores de la situació d'opressió del país amb el qual ell va estar profundament compromès.

L'aïllament real dels anys seixanta, sense barreres metafòriques sinó tangibles i ben tangibles, vist amb la perspectiva dels anys, resulta molt més ferotge del que semblava. Les influències arribaven de segona o de tercera mà. Però arribaven. Com el teatre èpic brechtian que s'estava popularitzant arreu del món amb una dimensió política que, de fet, era diferent a la que el produïa en el seu context de l'Alemanya comunista, la RDA, que va començar a trobar a Catalunya adeptes incondicionals. L'Escola Adrià Gual, capitanejada per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, va ser el primer gran baluard del distanciament brechtian. Com diu un bon amic meu, els actors catalans d'aquella època van aprendre a dir amb més convicció «s'ha declarat el *lockout*» que «t'estimo».

L'adveniment de la paràbola «alliçonadora» o «didàctica» a la dramaturgia catalana era el millor vehicle per al·ludir obliquament a la situació del país, tot esquivant la censura. Les faules exemplars van començar a alimentar l'escriptura dramàtica dels joves autors del final dels anys seixanta i dels primers setanta. Melendres, Teixidor, Romeu, entre molts d'altres, van cobrir una important etapa a la recerca d'un llenguatge teatral que acostés el teatre a la realitat social del seu públic.

Un dels corrents europeus que va influir més en la resistència teatral catalana, el compromís polític de la qual anava sortint a la llum cada cop amb menys dissimul, entre altres coses perquè potser la vigilància, quan convenia, també començava a baixar la guàrdia, va ser el vessant documental del teatre polític.

Aquell teatre que s'erigia com a alternativa a la informació dominant i que, en paraules d'un dels seus conreadors europeus més importants, Peter Weiss, tenia com a finalitat criticar el camuflatge i la falsificació i la mentida en la història, va trobar un gran ressò en una Catalunya amb unes classes populars i professionals en permanent activitat política i cultural contra el franquisme.

Feliu Formosa, Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu, entre d'altres, van emular a Catalunya els procediments que havien seguit els grans autors del teatre polític europeu, com Weiss, Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt o Tankred Dorst, per crear *La indagació*, *El vicari*, *El cas Oppenheimer*, *Toller* i tantes obres mítiques per a un públic europeu d'esquerra que omplia els seus teatres i convertia en grans estrelles del teatre popular als seus autors, actors i directors.

Els autors catalans també vam voler convertir els nostres escenaris en tribunes de veritat. A Catalunya, però, aquests escenaris van ser sempre minoritaris i sovint clandestins. Tot i així, *Cel·la 44*, de Feliu Formosa, sobre l'empresonament de Toller, *Preguntes*

i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya, de Maria Aurèlia Capmany i Xavier Romeu, *La Setmana Tràgica*, creació col·lectiva de l'Escola de l'Orfeo de Sants, són peces del teatre document català perfectament emblemàtiques d'un temps i d'unes actituds artístiques i polítiques.

La pròpia inauguració del Teatre Lliure, en el bell començament de la transició, una iniciativa que en certa manera pot entendre's com la culminació de tota la força aportada per la societat civil d'una època, es va realitzar, simptomàticament, amb una obra de teatre document, *Camí de nit*, de Lluís Pasqual, afirmant així la vocació de tribuna pública d'aquell teatre.

Les influències europees en el teatre català no es van donar, com és lògic, únicament en el camp de l'escriptura dramàtica, sinó també en el de la concepció del propi fet teatral, de l'espai escènic, de la programació, fins i tot. La influència del Piccolo Teatro de Milà en la gent que va impulsar l'aventura del Teatre Lliure, per exemple, va ser tan transcendental per al nostre teatre com gairebé un segle abans ho va ser la del Théâtre de l'Œuvre per al Teatre Íntim.

I ja en la recta que ens acosta a l'actualitat, cal destacar que la transició política, en lloc de rellançar els autors teatrals que durant tants anys havien inventat les seves argücies per transmetre a la població els seus missatges de presa de consciència i les seves propostes estètiques més o menys avançades, contra tot pronòstic, els va submergir en una crisi profunda.

La raó? Hi ha qui opina que no es van saber adaptar a la llibertat d'expressió i qui pensa que van ser incapaços de reflectir el nou estat de coses. També hi ha qui ho veu d'una altra manera. Diguem que durant els anys de la transició, progressivament, la moda dramaturgica europea més que influir en els treballs originals dels nostres creadors, va proporcionar models *prêt a porter* als nostres directors, de sobte tutelats per les institucions democràtiques. Unes institucions que des d'aleshores no han deixat mai de tenir idees institucionals pel que fa a l'art que ara anomenem cultura. La crisi, per sort, no va afectar a altres formes d'autoria que, com Joglars o Comediants, construïen els seus espectacles sobre l'escenari, a partir d'improvisacions i seguint una tendència més aviat lúdica, gaudint d'una continuïtat que els ha portat a ser pràcticament els representants més notables, per no dir oficials, de la dramaturgia catalana.

Penso que el més significatiu de la situació actual de l'escriptura teatral a Catalunya, ha estat conseqüència directa d'aquella crisi que va patir la credibilitat del dramaturg català durant part de les dècades dels setanta i dels vuitanta, i que el va marginalitzar del procés de normalització que es va emprendre amb la transició. Una normalització que va convertir els directors en els directors del missatge i del gust teatral a casa nostra. Uns directors amb moltes ganes de quedar bé amb els seus espectacles, en general inspirats pels col·legues europeus, en els quals les invencions dels dramaturgs del país ja no tenien cap paper. Poques èpoques han conegut a Catalunya tant de teatre de segona mà com en els anys vuitanta, llevat d'honroses excepcions.

Aquesta crisi va fer que no es donés a Catalunya amb tota la força que podia haver-ho fet, la influència de les noves dramaturgies europees d'aquells anys. Molt especialment les sorgides a França i a Alemanya, reflex contemporani d'un context cultural i social que tampoc no ens era tan llunyà. Aquells actors, formats sovint al voltant dels nuclis teatrals estables més lliures d'Europa, com Fassbinder, Kroetz, Deusth, i ja més cap aquí, Koltés, són, en certa manera, el graó que es troba a faltar en el nostre historial d'influències.

Els anys noranta s'han despertat, tanmateix, amb una sorprenent atenció generalitzada cap als nous autors teatrals sorgits de la connexió perduda i amb un encomiable esforç d'*aggiornamento* dels supervivents de la crisi. En tot cas, crec que tot està encara massa cru per intentar detectar el rendiment en la nostra cuina dels ingredients importats pels nous autors. Alguns potser suquen la ploma en la vella sang europea dels Beckett, Pinter, Bernhardt, Handke, Müller, alleugerida, això sí, amb unes gotes de la del més europeu dels dramaturgs americans, David Mamet. Però, com deia, és millor esperar que tot plegat bulli una mica més per veure quin gust donaran als escenaris els nous ingredients europeus.

Traducció teatral

JOAN CAVALLÉ

Partiré d'una afirmació poc o molt radical: fins als anys 50, el teatre català –igual que el de la resta de països i llengües del món occidental i culte– és deutor i usdefructuari de la literatura.

Parlar d'influències, relacions, dependències entre el teatre d'una comunitat lingüística i una altra voldrà dir, doncs, almenys fins a aquella data, referir-se a les traduccions teatrals.

La traducció teatral com a forma de relació entre teatres nacionals no és, contra el que podria suposar-se, un fenomen gaire antic. Podríem citar com a exemple paradigmàtic el cas de Shakespeare, que no va travessar les fronteres insulars fins a la segona meitat del s. XVIII.

Aquest caràcter modern de la traducció ve aguditzat en el cas de les llengües catalana, gallega i basca a causa de la seva particular situació. Tot i amb això, a partir de les darreries del segle XIX i, sobretot, durant la primera meitat del segle XX, la traducció i, per tant, l'intercanvi teatrals gaudeixen d'una enorme vitalitat.

Per citar un exemple –en aquest cas el que conec més, el català–, podem recordar que, en esclatar la guerra de 1936, havien estat traduïdes a aquesta llengua més de 500 obres. Les llengües de procedència eren, per ordre de freqüència, el francès, l'italià, l'alemany i l'anglès, a les quals seguien, de lluny, el noruec, l'hongarès, el rus, el portuguès i el suec, amb l'afegit de les llengües clàssiques. Per autors hi predominaven Molière i Shakespeare, en companyia, entre altres, de Maeterlinck, Ibsen, Júlio Dantas, Goldoni, Giacosa i els llibrets de Wagner.

En aquest breu enfilall, podem observar-hi ja alguns detalls importants que afecten directament el contingut de la nostra aportació.

Primer. - Totes les obres traduïdes al català abans de 1936 eren d'autors europeus. Encara no havia començat, doncs, la influència nord-americana, ni encara menys la d'autors d'altres àmbits culturals, com l'africà o l'asiàtic.

Segon. - Òbviament, les llengües traduïdes eren també europees, tant antigues com modernes. Això no vol dir que les traduccions fossin directes des d'aquestes llengües. En el cas de les més allunyades, com el rus o el noruec, solien passar pel sedàs del francès, com fins i tot hi havien passat les primerenques traduccions de Shakespeare.

Tercer.- Deixant de banda les llengües clàssiques, el pes específic de cada llengua traduïda anava en consonància amb la seva influència cultural. La preponderant presència d'obres traduïdes des del francès cal cercar-la no tan sols en la proximitat geogràfica, sinó cultural, històrica i lingüística.

Quart.- Lògicament, en la llista de llengües traduïdes, l'espanyol ocupava un caràcter residual, per raons de caràcter sòcio-polític que no cal especificar.

Cinquè.- Per últim, és curiós observar que no es traduïen obres d'altres llengües en situació precària, com ara la nostra, sinó només de llengües emparades per un estat, llengües amb un teatre nacional propi i ben estructurat. En la nòmina de les traduccions teatrals no hi ha, doncs, ni obres gallegues ni basques, com tampoc no n'hi ha de provençals, flamenques o serbo-croates, per citar només tres exemples.

Un teatre com el nostre, que es dedica podríem dir desesperadament a traduir per tal de nodrir l'escena del país amb obres que segueixin les últimes tendències, havia de produir en un moment determinat l'efecte bumerang, és a dir, ser objecte de traducció per part de les mateixes llengües que l'havien seduït. Això, en el cas català, va produir-se ben aviat, tan bon punt el senyor Àngel Guimerà va assolir els seus primers èxits. Recordem unes dates: la primera traducció teatral contemporània al català és *El ciclop*, d'Eurípides, feta per Josep Roca i Roca el 1868; doncs bé, *Mar i cel*, d'Àngel Guimerà, puja als escenaris, en català, el 1888, el mateix any ja es representa en castellà i poc després el segueixen l'italià, el francès, l'anglès, el txec, el sicilià, el portuguès i l'esperanto. Malauradament, aquest efecte bumerang que havia significat l'obra de Guimerà no va perpetuar-se i, malgrat l'èxit en espanyol i francès d'un Ignasi Iglésies, la sortida del teatre català per la via de la traducció es va estroncar.

He dit al començament que els anys 50 van marcar un canvi important en l'intercanvi teatral entre diferents països, cultures i llengües. Aquest canvi, que ara no m'entretindrè a historiar, ve marcat per una sèrie de característiques que afecten la component lingüística de l'activitat escènica.

Un primer i primordial element en aquest canvi és l'aparició de tot un seguit de manifestacions, que han rebut noms diferents, tals com «teatre d'avantguarda», «teatre experimental», «nou teatre», etc, les quals es caracteritzen, entre altres trets, per l'abandonament de la preeminència textual en la representació escènica. Bé siguin els *happenings*, bé sigui el teatre laboratori de Grotowski, bé sigui el Living Theatre, Eugenio Barba o Kantor, ja no hi ha un text anterior més o menys inviolable que en marca l'autoria, sinó, com a molt, un text-aportació amb el qual un nou autor confegeix la seva obra. El teatre s'internacionalitza, desapareixen les fronteres lingüístiques, també desapareixen els límits entre gèneres com ara el teatre i la dansa, la traducció teatral queda rellegada a aquell teatre –quantitativament i qualitativament força important, val a dir-ho– que encara segueix les velles pautes.

Hauríem de parlar d'altres canvis, fonamentals però que ara no ens interessen tant. Per exemple, de l'aparició, potser com a reacció natural, d'un nou teatre de text, més

específicament i inexcusablement textual que cap altre, amb noms com Samuel Beckett, Harold Pinter, Robert Pinget o Vaclav Havel. O de la irrupció amb força del teatre nord-americà sobre l'escena europea, no tan sols sota la forma ja expressada del nou teatre, sinó sota la vella i ara renovada forma del teatre de text, i amb l'aixopluc d'una indústria cinematogràfica florent, que projecta noms com Tennessee Williams o Thornton Wilder.

Un dels canvis importants del panorama teatral en aquesta segona meitat de segle ha estat la proliferació dels festivals de caràcter internacional, amb un sentit de vegades competitiu respecte dels productes exhibits. La febre dels festivals ha produït les seves estrelles —Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Bob Wilson, Pina Bausch— i ha generat uns productes concebuts tenint els festivals com a principals destinataris, altrament alguns serien difícilment representables a causa de la seva aparatositat.

En aquest context és on es produeix una modificació en el panorama teatral de les llengües minoritzades, llengües no tan sols de públic reduït, sinó que a més solen patir el greuge de no tenir un poder polític i econòmic fort al darrere. A l'aixopluc dels canvis esdevinguts en les darreres dècades i a què hem anat fent referència fa un moment, canvis tals com l'experimentació de formes no textuais de teatre o la proliferació de mostres internacionals de teatre adreçades a un públic especialitzat, s'ha creat el caliu perquè afloressin, junt al teatre de text, més aviat lligat a una determinada resistència lingüística i cultural, unes noves formes d'expressió dramàtica que han significat l'obertura portes enfora d'aquelles comunitats teatrals. Només així s'entén la coincidència i enorme èxit que, a Catalunya —i amb projecció a l'exterior—, tenen una sèrie de manifestacions teatrals, molt diferents entre si, però que participen de les característiques fa un moment apuntades. Des dels més antics, com Els Joglars i Comediants, fins a grups més nous com ara La Fura dels Baus, La Cubana, Zotal o Lanòmina Imperial, passant per El Tricicle o Vol-Ras. Amb tot això es produeix una mena de dissociació entre dues menes de teatre. D'una banda, un teatre de text, que utilitza preferentment la llengua del país, el català, com a mitjà de comunicació, malgrat freqüents dubtes i oscil·lacions, provocats per factors diversos que poden anar des de la comercialitat fins a la subvenció, teatre de text que sol reduir el seu mercat a l'àrea lingüística; i de vegades ni això, reclus en els límits del Principat; i de vegades ni això, reduït a la força d'irradiació de la ciutat de Barcelona. D'altra banda, aquella altra forma de teatre que ha significat, per als que l'han escollida, la possibilitat de sortir a l'exterior, sense cap limitació lingüística i cultural. Aquesta dicotomia, que existeix arreu del món, en totes les escenes del planeta, augmenta en aquells àmbits on la llengua és sentida com una limitació. En el cas del teatre català, gallec o basc es poden plantejar —i de fet es plantegen— les dobles versions, la de la llengua pròpia i l'espanyola, que significaran una projecció en dos mercats, amb àrees que de vegades se solapen. Però aquesta solució no té res a veure amb aquella projecció a escala internacional, europea o, en alguns casos, fins i tot intercontinental del teatre que ha prescindit de la paraula com a base fonamental.

En aquesta trobada es planteja la qüestió d'Europa i ens proposem de relacionar-la

amb el teatre. Es tracta de veure com unes comunitats lingüístiques de demografia minvada –i que a més no tenen l'absolut domini dels seus recursos econòmics i dels seus ressorts polítics– afronten el repte de travessar les fronteres. Ho poden fer, evidentment, impulsant i aguditzant la dicotomia que ha estat exposada anteriorment. Hi hauria un teatre de text, en la llengua del país, per a minories molt cultes, mantingut en bona part per l'Administració, considerant-lo patrimoni cultural digne de protecció. I hi hauria un teatre del gest, del moviment, de la llum i l'espectacle, capaç de seduir amb una força inusitada tots els escenaris del món. De vegades penso que un sentiment d'inferioritat produït per la nostra peculiaritat lingüística, ens esperona per altres camins distints de la paraula i fa que del nostre poble sorgeixin genis en qualsevol matèria que no tingui el llast de la lletra. Pel que fa als catalans, per exemple, només ens cal pensar en els pintors. ¿És aquest el mateix estímul que engega projectes com el de Comediants o La Fura?

La intensificació d'aquesta dicotomia és, sens dubte, una via de sortida per als nostres teatres nacionals. És una via que els farà –que els fa, ja– reconèixer internacionalment, com ara fa un segle va ser-ho el teatre de Guimerà. Tanmateix, és una via, també, que, per si sola, podria portar a l'esclerosi del nostre teatre de text, potenciant la insatisfacció dels seus professionals, que veurien –i veuen– obrir-se'ls portes més altes i més generoses en altres àmbits lingüístics on l'ús de la llengua no significa un problema de consciència ni una autolimitació. Ho hem sentit a dir moltes vegades als nostres actors i actrius quan han tastat la glòria la capital del Regne i han tornat, triomfadors o reconfortats, al seu origen.

I, tanmateix, potser aquesta és la via, si sabem seguir-la. La dels nostres professionals, els autors, els directors, els actors, els escenògrafs que siguin –com són ja– reclamats per escriure, dirigir, interpretar, construir en altres escenaris on dominin fonètiques estranyes a la nostra. Els professionals del teatre han de ser –poden ser-ho i alguns, si més no en el cas català, ja ho han començat a ser– els nostres ponts de comunicació –els ponts del diàleg– que vagin teixint el canemàs del teatre d'aquesta Europa respectuosa que volem que sigui.

En començar m'he referit a les traduccions fetes en català, des de diverses llengües, i hem vist que, juntament al bloc compacte i majoritari format pel francès, l'anglès, l'italià i l'alemany, s'hi havien fet un lloc remarcable altres procedències de menor pes polític i minvada demografia, com el noruec, el suec, el portuguès o l'hongarès, algunes, fins i tot, força allunyades culturalment. La causa d'aquesta penetració no era cap pacte entre governs, ni cap intercanvi comercial, ni cap altra raó aliena al fet artístic. Era, només, el pes específic dels seus singulars creadors, d'un Ibsen, d'un Strindberg, d'un Dantas o d'un Ferenc Molnar, respectivament per a cadascuna d'aquestes llengües.

Erdi haroko antzerti bat Euskal Herrian: Pastoral

TXOMIN PEILLEN

Europa guztian, bakarrik Zuberoak Erdi Harotik datozen antzerki motak erakustera ematen ditu: Hitza berdinxka izan arren ez dute ezer ikusteko, ez frantses «pastorale» delakoekin, ez eta okzitanieraz ematen ziren pastorada delakoekin, zuberotarretan gaiak eta eskenografia bestelakoak direlako. Frantses leinuko antzerkietan artzain batzu dira gertaeraz mintzatzen direnak, gure antzertian berriz «arizaleak» gutxitan dira artzain paperetan, izan ere gure pastoralak antzerti zaharrago batekin lotua baita, alegia eta ez zuzenean, Erdi Harokoarekin. Bost puntutan ikertuko dugu:

Lehena: Greziako aintzinako antzertiarekin erkatu da pastoralak eta pastoralaren testua den «trajedia»; noski hizkuntza traketsagoan eta neurri apalagoan gaude gurearekin, baina antzerti hark bezala gureak dauzka: prologo eta epilogo, eta txandaka abesti eta dantza, koru eta bertso; benetako korua ordea edo behintzat haren egitekoa daukana Satanen agerraldia da; beste europar antzerkietan agertzen direnean itsusi eta bildurgarri dira, gurean dantzari dotoren, xotil ta arinak ditugu. On Manuel Lekuonak *Antzerti* 8.ean 1984.an idatzi zuen:

«El factor que dio origen a las similitudes entre la pastoral suletina y el teatro griego es la de una cultura ancestral común de la que ambas son tributarias».

Euskal Antzertia liburuan Patri Urkizuk ohartarazi zigun nola Erdi Haroko antzertia (eta pastoralak berdin) Greziako antzertitik hurbilago zela ezen ez eta klasikoa. Noski guztientzat Greziako kutsu hori ez zen Zuberoara zuzenka iritxi, nolazpait eta noizpait eztaigularik nondik sartu baitzen.

Bigarrena: Antzerti honen jatorria ez da hain argia. Lekukotasunak emanaz Patri Urkizuk egitura berdineko den Astolasterrak Erdi Haro azkenean ematen zirela erakutsi zigun baita, onak (gorriak) gaiztoen (beltzen) aurka borrokatzen zirela/ Junes Casenave eta biok ere sinbolikak berdina maskaradetan agertzen zela gogorazi genuen. Zuberotar teatro hori dirudenez kristautu egin zen, ezen onaren ta gaiztoaren arteko borroka zaharra erakusten badu ere, gaiak erlijiozkoak ziren eta koloreen sinbolikak aldatu egin zen, onak (urdin eta kristau) gaiztoak (gorri ta turko). J. A. Urbeltzek hispaniar teatroarekin lotu zuen alegia «Moros y Cristianos» direlako ikusgarriekin. Joku-hiztegia ere, didaskaliak, zubereraz hispaniarren antzekoak dira, ez frantsesez bezala; bestelan antzerti

horrek Europa guztian ematen ziren Misterio eta Milagroekin zerikusi handia du, hots, Flandetan, Alemanian, Austrian, Britaniar Kornualles-en (Kernew-en) Bretanian (Breizh-en), Alpetako Delfinatoan ta Italian XVII-XIX. mendetaraino iraun dutenak baitira. Frantzian, XVI. mendearen hasieran Pariseko Parlamentuak debekatu zituen, jadanik XV. mendean Elizak gaitzesten zituenak. Pariseko legepean ez zeuden Bretania Delfinato eta Zuberoan iraun zuten.

Hirugarrena: Pastoralaren bilakaera.

Nere ustez aldatu egin delako eta bareki egin duelako ez da pastorala hil. Hasi zen protestantismoak kutsatu euskal probintzia hortan Kontra Erreformako ekoizpen baten moduan, erlijio erakaspenak emateko. Laister XVII. XVIII. gizaldietako Saindu eta Bi Testamenduetako pertsonaien bizitzaz kanpo, erregerenak agertzen dira, baita frantses abertzaletasunaren aldeko François I.a, Napoleon eta beste.

Azkenean XX. mendean euskal gaiak nagusitzen dira, nahiz ezsenografia berdina ematen den: Lehen predikü, azken predikü, aingeru, apaiz, apezpiku, bataio alde batetik eta Satan eta Turkoak bestetik, gaiekin pastorala euskal kontzientziaren antzokia bilakatzeko da.

Laugarrena: Etorkizunak eta akatsak.

Euskal Herriko kondairaz zerbait ikasi nahi duen inork ez du pastoraletako testuetara jo behar, horietan kondaira eta pertsonaia mistifikatuak amestuek agertzen direlako. Bere bilakaeran ezta beti goiti joan pastorala XX.mendean eta Manex Pagolak erakutsi moduan euskal folklorea militar musikak eta uniformeak sarrerazi zituzten, garai haietan euskaldun gazteen insumisioa emigraketaz baliatuz izurritea baizitzaion frantses administralgoari. Azken urteetan abestiak taldean edo binaka bakarka, asko hobetu dira, baina batik bat hizkuntza ezen pastorala zaharrak prisaka erdal prosatik euskal bertsoetara eman itzulpen hutsak ziren, modako kultismo (frantses hitzak) non nahi sartuz.

Bostgarrena: Pastoral, ospakizun, elizkizun ala antzerkia?

Dakusagularik, gure Santa Graziko ibartxokoan sei mila jendeek Santa Kruzen bizitza ikusi dutela, Antzerti 4.an Albert Boadellak idatzitakoarekin bat gaude:

«Ciertas formas me daban sensación de que me encontraba ante un rito primitivísimo, algo que no había visto jamás en ninguna parte.»

«Y les contaba (en un curso de teatro) que todos fueran a ver dicho fenómeno porque me parecía absolutamente imprescindible que un hombre de teatro conociera lo que es una pastoral, ya que se trata de una de las poquísimas oportunidades que hay en el mundo de ver un teatro donde se huelen tan claras las reminiscencias del rito teatral.»

Antzerki oso horren europartasuna azpimarratzeko Antzerti 3 delakoan Ricard Salvat-ek Jack Lang-i egin gutun irekian irakur daiteke

«T'he de dir que veure la Pastoral em va comportar una de les emocions més altes i entrayables que he tingut al llarg de la meua vida d'espectador.»

eta frantsesen ez axola beren eremuan ematen den gure antzerti horren alde irazkinduz, dio:

«En va sorprendre que mentre als festivals de Rennes, Avinyó, Nancy etc. s'acullen totes les formes para-teatrals del món, la Pastoral continua essent per a tots vosaltres un continent per descobrir i els pobles que la fan no reben cap mena de subvenció.»

Oraintxe bai Euskaditik hartzen dutela diru laguntza, Frantziatik ia ezer ez: bost-zazpimila ikuslegoen sarrerekin ordaintzen dituzte gastuak.

Antzerti hori, frantses eruditoen arauera, gizaldi honetako 30tan galdu behar zena –Europako beste guztiak galdu zirelako– azken hoge urteetan 32 emankizunetara iritxi da, milaka ikusle bilduz; 70.n urteetan hiru urte guztiz ematen zen pasterala, orain urtean bi azken urteetan. Orain gizonkoak andrazkoekin batean ari dira, baina askotan oraindik bakarrik herrixka batekoak. Agian urte guztiz gai berri baten agertzeak, antzerti oso izateak abesti eta dantzekin, bertso herrikoiak erabiltzeak antzerki mota horren arrakasta argi lezake, baina Euskal Herri guztitik ikuslegoa, orain, etortzeak ere lagundu dio.

Bukatzeko nioke, baldin zuberotarrek pastoralarekin, eta egitura gehiegi aldatu gabe, jarraitu behar dutela, baina zergatik ez dabilta beste euskaldunak, beren euskalkietan gauza berdina egiten, edo behintzat egitura eta molde horietaz baliatzen, aleman, ingeles edo espainiar antzertietan ikasteko orde, ezen zuberotar antzerkia europarra baita eta euskaldun guztiena.

Un teatro medieval en el País Vasco: la pastoral

TXOMIN PEILLEN

La pastoral es una presentación dramática de una tragedia, que sobrevive únicamente en la provincia más oriental de Euskal Herria: Zuberoa. Estas representaciones no tienen nada que ver, ni por el tema ni por la escenografía, con lo que se denomina «pastorale» en francés y «pastorada» en occitano, pero están perfectamente relacionadas con el teatro europeo del medioevo, y supieron adaptarse a los cambios con el paso de los siglos. Intentaremos una aproximación en cinco puntos.

Primer punto: Se han comprado estas tragedias con el teatro griego antiguo, porque —dentro de un marco mucho más modesto— presentan un prólogo un epílogo, unos cantos y bailes alternado con versos; no falta «a modo de coro» la actuación de los Satanes, que son danzantes y no monstruos. En un estudio que publicó la revista de teatro *Antzerti* n° 8 de 1984 escribió el académico vasco D. Manuel Lekuona:

«El factor que dio origen a la similitudes entre la pastoral suletina y el Teatro Griego es la de una cultura ancestral común de la que ambas son tributarias»

Patri Urkizu en su estudio del teatro vasco *Euskal Antzertia* apunta cómo el teatro del medioevo está más cercano al de los Griegos que el denominado teatro clásico, o sea que la tradición griega fué transmitida a los vascos por el teatro medieval.

Segundo punto: El prígen de este teatro no es tan claro. Patri Urkizu subraya, con testimonios, la existencia anterior de farsas en las cuales luchan los buenos rojos y los malos negros. También había señalado con J. Casenave ésta simbólica en el parateatro de Carnaval, denominado «maskarada». Sin tener constancia de fechas o de textos se cristianizó este teatro dan-

do la pastoral con colores simbólicos distintos, puesto que ahora son malos los rojos y buenos los azules, los primero son Turcos los segundos Cristianos, recordando una tradición ibérica como lo señaló J. A. Urbeltz en *Antzerti* n°9; también las didascalias se parecen a las hispanas; por lo demás tanto por el tema, como por la escenografía, las pastorales están emparentadas con el teatro de los Milagros, que se dió en Flandes, Alemania, Cornualles británica, Bretaña, Delfinato de los Alpes, Italia. Por prohibición del parlamento de Paris desaparecieron Misterios y Milagros de la escena francesa, antes de su aparición en la vasca, al final del siglo XV.

Tercer punto: La evolución de la pastoral. Según mi parecer ha evolucionado con regularidad, de lo contrario hubiera muerto. Empezó siendo religioso, producto de la Contrarreforma en una provincia vasca contaminada por el protestantismo. Pero, a las tragedias del final del siglo XVII y XVIII, vidas de Santos y personajes del Nuevo y Antiguo Testamento, se añaden vidas de Reyes, tentativas de patriotismo francés (François I, Bonaparte etc.) pero en la segunda mitad del siglo XX se crean verdaderos dramas de temas vascos y sin cambiar la escenografía, ni los elementos religiosos: angeles, obispos, curas, bautizos etc., la pastoral viene a ser el escenario de la conciencia nacional vasca.

Cuarto punto: Porvenir y críticas. El que quiere formarse una idea de la Historia del País Vasco no debe acudir a los textos de pastorales que son meras leyendas históricas, con personajes mitificados. Durante el siglo XX se impusieron música militar y uniformes franceses, a fin de alejar a los jovenes vascos de la insuñión, plaga de la administración francesa. En el

siglo XX y hace poco también se crearon nuevas músicas, cantos corales y sobre todo se mejoró el idioma ya que en las antiguas pastorales eran malas traducciones de prosa francesa o española en versos vascos, con abuso de «los cultismos de moda» de los code-switching.

Quinto punto: Es la pastoral teatro o ceremonia. Cuando vemos que vinieron seis mil personas a presenciar la «Vida de Santa Cruz» seguimos la opinión y análisis de Albert Boadella que escribió en *Antzerti* nº4:

«Ciertas formas me daban la sensación de que me encontraba ante un rito primitivísimo, algo que no había visto jamás en ninguna parte»

y añade:

«Y les contaba (en un curso de teatro) que todos fueran a ver dicho fenómeno porque me parecía absolutamente imprescindible que un hombre de teatro conociera lo que es una pastoral, ya que se trata de una de las poquísimas oportunidades que hay en el mundo de ver un teatro donde se huelen tan claras las reminiscencias del rito teatral.»

Para subrayar el carácter europeo de este teatro total, última y única supervivencia del teatro del medioevo vienen las palabras de Ricard Salvat en *Antzerti* nº3 (carta a Jack Lang):

«T'he de dir que veure la Pastoral em va comportar una de les emocions mes altes i entranyables que he tingut al llarg de la meva vida d'espectador.»

Y añade, acusando a los franceses, en cuyo dominio sigue representándose este teatro:

«En va sorprendre que mentre als festivals de Rennes Avinyó, Nancy etc. s'acullen totes les formes para-teatral del món, la Pastoral continua essent per a tots vosaltres un continent per descobrir i el pobles que la fan no reben cap mena de subvenció.»

Ahora bien, reciben subvenciones del Gobierno Vasco, pero casi nada de Francia. Con las entradas de los 5-7.000 espectadores pagan sus gastos y Euskadi paga el libro trilingüe.

Este teatro que, según los eruditos franceses tenía que desaparecer en los años treinta del siglo, porque todos los demás de Europa ya no existían, conoció 32 representaciones con millares de espectadores en veinte años; hemos pasado de una pastoral cada tres años en los años 70, a dos tragedias cada año, con tres representaciones cada una, con sesenta actores por los menos, durante los últimos años. Hay que añadir que los actores son hombres y mujeres de un pueblo, a veces de un distrito. Quizá el éxito de este teatro tiene muchas razones, el cambio de tragedia cada año, el carácter de teatro total con bailes, cantos y versos populares y un público que proceda ahora de todo el País Vasco.

Terminaré diciendo que si tienen los vascos de Zuberoa el derecho de seguir en ésta línea, no está prohibido a los demás vascos que quieran renovar su teatro contemporáneo inspirarse totalmente en él, en vez de inspirarse en modelos más lejanos, también la nuestra es tradición europea.

ENSAIO E

CONCIENCIA NACIONAL

Homenaxe a Joan Fuster

p. 105

XOSÉ MANUEL BEIRAS

O feito nacional

p. 110

RAMON ETXEZARRETA

Entseiuak posible behar du izan

Debe ser posible el ensayo



O feito nacional

XOSÉ MANUEL BEIRAS

«Cada vegada que em poso davant un full en branco, amb la necessitat d'omplir-lo d'allò que en diuen literatura, no faig sinó això: examinar-me la consciència. Examinar la meua consciència d'un tema qualsevol, no importa quin, trivial o solemne, fugaç o permanent: la consciència que en tinc. I vull, amb voluntat explícita, que el lector m'hi acompanyi, i que així s'examini ell mateix la consciència que en tingui»

JOAN FUSTER, *Examen de consciència*, 1968

Llibres a l'abast, pàx. 6

Existe o feito nacional como realidade sociohistórica en virtude de datos obxetivos, aínda que o pobo que integra e dota de sustáncia humana colectiva esa realidade non teña conciencia de tal cousa. Mais, de ser así, ese feito nacional obxetivamente existente ben pode ficar reducido á simples condición de realidade inerte. É, talvez, o que Engels pretendía indicar ao empregar a desafortunada denominación de «pobos sen historia», que tanta polémica leva suscitado e tantos regatos de tinta fixo correr no pensamento de esquerda dos últimos cen anos.

Para que unha nación non se reduza a un feito mostrenco, compre que o pobo que a constitúe viva dalgún xeito e nalguha medida ese feito. Noutras verbas, compre que o afirme: requirese a existencia dun certo grao de autoafirmación nacional. É obvio que dificilmente un pobo poderá afirmar a súa identidade nacional, ou sexa, autoafirmárese como feito nacional, se dalgunha maneira non se dá un certo grao de percepción e asunción dese feito por il mesmo, polo propio pobo en custión.

Ora, a percepción, como todo proceso gnoseolóxico elemental, encétase por vía sensíbel, atínxe xa que logo á sensibilidade, e suscita sensacións que inducen ao cabo un sentemento. Quero dicir que ningún pobo accede de primeiras á percepción da súa identidade nacional por vía de raciocinio. O pensamento, mesmo de línea marxista, que elaborou a teoría, e as correlativas teses ideolóxicas, do «volkgeist» como ingrediente esencial e mesmo definitorio do feito nacional e do concepto de nación, non se trabucou nesa intuición: trabucouse en confinar nese chouso, en choer nese nivel, sob ese teito, a custión da conciencia dunha identidade nacional como elemento necesario para concluir que unha nación efectivamente existe. Porque evidentemente o sentemento, e mesmo o

«esprito», nacional aníña e habita no sustrato do irracional, no inconsciente colectivo. De aí, mesmamente, que a ese nivel poda desembocar en formas aberrantes de manifestación, expresión e conduta colectivas, como de feito ten acontecido algunha vez, e paroxísticamente, na historia contemporán de Europa en concreto –aunque non só neste continente, de certo.

Da percepción por vía sensíbel do feito nacional por parte do seu protagonista, ou cando menos do seu portador, traducida na aparición ou na existencia dun sentimento nacional, dérvase a súa asunción.

Seguimos no nivel do irracional, e mesmo ousaría dicir que do inconsciente, ou cando menos non saímos necesariamente dese nivel. Nefeito, a asunción do propio feito ou identidade nacionais derivada ou correlativa dun sentimento, pode manifestarse en falsas formas de consciencia, formas aberrantes ou, digámolo de vez, formas alienadas – e portanto escluíntes por sí mesmas da existencia dunha consciencia propriamente dita do feito nacional, ou sexa, ca súa índole e dos seus contidos sustantivos.

Unha falsa forma de consciencia nacional é, por caso, a que leva a un cidadán a sentírese identificado mediante o folclore. E non o digo con ningunha connotación, e menos aínda intención, pexorativa prao folclore como avenza cultural popular dunha nación. Dígoo no mesmo senso con que, no argot ideolóxico-político, os nacionalistas propriamente ditos adoitan empregar a expresión de «nacionalismo folclórico» pra descalificaren a aqueles que, créndose nacionalistas inclusive, e tendo asumido a nivel de sentimento a súa identidade nacional, fican na epidermis do feito nacional á hora de escolleren e esgrimiren os seus sinais de identidade colectiva.

Mais inclusive a asunción da identidade nacional baseada no sentimento pode revestir, e de feito reveste a miúdo, formas aberrantes, e non só traspoleiradas, de consciencia: quero dicir, por exemplo, formas negativistas ou que se espresan por rexeitamento. ¿Qué outra cousa son, se non, as diversas manifestacións fenoménicas do auto-odio? O individuo que padece e espresa ou practica o auto-odio a respeito de calquera dos diversos rasgos definitorios da súa identidade nacional - como por caso a respecto do seu idioma, por escollermos unha mostra paradigmática, mais non a única invocábel- ese individuo, digo, lonxe de non asumir a súa identidade nacional, como puidera colexirse a primeira vista, non só asume esa identidade, senón que mesmamente porque a asume é polo que padece o síndrome do auto-odio. Memmi, na dimensión sociolóxica e sociopolítica, ou Louis-Jean Calvet, na sociolingüística, puxérono maxis-tralmente de manifesto hai décadas a respecto dos feitos nacionais sometidos aos resortes -pexas e tangaraños- do colonialismo. Non enténdelo así, en troques, deu lugar en Galiza, hai xa vinte anos, ás confusións avaliativas enxendradas polos confusos diagnósticos dun Alonso Montero en materia lingüística, afortunadamente disipadas polo prof. Francisco Rodríguez co seu decisivo ensaio *Conflicto lingüístico e ideoloxía na Galiza*. E poderíamos multiplicar as mostras e a casuística relativas ás diversas facianas desta mesma custión.

Algo ten a ver con tudo isto que o rexurdimento literario do idioma, asociado ao comenzo mesmo do rexurdimento da conciencia política da nación galega, comezase precisamente pola creación poética. E máis aínda ten a ver o feito, poucas veces avaliado como se merece e cáseque nunca sulñado como compre, de que Rosalía, Curros e Pondal –moito menos o terceiro que os dous primeiros, mais tamén il con todo- calasen tan fondo no sustrato popular da xeración do seu tempo e as subseguintes. Non quero parecer reducionista, e confío en non ser malinterpretado. Mais resulta evidente que é a poesía, á par se cadra do teatro (?), o mais acaído dos xéneros e dos recursos literarios pra un labor iniciático de suscitar xérmolos de conciencia nacional pola vía da xeración ou creación dun sentimento de apertenza a unha comunidade sociocultural cos valores da cal o cidadán, mesmo «inculto», sintoniza porque está mergullado vital e vivencialmente nela. E de feito a difusión, a popularidade, que acadaron tantos poemas de Rosalía e Curros, e tamén, anque menos –insisto- de Pondal –como *Meniñas da Cruña* ou *Non lle cantes cantos brandos*– for directamente na súa versión literaria ou trasladados a versións musicadas, esa ampla difusión popular resulta enormemente significativa e aleccionadora a respecto do que estou a dicir, no seu contexto de edicións limitadísimas en tirada e, sobor de todo, dun pobo inteiramente analfabeto no seu propio idioma e, portanto, imposibilitado de calquer acceso dereito aos textos editados. A transmisión popular das obras dos grandes poetas do XIX foi, en Galiza, a mesma e xenuina, por forza, da propia cultura colectiva desta nación: a transmisión oral.

Aínda hai poucos días, na nosa casa, a nai da miña compañeira, muller de oitenta e tantos anos nada na comarca ourensán de Maceda e definitivamente ausente de aquelas terras dende a súa adolescencia, botouse a cantaruxar o que semellaba ser unha especie de romance popular. Mais non era tal. Deseguida identificamos o texto inconfundíbel do «Noturno» de Curros. Pergutámoslle de qué o sabía. Botade contas: cantáballo de nena a súa nai na aldea.

Mais a forma de asunción da identidade colectiva baseada no sentimento non pasa de ser unha forma primaria de identificación coa propia nación e de autoafirmación nacional. Pra criar conciencia nacional compre un labor inteleitivo, unha angueira analítica e caviladora, un proceso de matinação inteleitual –mesmo sen falarmos agora da indispensábel dialéctica cunha práctica social. Compre, en suma, un proceso de racinalización do feito nacional. Vai de seu que ese proceso non o pode abordar de primeiras o colectivo cidadán, do mesmo xeito que tamén vai de seu que só na medida e no intre en que ese proceso de matinação –e, agora sí, da súa práctica– sexa un proceso colectivo na cidadanía que se transformará en conciencia nacional a conciencia social do país.

E veleiqué centrado o miolo do que nos ocupa hoxe: o proceso discursivo de matinação e racinalización dos feitos sociais e culturais faise, literariamente, en forma de ensaio. Sexa entendido no senso estrito do xénero literario criado en Europa por

Montaigne, sexa no senso mais amplo e de mais variedade morfoloxía da expresión rigurosa do pensamento alén os lindes estritos de metalinguaxe científica ou, ao cabo, científico-positiva.

Ben o sabían os «Precusores» do rexurdimento galego, os inteleituais que, sen seren iles mesmos poetas, lanzaban e promocionaban aos poetas, cun previo ou simultáneo labor de conversión a usaren o idioma galego nesa súa creación literaria. Quero dicir que, mesmo dende Antolín Faraldo en diante, eses inteleituais deron en cultivar o ensaio como modalidade e procedemento veicular para criaren, non só unha sensibilidade e un sentemento de identificación co ser da nación galega, senón unha conciencia desalienada do feito nacional na cidadanía. A empezaren por iles mesmos, como grupo, e polo seu entorno máis inmediato e homologábel: en boa lóxica, e moi lúcidamente, comezaron por someterse iles mesmos ao proceso iniciático de auto-ilustración e decantación de ideas encol do ser nacional de Galiza e das súas condicións de existencia.

É ben sabido, e non precisa ser rememorado, que foi un acto consciente orientado por unha intención patriótica o feito de que moitos diles, dende o segundo tercio do XIX en diante –dende Murguía e Vicetto a Pérez Constanti, Tettamancy ou López Ferreiro– cultivasen precisamente o ensaio histórico como eido específico, coa finalidade combativa de dotaren a Galiza de perfís definidos e presenza propia na Historia como realidade nacional non inventada por virtude de caprichosas lucubracións ideolóxicas nen tampouco reducida a un feito meramente cultural –¡qué imenso e dramático salto atrás representa, ollado nesta perspeitiva, o proxecto galeguista, reduccionistamente culturalista, da xeración de Galaxia, nada menos que un século máis tarde da revolución galega do 1846 ou dos cantares galegos rosaliáns do 1863!

Mais compre lembrar que á par da Historia –que pra máis, era primordialmente Historia política– os inteleituais nacionalistas do rexurdimento cultivaron simultaneamente, dende o comezo mesmo, o ensaio político –Faraldo o primeiro, xa dixen-e moi axiña fixeron outro tanto en eidos tan diversos e comprometidos como socio-xurídico –dende Paz Nóvoa, o valedor de Rosalía, a Vicenti ou Díaz de Rábado– o socioeconómico Oega, Brañas e Díaz de Rábago tamén, sen mentarmos o precedente de Colmeiro, de dubidoso encaixe ideolóxico nesta corrente- ou a ligüística –Saco e Arce, de la Iglesia, Valladares.

Tan axiña como ao remate do XIX, Galiza dispuña dun corpus, dunha avenza de pensamento plasmado ensaísticamente, dunha dimensión, un polimorfismo e mesmo unha variedade de filtros ideolóxicos proxectados sobor da mesma temática cardinal común, a saber, a realidade nacional galega, que resulta abraiante a pouco que teñamos en conta que todo iso foi producido a contraño dos estímulos procedentes da conciencia social dominante no país. Case nada do acontecido logo no primeiro tercio do XX sería comprensíbel sen avaliarmos acaidamente ese titánico esforzo de reflexión combativa realizado nos dous tercios precedentes do XIX. Nen a orientación política do agrarismo e as loitas labregas, nen a eclosión das Irmandades da Fala e a súa veloz proxección cara o

activismo político inmediato, nen a Xeración Nós, nen o Seminario de Estudos Galegos, nen o Partido Galeguista, nen o Estatuto do 36. Todo elo nun proceso acumulativo de progresión xeométrica que, de non ser coutado a seco e aniquilado pola barbarie de «Atila en Galiza» na traxedia que aínda segue a pesar como unha lousa sobor do noso presente histórico, de non ter sido por iso, digo, Galiza sería hoxe unha nación independente integrada e copartícipe con voz e presenza propias na única Europa merecente de tal nome, que inda está por vir tamen ela.

Ensaio e conciencia nacional son, xa que logo, termos indisociábeis na dialéctica da cultura e da práctica política colectiva dun pobo. Ou cando menos, o «caso» galego, a experiencia de traxectoria histórica da nación galega nos dous últimos séculos decorridos da sua andaina no planeta, así o fan pensar, así o poñen de manifesto.

E ben mirado, resulta cabalmente lóxico que así sexa. Non hai conciencia nacional propriamente dita se non se trata de unha conciencia desalienada instalada na conciencia social da nación. Chegar a esa situación require, dunha banda, a superación das formas de asunción da propia identidade nacional baseadas na existencia dun «sentemento nacional» e máis, doutra banda, unha dialéctica entre o pensamento e a práctica, entre os intelectuais e a cidadanía, entre a matinação e a acción.

É un proceso colectivo. Nengunha élite, nengunha «inteligentsia» pode por si mesma producir o resultado, parir unha conciencia nacional establecida como un feito social na superestrutura cultural e ideolóxica do país. Mais o seu rol como un dos polos indispensábeis na tensión dialéctica motriz dese proceso é insustituíbel ou dificilmente sustituíbel. Eis a grave responsabilidade dos intelectuais nunha nación aínda non emancipada: se desertan, se dan en facer ensaio coma quen fai literatura-obxeto, serán inexorablemente culpábeis, e como tais tratados polas xentes do porvir, fracase ou trunfe o proceso colectivo de liberación nacional ao que deixaron de contribuir.

Entseiuak posible behar du izan

RAMON ETXEZARRETA

Galde liteke, hasteko, ez ote den zentzugabekeria mahai inguru hau egitea. Eta erabakiko bagenu ez dela –jadanik norbaitek hala erabaki du eta horregatik gaude hemen–, gogoeta egin beharko genuke dituen zentzugabekeria-izpien inguruan, begibistakoak izanagatik ukatu egiten baitira batzuetan.

Lehen motiboa, Galeuzcaren bederatzigarren edizio honetan biltzen gaituena bera da: «Europaren eragina galego, katalan eta euskara hizkuntzetako literaturan». esango nuke hasera-pauso txarra dela. Ea asmatzen dudan adierazten.

Imajina dezagun traje bat. Neurriak, diseinuak eta koloreak, oraingoz behintzat, erabakigarri ez dituen traje bat, eta, traje guztiak bezala, satsak joa izateko posibilitatea duena. Gertakizun horren aurrean sor daitezkeen diskisizioetan uste dut inori ez zaiola burutik pasatzen arazoa planteiatzen hastea «sitsaren ohitura dietetikoak edo trajeak jateak sortzen dizkion eraginei buruzko teoria» bat formulatuz. Gorde behar dena trajea da; planteamenduak, beraz, justu beste alderakoa izan beharko du, «sitsen eragin hondatzailea trajeetan» edo horrelako zerbait.

Trajea/sitsa sinbiosi horretan garbi dago trajea, gorde behar den materia, Europa dela, ia guztiz ezezaguna zaigun Europa: ezezaguna bere izana, bere izatea, bere historia, bere tradizioa, eta ezezaguna esango nuke bere izan-nahia ere. Sorkari imajinario bat da, eta ezagutzen ditugunak, muga geografiko eztabaidatu batzuk, aniztasun sonatua eta ekonomia lurjota geratzeko duen arriskua nipo eta yankee-en mende. Belgia batek, belgiarra esan dut eta ez besterik, eta nik elkarri buruz ezagutzen duguna da ez bata eta ez bestea ez gabela mulsumunak eta biok errege katoliko banaren menpeko gabela. Oinarri sendoak, dudarik ez, batasunerako. Edo orain urte batzuk Palma de Mallorcan izandako homogeneizazioaren istilua.

Sitsak baikara, adiskideok. Antza denez trajean eta trajearengatik bizitzeko etsipena hartu dugun sitsak. Martxa ederra daramagu baldin gure iraupena trajeak eraman dezakeen sunsitz-politikaren mende badago. Esan nahi dut gutxiago gabela, txikiak gabela, nanoak gabela, ahulak gabela, beti trajearen muga geografikoetan bizi izan gabela eta hemen gaudela, alkanfor bola, pilota, arraultza... eta guzti.

Orduan, galdetzen dut nik, zergatik Europaren eragina guretan eta ez gure eragina, hantuts eta lerroa irudi badezake ere, Europakoan? Ni behintzat konbentziturik nago

poltsikoren batean, hori ziur, edo praka-barrenen batean utzi ditugula gure egiteko moduaren txulo eta aztarnak. Gure gogoeta zentzu horretan zuzentzen ez bada, alde zurretik galdua den batailan bentzutuak izango direnen beltzargaren kantuaren aurrean egon gaitezke. «Los que se van, no volverán, los que se fueron no querían marchar...» Zalantzan bizi gara, ematen du geuk ere ez dugula sinisten, edo okerrago oraindik, besteri sinistarazi nahi diogula geuk sinisten ez duguna, edo adimen-nanotasunaren nanotasuna, beste batzuk, beti beste batzuk, beste, baina askoz ere, boteretsuago, menderatzaileago, merkatariago, gaiztoago batzuk, egiaztatu behar izaten dute gure odola gorria dela eta berdin mantxatzen duela. Homologazioak eskatzen ditugu jatorrizko izena saltzen ibili beharrean.

Zer axola dio jakiteak Arestik edo Mirandek, aurreko hizlarienganako errespeto guztiarekin, ezagutzen zutela Nietzsche, Oihenartek Petrarca, Txillardegik Sartre eta Saizarbitoriak Robbe Grillet? Zergatik hainbeste enpeinu gure iragana hauts artetik ateratzen eta gure oraina makilaiaz estaltzen, demonstratu nahirik europarrak ginela edozein mundu-gerra baino aurreragotik? Hain europarrak ez garela esatea ote litzateke agian Arestirengan sumatzen diren eraginak valleinclaneskoagoak direla, ez dakit galegoagoak edo espainiarragoak, nietzscheanoak baino demonstratzea? Har ditzakegu San Inazio Loiolakoa edo San Frantzisko Borjakoa, Gandiako Dukea, horiek bai zirela-eta trajeak, a zer trajeak, eta ez sitsak. Zein dira arrastatzen ditugun eraginak? Loiolako herren ilustrearenak ala Europa abstrakto eta nahasi horrenak? Zer litzateke Europa herrena gabe? Haiek bai garaiak, noiz eta euskalduna baitzen «primus circumdidisti me» harena, euskalduna lehen aitasantu beltza, euskaldunak marinela, euskaldunak errege-idazkariak, euskalduna ia onena zen guztia, harik eta Bergaran besarkada baten lizunkeriari eman gintzaizkion arte, izan ere jeneralek, besarkada ematen dutenean, ikusi egin behar da nolako besarkada ematen duten, eta harik eta oraindik asko ez dela halakoren seme bat, injeniaria gehiago esateko, traizioz Bilbotik joan zitzaigun arte, Madrilen Talgoa asmatzera.

Bigarren motiboa da Joan Fuster, egun hauetako egunkari batek dioenez mallorcarren ehuneko larogeita hamarrek egiten duen bezala, katalanez idazten zuen balentziar errespetagarria, eta gaur berari eskaini nahi diogun omenaldia. Ez zuen arrazoirik falta Fusterrek behin eta berriz «Beraiek dira nazionalistak» esaten zuenean. Edozein aitzakia on da hura ezagutzeko.

Uste dut seigarren edo zazpigarren naizela Euskal Idazleen Elkarteak «Entseiua eta kontzientzia nazionala» gaia eztabaidatuz omenaldi batean parte hartzera gonbidatu dituen jaunen zerrendan. Egiazko entseiulariek, goi-mailakoek, uko egin diotela, kazetari ziztrin honi ez zaio geratu erronka jasotzea beste erremediorik. Bertaratuenganako eta mahaikide dudan adiskide katalanarenganako errespetoagatik eta ezjakintasunagatik, omendua nire iritzi partikularren menpe ez jartzen saiatuko naiz.

Nire kasua ez da beharbada bakarra izango. Egunkarietako kolumnistaren kulturatxo nireak ez zidan Fuster ezagutzen uzten kasuak eskatzen zuen sakontasun minimoz. Bota

nion eskua larrialdietatik irteteko etxean izaten dugun kultura katalanaren Corte Inglés bibliografia horri eta Catalunya Historiaren «X» Enziklopedia ireki nuen. Hura larria! Ez zegoen Fuster. «Furs dels municipis» sarreratik «F»-ren zerrenda ixten zuen «Futbol Club Barcelona» sarrerara pasatzen zen hiztegia eta esaten zuen: «Ikus Barcelona Club de Futbol».

Ezin nion gorazarre hoberik egin Joan Fusterri: liburua itxi nuen. Zabalduta edukitzea alferrikakoa zenez gainera, umilatu eta zigortu egin behar nuen. Ez zitzaion aipurik opa entseulariari, jarrera katalanak eta halaber katalanekiko jarrerak eta portaerak eta sentierak bildu, eta haien osaketan eta eraketan argi egin zuen gizonari; eta hirurogeita hamarreko urteetan San Mamésen Villar abizeneko euskaldun batek lehen asaltoko hirugarren minutua baino lehen emandako 'crochet'-ak lotsagarriki nokeatu zuen holandar batek zuzenduriko futbol elkarte, liburuari buelta emanda aurkitu ahal izateko moduan aipatzen zen. Katalanitate modernoaren erraietako bat, aitzitik, azpikeriaz isildu. Garbi dago Barçak «mes que un club» jarraitzen duela izaten.

Horregatik izango da euskal idazleak kontzientzia nazionalaren horretan hain gutxi saiatzen direla. Lehenik, askoz errentagarriago ateratzen delako futbol-aurrelari bat izatea, katalana lardaskatzeko prest, Catalunya TV3an emitituko den publizitatekanpaina baterako kontratatzen dutenerako, eta bestela joan daitezela butifarra hartzera. Bigarrenik, kontzientzia nazionalarena oso gai alua delako, hain alua ezen nahiago baitugu ulertutzat eman, eztabaidatzen eta erreflexionatzen ez bada, badirudi ez dela estankatzen. Eta, hirugarrenik, zer entseiu hoberik Athletic, Real, e.a. club bat baino gehiago direlako baino? Ahantz ezazue hiztegia eta ikas itzazue txute-teknikak eta haien araudia. Beti ere erosoago biziko da lehen mailako arbitro txar bat entseulari nazional bat baino.

Izan ere, zera nazional pentsatu eta etorkizunerako asmozko hori oso gauza ezerosoa bihurtzen ari da. Beti aurkituko dugu norbait behatza jaso eta «...eta Euskadin oraindik gehiago» oihu egiteko prest izango duguna. Beharbada ez zaio arrazoirik falta. Azkenaldi honetan nazional esanahiaren ingurukoa gehiago da sentimenezkoa arrazoizkoa baino. Lurraldea sentitu, haztatu, oinez tatu, marrastu egiten da. Badira kontzeptuak ere, paradoxikoki, zentzumenetik hurbilago ulertzen ditugunak adimenetik baino, efektuen eremuan sartu eta paper garrantzitsuegia jokatzen dutenak gure kontzientzia nazionalaren eraketan: jendea, herria, gurea,... Eta zentzumenak objetiboak badira ere, ez daude arbitrarietatetik libre, zer kristalekin begiratzen zaion, ukitzen zaitut eta ez nauzu kitzikatzen baina ukitzen banauzu erresumindu egiten naiz, atzo bero zelako eta gaur oso nekatu nagoelako,... Horrela, aurki dezakegu zenbait jende «gurea» den horretaz hitzegiten dugunean, hori, hain zuzen ere hori ulertuko duena, edo, komenientziaren arabera, ezetz erantzuko diguna, Fundador ezetz, whisky-a mesedez, edota que este país es Espléndido. Elkar dezagun hori Europarekin edo behingoz ezetz esan eta jarrai dezagun harro mendeetan eta mendeetan ezezko isila eman dugula-eta. Baina oso isila gero.

Harrapatuak gaude. Bagara batzuk biziraun nahi dugunak nazio batean, zeinen apartekotasunen artean hizkuntza bat den, euskaldunek bakarrik ulertzen dugun hizkuntza, eta nazio horretarako zati baten tragedia da guri ezin ulertzea eta beste zati batek, berriz, burugogorkeria sumingarriz uko egiten dio ulertzeari. Ia ezinezkoa zaigu gure nazioa zer den definitzea esklusioen pekatuan, edo autoesklusioenean, erori gabe; arabarrak ez badira, erriberako nafarrak dira definizioan sartzen lanak ematen dizkigutena. Zer arraio egin behar diogu politiko nazionalista, aparatoan goian eta indartsu egon eta euskaraz hitzegiteko duen eskubide ezagutuaren onurari uko egiten diola lau haizeetara zabaltzen duenari? Lehen debekatua zegoelako ez zuen egingo, orain, berriz, galdu du agian kanpoko etsaiarenganako fedea; gu ez molestatzegatik, alferrikako gastuak ebitatzegatik ez du egiten. Nik esaten dizuet, ez du inoiz jakin tunante halako horrek.

Harrapatuak jarraitzen dugu. Denok dugu, anaia ez bada, familiartekoren bat, auzokoren bat, ezagunen bat... preso, erbesteratua, torturatua edo tiroz hila, konponkizun dagoen arazoa, lehen kuestioa, itotzen, gogogabetzen gaituen giroa. Pentsatzea, arrazoitzea, eboluzionatzea, arriskutsua izan daiteke; egun batean ontzat eman ziren ekintza burutuak zalantzan jartzea da, bakarrik geratzea edo norberegandik oso hurbil dagoen bat bertan behera uztea, hutsegiteak salatzea asmo onak baloratu eta estimatu orde. Infernua, beste hark esango lukeen bezala.

Bidezkoa da aitortzea ez direla hauek kondiziorik onenak entseia garatzeko, eta are gutxiago proposatzen zaigun ikuspegitik garatzeko. Gairik ez dela falta aitortzea ere bidezkoa da. Gogorregia ote da koldarkeria hitza?

Literatura organikoa alde batera utzita, honegatik dela edo besteagatik dela, ez dut ikusten Euskadiko kontzientzia nazionala sakondu edo aztertzen duen entseirik, eta esan dudana izan daiteke arrazoietakoa bat. Esango nuke gainera gaur kontzientzia hori sentitzeko, definitzeko ez, dugun modua, oztopo bihurtzen dela, salbuespen oso kontziente batzuk salbu, gure sortze-lan literariorako, zein baitago behartuta behiei buruzko kontakizunak idaztera ez bada –zergatik ez dago behirik Hamburgon?– adulterioa dibortzioa bezala tratatzera, edo aberriaren kalteko delito bezala abortu batean konplize izatea edo morriña.

Bene-benetan uste dut aukerak galtzen ari garela, Europa urrun dagoela, beharbada Espainia eta Frantzia ezinbesteko zubiak direla eta sentimendu nazionalak, borondate sendorik baldin badago, arrazoizkoagoa izan behar lukeela, kontzientzia gehiagokoa eta dinamikoagoa. Entseia bezala, diotenez dogmatismoak baztertu eta arazoaren edo arazoaren kontzientzia eta konplexutasunaz jabetzea helburu duen literatur generoa.

Eskerrik asko.

Itzultzaile: Irene Aldasoro

Debe ser posible el ensayo

RAMON ETXEZARRETA

Cabría preguntarse, de entrada, hasta qué punto no es una incongruencia la celebración de esta mesa redonda. Y si decidiéramos que no lo es, ya lo decidió alguien y por eso estamos aquí, deberíamos hacer una reflexión sobre sus flecos incongruentes que no por evidentes dejan, a veces, de ser negados.

El primero de los motivos es el propio que nos reúne en esta novena edición de Galeuzca, «La influencia europea en las literaturas en lenguas gallega, catalana y vasca». Me atrevería a afirmar que es un mal paso para comenzar. A ver si consigo explicarme.

Figurémonos un traje. Un traje cuyos tamaños, diseños y colores, no son determinantes, al menos de momento, y que le cabe la posibilidad de ser carne de polilla, como todos los trajes. En las disquisiciones que pueden surgir ante la eventualidad creo que a nadie se le ocurre empezar a plantear el problema formulando una teoría sobre 'los hábitos dietéticos de las polillas o los efectos de la alimentación por trajes en las mismas'. Lo que hay que preservar es el traje, por tanto el planteamiento tiene que ser justo el inverso, algo así como 'la devastadora influencia de las polillas en los trajes'.

En esa simbiosis traje/polilla está claro que el traje, la materia a preservar, es Europa, de la cual desconocemos casi todo, su esencia, su existencia, su historia, su tradición y me atrevería a decir que hasta su voluntad de ser. Es un egendro imaginario, del cual conocemos unos discutidos límites geográficos, su celebrísima diversidad y su peligro de hundimiento económico víctima de los nipones y yankees. Lo que un belga, belga he dicho y no otra cosa, y yo nos conocemos el uno del otro es que ninguno de los dos somos musulmanes y ambos somos súbditos de sendos monarcas cató-

licos. Sólidas bases, claro, para una unión. O la bronca de la homogeneización de hace dos años en Palma de Mallorca.

Pues polillas somos, colegas. Polillas que, por lo que parece, nos hemos resignado a vivir en y por el traje. La llevamos clara si nuestra subsistencia va a depender de la política de extinción que pueda desarrollar el traje. Quiero decir que somos menos, que somos pequeños, que somos enanos, que somos débiles, que siempre hemos habitado dentro de los límites geográficos del traje y que aquí estamos a pesar de las bolas, pelotas, huevos... de alcanfor.

Entonces, pregunto, ¿Porqué la influencia europea en las nuestras y no nuestra influencia, por arrogante y lerdo que parezca, en la europea? Yo al menos estoy convencido de que en algún bolsillo, ésto es seguro, o en algún bajo de pantalón hemos dejado agujeros y huellas de nuestro saber hacer. Si nuestra reflexión no se encamina en esa dirección podemos estar asistiendo en estos momentos al canto del cisne de los que van a ser derrotados en una batalla perdida de antemano. « Los que se van, no volverán, los que se fueron no querían marchar...» Vivimos inseguros, da la sensación de que no nos lo creemos ni nosotros mismos, o peor aún, que pretendemos que otros crean lo que nosotros no creemos, o el colmo de la enanez mental, otros, siempre otros, más poderosos, más dominadores, más mercaderes, más malos, pero mucho más, tienen que certificar que nuestra sangre es roja y también mancha. Exigimos homologaciones en vez de dedicarnos a vender denominaciones de origen.

¿Qué más da enterarnos de que Aresti o Mirande, con todos los respetos a nuestros anteriores ponentes, conocieran a Nietzsche, Oihenart a Petrarca, Txillardegui a Sartre y Saizarbitoria a Robbe Grillet? ¿Por qué ese empeño

de desempolvar nuestro pasado y maquillar nuestro presente intentando demostrar que ya éramos europeos desde antes de cualquier guerra mundial? ¿Demostrar acaso que las influencias estéticas que se detectan en Aresti son más valleinclanescas, no se si gallegas o españolas, que nietzschianas sería afirmar que somos menos europeos? Podríamos, tranquilamente, echar mano de San Ignacio de Loyola o de San Francisco de Borja, Duque de Gandía, que eso sí que eran trajes, vaya trajes, y no polillas. ¿Cuales son las influencias que arrastramos primordialmente? ¿Las del ilustre cojo de Loyola o las de esa Europa abstracta y amalgamada? ¿Qué sería de Europa sin el cojo? Qué tiempos aquellos en los que era vasco el del «primus circundidisti me», vasco el primer papa negro, vascos los marineros, vascos los secretarios reales, vasco casi todo lo mejor, hasta que en Bergara nos entregamos a la lujuria de un abrazo que aun perdura, es que los generales cuando abrazan sí que abrazan, y hasta que hace muy poco un hijo de tal, ingeniero para más señas, se nos escapó traidoramente de Bilbao para inventar el Talgo en Madrid.

Creo que me voy situando.

El segundo de los motivos es el homenaje que hoy queremos ofrecer a Joan Fuster, un respetable valenciano que escribía en catalán, como lo hacen, a decir de algún periódico de estos días, el noventa por ciento de los mallorquines. No le faltaba razón a Fuster cuando una y otra vez afirmaba aquello de «Nacionalistas son ellos». Cualquier pretexto es bueno para poderlo conocer.

Creo que soy el sexto o séptimo de una lista de señores que la Asociación Vasca ha invitado para participar en un homenaje debatiendo sobre el tema «Ensayo y conciencia nacional». Al rechazar la invitación los verdaderos ensayistas, los de altura, a este gacetillero no le ha quedado más remedio que aceptar el reto. Por respeto a los asistentes y al compañero catalán con el que comparto mesa y por ignorancia evitaré someter a mis juicios particulares al homenajeado.

Mi caso no será probablemente el único. Mi culturilla de columnista de periódicos no me

permitía conocer a Fuster con la mínima profundidad que exigía el caso. Eche manó de esa bibliografía de Corté Inglés de la cultura catalana que uno tiene en casa para solventar urgencias y empecé abriendo una Enciclopedia «X» de la Historia de Catalunya. ¡Horror! Fuster no existía. De la entrada «Furs dels municipis» el diccionario pasaba a la entrada que cerraba la lista de la 'F', Futbol Club de Barcelona, que venía a rezar así: «Veáse Barcelona Club de Futbol».

No podía rendir mejor homenaje a Joan Fuster, cerré el libro. Aparte de que fuera inútil el tenerlo abierto, tenía que humillarlo y castigarlo. Un ensayista, un hombre que había brillado configurando y dando forma, dejando constancia de las actitudes catalanas y de las actitudes, así mismo, y comportamientos y sentir para con los catalanes ni siquiera merecía una mención, cuando una entidad de fútbol dirigida por un holandés vergonzosamente noqueado en los años setenta en San Mamés por el 'crotchet' que le atizó un vasco apellidado Villar antes del segundo tres del primer asalto, era mencionado de forma que pudiera ser localizado hasta en la vuelta del libro. Por el contrario una de las visceras de la catalanidad moderna era omitida con alevosía. Está clarísimo el Barça sigue siendo «mes que un club».

Será por eso que los escritores vascos ensayan tan poco eso de la conciencia nacional. Primero porque sale mucho más rentable ser un buen delantero de fútbol dispuesto a chapurrear el catalán para cuando le contraten para alguna campaña publicitaria destinada a emitirse en la TV3 de Catalunya, y si no que les den butifarra. Segundo porque lo de la conciencia nacional es un tema muy jodido, tan jodido que preferimos darlo por supuesto, si no se discute y reflexiona parece que no se estanca. Y, tercero porque, ¿Qué mejor ensayo que el de que el Athletic, la Real, etc. son algo más que un club? Olvídense del diccionario y aprendan las técnicas del chute y su reglamento. Siempre vivirá más comodamente un mal arbitro de primera división que un ensayista nacional.

Y es que lo de lo nacional pensado y con intenciones de futuro empieza a resultar verda-

deramente incómodo. Siempre encontraremos a alguien dispuesto a levantar el dedo y a gritarnos: «...y en Euskadi más todavía». Quizás no le falte razón. Ultimamente lo nacional parece más algo sensorio que racional. El territorio se siente, se palpa, se patea, se dibuja. Hay conceptos también, que paradójicamente nos da por entenderlos, más próximos a los sentidos que a la razón, que invaden el campo de los afectos y que juegan un papel excesivamente importante en la configuración de nuestra conciencia nacional, la gente, el país, lo nuestro,... Y los sentidos no por objetivos están libres de arbitrariedades, la dependencia del color del cristal con que se mira, te toco y no me excitas pero si me tocas me irrito, ayer porque hacía calor y hoy porque me encuentro realmente cansado,... Así nos podemos encontrar con gente que al hablar de 'lo nuestro' entenderá eso, precisamente eso, o según las conveniencias nos responderá que no, que Fundador no por favor, que un whisky o que este país es Espléndido. Compatibilicemos eso con Europa o digamos que no de una puñetera vez y sigamos con el orgullo de que durante siglos y siglos siempre hemos dicho un 'no' tácito. Pero ojo, muy tácito.

Estamos atrapados. Unos cuantos queremos sobrevivir en una nación que cuenta entre sus exclusivas con un idioma, un idioma que sólo lo entienden los vascos y parte de esa nación tiene la tragedia de no poder entendernos y otra parte se niega con irritante tozudez a hacerlo. Se nos hace prácticamente imposible definir lo que es nuestra nación sin caer en el pecado de las exclusiones, cuando no de las autoexclusiones, cuando no hay alaveses hay navarros de la Ribera que nos cuesta encajar en la definición. ¿Qué carajo hacemos con el político nacionalista, alto y fuerte en el aparato, que proclama a los cuatro vientos su renuncia al usufructo del derecho reconocido que tiene a hablar euskera? Antes no lo haría por estar prohibido, ahora, por lo visto ya no tiene fé en el enemigo exterior, no lo hace para evitarnos molestias, gastos superfluos. Yo les aseguro, nunca lo supo hablar el muy tunante.

Seguimos atrapados. Todos tenemos si no un hermano, un pariente, un vecino, un conocido... preso, exilado, torturado o muerto a balazos, un problema pendiente, una cuestión previa, un entorno que nos atosiga, nos deprime. Pensar, razonar, evolucionar, puede resultar peligroso, es cuestionar hechos consumados dados por buenos en su día, es quedarse sólo o dejar en la estacada a alguien muy próximo a uno mismo, es condenar los desaciertos en lugar de valorar y estimar las buenas intenciones. El infierno, que diría el otro.

Es justo reconocer que no son éstas las condiciones ideales para desarrollar el ensayo y menos desde el punto de vista que se nos propone. También es de justicia reconocer que temas sobran. ¿Será excesivamente dura la palabra cobardía?

Obviando la literatura orgánica, sea por lo que sea no veo ensayos que ahonden o investiguen la conciencia nacional en Euskadi y lo que he dicho puede ser una de las explicaciones. Incluso me atrevería a afirmar que tal como sentimos esa conciencia hoy en día, no tal como la definimos, se convierte, salvo excepciones muy conscientes, en un handicap para nuestra creación literaria, que cuando no se ve obligada a escribir relatos de vacas, ¿por qué no hay vacas en Hamburgo?, se ve obligada a tratar como un adulterio al divorcio, o como un delito de lesa patria la complicidad en un aborto o la morriña.

Sinceramente creo que estamos perdiendo oportunidades, que Europa está lejos, que quizás España y Francia sean puentes inevitables y que el sentir nacional, si es que hay voluntad fundada, debiera ser más racional, más conciencia y más dinámica. Como el ensayo género literario, que dicen que tiene como objetivos el evitar dogmatismos y tomar conciencia de la complejidad del o de los problemas.

Muchas gracias.

O h a r r a k

GALEUZCA/3
Pamplona-Iruñea
(X-1994)