

Un texto e unha mirada O lector e a crítica ante a novela

Pilar Castro

A novela foi sempre narración de feitos, análise de sentimentos, rexistro de vicisitudes sociais ou políticas... foi tantas cousas opostas entre si, tivo e ten unha complexidade tan indescifrable que sabemos o que é unha novela se non nolo preguntan, mais comezamos a titubear cando o fan.

(Ernesto Sábato)

A novela, o espacio novelesco, o ollo que se achega á ficción que emana deste xénero, están precisando dun tempo de reflexión. Tantas veces temos lido e oído disertacións sobre os límites que se utilizan para definila que estamos certos de que, efectivamente, novela é ese espacio que acolle sen reservas á ficción e permite que se poñan ao descuberto os sonhos, onde os límites estéticos non veñen marcados polas convencións, onde a palabra se fai viva para describir e narrar, á súa vez con palabras, fantasías, reflexións, preguntas, contradicións. Todo iso parece ir implícito en todos eses libros que se adscriben a este xénero; mais a forza de dar por sentada tanta premisa, empezan a non estar presentes nunha chea de obras que, hoxe en día, contribúen ao solapado confusionismo que atenta contra o texto, envolve a mirada do lector e, ¡como non!, a da “crítica”. Crítica nun senso amplo, pois estámonos a referir a aquela que parece ter como única misión a de outorgar o certificado de autenticidade a unha obra sen indagar no feito literario, nas certezaas que emanan da ficción novelesca e da trama textual. Máis adiante ímola distinguir da que actúa non por oficio senón polo convencemento de que o crítico debe mirar a escritura e o texto para extraer as súas conclusións. En principio é sumamente difícil emitir xuízos acertados sobre a situación deste xénero sen caer en afirmacións categóricas. Non é o noso propósito pasar revista aos presupostos dos narradores actuais senón ofrecer unha valoración máis que sirva de exame ao momento que estamos a vivir, posto que é o momento o que condiciona inevitablemente a tarefa do narrador, a actitude do lector e a opinión da crítica. Certo que non gozamos da perspectiva histórica que nos permita valorar con criterios obxectivos a creación novelística da nosa época, pero si temos todo un pasado narrativo que non hai que perder de vista en ningún momento, pois nel aprendimos que o espacio da novela ofrece un recuncho de posibilidades infinitas. Nel teñen cabida as incontables ficcións que ensaia o autor; a través delas xoga a contar historias, inventa vidas, convértese nun estratego de palabras certas, de mentiras que son verdadeas. Multiplicidade de argumentos serviron a unha chea de autores para contar o mesmo, o único, o que preocupa ao home que se mergulla en si mesmo obrigado a indagar sobre o senso de todo. A historia literaria móstranos tódolos camiños escolleitos para iso e,

na medida en que descubrimos a dependencia do contexto que encerra un texto calquera, descubrimos tamén o perigo que corren os nosos narradores de escribir o que os demais (o lector, o público en xeral) queren del e non o que el quixese. A través das grandes novelas espertamos ao mundo e á vida; pasamos de épocas nas que o espacio se describe e se fabula -espacios abertos que falan por si mesmos e xustifican as vidas que nel se sustentan- a outras onde a subxectividade (o espacio “interior”), o “eu” do artista entrégase á creación dun universo aparentemente ficticio pero máis preto da realidade vivida, tantas veces contradictoria e absurda. Temos unha visión o suficientemente ampla como para poder afirmar que todo aquilo que constitúe a realidade do individuo -el e o seu momento, espacio e tempo- alternan o seu protagonismo ao longo dos períodos da historia literaria. Dun xeito natural, a novela vense amoldando ao que o lector busca nela e, xunto a unha narrativa que aborda a difícil tarefa de inventar verdades que funcionan como tales no mundo da imaxinación, existe outra onde o desgarramento e a reflexión se imponen sobre a fantasía, e outra na que o autor descansa na veracidade de relatos tomados directamente da realidade. Do que non hai dúbida é de que o centro foi sempre o home, de que o espacio en que este se debuxa “... é un modo de mentir ou de propoñer unha utopía¹ e de que “o que o escritor abre no seu texto, atópao pechado na vida”.

O panorama narrativo actual está saturado de historias inverosímiles, invítase ao lector a que entre nunha creación presidida, moitas veces, por tópicos que non adquiren novos valores porque falta unha man esixente que os combine. A proposta de falsa fuxida colma os desexos dese “lector-masa”, dese sector que busca, ante todo, entretemento. O mercado, constituído por un almacén de libros que se veñen publicando a traballo feito, está saturado de novelas que “satisfan” pero que non podemos xulgar do mesmo xeito que aquelas ás que acudimos en busca dunha historia na que os personaxes non “animen” a ficción, senón que a vivan. A imaxinación crítica está necesitada desas creacións que acaben no lector, que se apoién en algo que supere a historia máis ou menos crible. Sen ánimo de descartar a totalidade da produción novelística das últimas décadas, si podemos afirmar que poucas son as que deixan no lector esixente a sensación de asistir a un universo creado por un artista que manexa algo máis que palabras, que acerta coa linguaxe e mostra a súa destreza deixando que sexa a expresión a que cree o tema. Esta última consideración lévanos a expoñer unha das razóns polas que son tan escasas as novelas que adquiren a dimensión da grande obra. Tense escrito moito sobre as interrelacións entre novela, arte e filosofía, sobre a dignidade da narración que contén trama, documentación, crítica. Cantas novelas lemos que nos levan a dicir: “a idea é boa pero...”, e sempre hai un “pero” que esconde unha razón de ser, que non é outra que a denuncia da falta de habilidade do autor para conseguir que a “idea” tome corpo en algo máis cá palabra:

Non creo nas palabras -escribía Henry Miller- aínda que as xunte o home máis destro: creo na linguaxe, que está máis alá das palabras, algo do cal as palabras non ofrecen máis cá unha inadecuada ilusión (...). As palabras divorciadas da linguaxe son cousa morta e non entregan segredos².

1. M. Casado: “Todo está ahí y yo no soy nada”, *El Urogallo*, xuño 1990.

2. En E. Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona: Seix-Barral, 1987, pp.175-176.

Acertar coa linguaxe, deixar que sexa ela quen vaia perfilando esa narración de motivos escolleitos polo autor significa ser algo máis cá dono da palabra, que é só o instrumento de expresión do artista. Significa adquirir conciencia de que a través del pode dar forma ao que intúe e así convertelo en algo real. Esa conciencia de escritor é a que lle vai dictando os cánones da súa escritura, advírtelle que canto faga estará construído sobre o anterior, que no tema das súas disertacións non está o sinal da orixinalidade senón nesa mestría que o axudará a revitalizar os conceptos caducos. Conciencia de escritor e conciencia crítica, saber que

o universo é un universo composto esencialmente de sensacións -calor, frío, medo, desexo, pracer ou tristeza directamente percibidos polo corpo- traducidos en imaxes³

imaxes traducidas á súa vez en metáforas e alegorías que se tornan singulares e que, ademais, escapan aos intentos de encadramento dos retóricos, obsesionados pola idea de consideralas “adornos” que contribúen a embelecer unha obra literaria cando, en realidade, a metáfora é o único medio que ten o artista de proclamar o seu discurso, de expresar as súas vivencias e desacougos; é un poder de afirmación que ten quen sabe utilizala, poder seductor que fascina, moitas veces, polo insólito da relación entre a imaxe e o que representa. Tras da elección do “medio” vén o resultado: conseguir que tamén a mirada do lector descubra que “o un significa o outro”⁴.

Todos eses datos recólleo a intuición pero con eles traballa o intelecto; así e todo, ese caos de sensacións que se colman en cada intre dunha vida só pode resolvelas en imaxes unha linguaxe que, á súa vez, revele a incerteza de quen intenta expresar a vida sen pretender desvelar segredos ou descrifrar incógnitas. Ese xeito persoal de ver e sentir o mundo, de convertilo en narración de feitos e personaxes representativos, tantas veces, das obsesións do home, reafírmase e cobra autenticidade cando non se rexe unicamente polo razoable -aínda que o vixie a razón-, e lle concede á ambigüidade da linguaxe a ocasión de crear algo novidoso ou diferente coas palabras de sempre. Nesta dualidade (a historia e a linguaxe) coincide a mirada do escritor coa do lector e a do crítico, e todos participan da complicitade do resultado: nin se pretende nin se busca unha trama con principio e desenlace, só deixarse envolver polo texto: ese libro “sobre nada” co que sempre soñaron os grandes pensadores da escritura. Velaí o paso decisivo para se render ante a evidencia da eficacia da linguaxe que tanto ocupa e preocupa a críticos e novelistas. Uns e outros enfróntanse ás existencia dun público que pide historias novas, pero só o narrador que comprendeu que hai un texto único, un único libro que

é o mesmo libro que se distribúe en tódolos libros..., que toda páxina se enlaza por si mesma no texto único da verdade⁵

poderá regalarlle ao lector unha historia que lle pareza novidosa e á vez o colme por atopar nela a súa intimidade ao descuberto. A estratexia que require este logro nace dunha dobre comprobación por parte do escritor:

3. J. Rhys, cit. por Christine Jordis, “Pequeños y múltiples infiernos”, *El Urogallo*, maio 1990.

4. J. Derrida, *Espolones*, Valencia: Pre-textos, 1981, p.18.

5. J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989, p.17.

- da reflexión de que “o orbe novelístico é o mundo dos desexos, dos soños e ilusións, da realidade que non foi e non puido ser”, de que dado que o real “destrúe” o novelesco, este ten que “construir o” contrario do que nos rodea⁶

- do descubrimento de que a través da linguaxe pode sentir e sentirse, crear xestos, formar opinións, engadir sabedoría e conseguir que o lector poda recoñecerse en todo iso.

Esta dobre tarefa non é máis cá reafirmación, tan difícil de manter, da necesidade imperiosa de non dissociar forma de contido, estilo de argumento.

Cando damos cunha novela que por algo resulta novidosa non o será, en ningún caso, polo tema senón por ese cuño persoal que é o seu “estilo” propio:

O estilo é o home, o individuo, o único: o seu xeito de ver e sentir, o seu modo de pensar a realidade, ou sexa, ese xeito de mesturar os seus pensamentos, ás súas emocións, ao seu tipo de sensibilidade, aos seus prexuízos e teimas, aos seus tics⁷.

O estilo (o home) fai a novela. A pluralidade que caracteriza o panorama actual reafirma, por un lado, o “carácter proteico” que lle atribuíu Baroja a este xénero pois, en efecto, nel hai cabida para os discursos máis dispares, pero en moitos casos pon de manifesto a crise de valores -a desorientación se se quere- que invade o momento que vivimos, e que rexistra, inevitablemente, a novela, porque a acusan o lector, o crítico, o novelista e a crítica. A escritura, por si mesma, non sabe a onde vai; se unha man destra configura con ela unha historia, calquera lector sedento de “vidas alleas” acode a ela procurando sorpresa e emoción. Agora ben, o lector esixente, por partir de presupostos que o levan refugar a trama cando carece de sólidos piares, tórnase crítico porque sabe que

a gran obra ten que ser inevitablemente escura, excepto para unha presada de homes, para aqueles que, como o mesmo autor, están iniciados nos misterios⁸.

Para eles escriben, describen e narran os autores de ficcións aos que non chega esa crítica sistemática que non dubida en someter aos mesmos cánones todo aquilo que pasa polo mercado da narrativa. Falamos agora dese “oficio” de crítico que deixa no lector a impresión de que a súa única misión consiste en emitir xuízos categóricos aplicados por igual á maioría das novelas. O seu punto de partida é o “momento actual”, os argumentos, os gustos e inquedanzas do lector-masa, e a súa contribución redúcese a unha información xeral que -en moitos casos- nin sequera serve de orientación a quen non ten lido a obra “xulgada”. É ousado á hora de comentar por separado os supostos compoñentes de toda narración (forma, argumento, estilo...); cre estar en posesión do “método” adecuado e non se preocupa por considerar que

6. E. Sábato, *Ob. cit.*, p.178.

7. E. Sábato, *Ob.cit.*, pp.158-159.

8. H. Miller, cit. por Sábato E., *Ob.cit.*, pp.175-176.

a tarefa de crítico non consiste en fórmulas fixas aplicables do mesmo xeito a canto se ven escribindo en prosa.

Afortunadamente, igual que falamos do escritor consciente podemos falar do crítico con conciencia da súa misión, daquel capaz de interpretar acertadamente o soño de quen escribe creando, deste xeito, un novo e valioso escrito. Este non é un “profesional”, é un estudioso con conciencia de lector; sabe que o escritor está condenado ao seu tempo; non se propón a crítica sistemática porque comprende que sería a morte da imaxinación. A súa tarefa é individual e creativa, mesmo como a do novelista; vive en perpetua loita por atopar a palabra exacta e precisa, por ver de ofrecer estudos presididos polo medo a dicir de máis:

non falan polo pracer de falar senón para non falar, para pensar⁹...

Diríxelle ao texto unha mirada especial, como a do artista cando mira o seu contorno; cando lanza a súa proposta faino dende un “eu” inevitable, pero asume que a escritura é arriscada e a súa crítica tórnase prudente e oportuna. Prescinde dos encadramentos convencionais e trata de abordar o texto na súa totalidade, no seu senso interno e externo, abranguendo á vez o que Derrida chama “imaxinación e morfoloxía”, pensando en algo que non é fácil de ter presente ante un escrito: que ademais de biografismo e sicoloxismo ten a súa propia historicidade, é dicir, unha orixe subxectiva que non é simplemente sicoloxía mental:

Esta historicidade da obra literaria non é soamente o “pasado” da obra, a súa vixilia ou o seu sono, polos que se precede a sí mesma na intención do autor, senón a posibilidade que ten por sempre de estar no “presente”, de estar resumida nalgunha simultaneidade ou instantaneidade absolutas...¹⁰

Esta afirmación axuda á hora de establecer outra distinción importante entre o crítico literario e o crítico de oficio:

- este último ve na linguaxe e na escritura un medio de recoñecer temas e clasificar obras seguindo pautas establecidas que lle permiten etiquetar as obras en función do contido, a forma, a “actualidade” da materia, disociando así as notas formais e constructivas das temáticas e semánticas.

- o segundo entende que traballar un texto supón ter en conta toda esta poética da narrativa e, ademais, “deixar ao descuberto a trama textual”¹¹. O seu obxectivo consistirá en atender o acto creativo e a forza dese acto como dous momentos que se dan simultaneamente.

Aínda que o escritor estea sometido ao seu momento a crítica non debe dirixir as conclusións a determinar se a novela é ou non é actual. Non cabe dúbida de que o único xuíz dunha obra é o futuro; a crítica de hoxe poderá sometela a xuízos de valor máis ou menos adecuados ao tempo en que vivimos, pero acertar á hora de etiquetala baixo o signo do presente é arriscarse a confundir o actual co contemporáneo. O actual

9. Feuerbach, cit. por J. Derrida, *Ob. cit.*, p.18.

10. J. Derrida, *Ob. cit.*, p.25.

11. J. Derrida, *Espolones*, p.13.

conduce ao lector e dura o que dura o seu entusiasmo, influído como está polo que impera no “agora” no que vive. Tende a equipararse a novela actual coa novela do noso tempo, e caemos a miúdo no erro de non considerar que quen se entregá a reflectir o seu propio tempo corre o risco -agás as excepcións confirmadas por autores e obras excepcionais -de quedar condenado ao olvido. Pola contra, quen “crea” o propio tempo interpretando o soño colectivo sen deixarse conducir polo oportuno será sempre actual ou, o que é o mesmo, contemporáneo do lector de calquera época.

O contemporáneo non é todo o meu tempo. É contemporáneo o que é indicativo do tempo, aquilo polo que será xulgado: non o encargo de tempo, a testemuña. A contemporaneidade é por si mesma unha selección. O verdadeiramente contemporáneo é aquilo que no tempo é eterno, e por tanto, ademais de ser testemuña dun tempo determinado, é sempre oportuno, -contemporáneo- de todo¹².

E non esquezamos que o signo dunha época está na linguaxe, e que quen está adicado á crítica literaria propugna a necesidade de espertar ás inquiredanzas suxeridas a partir del.

A narración, a novela, ese libro “sobre nada” ao que aludiamos antes, está en mans dunha minoría incansable que está disposta a se someter á tortura de escribir porque non pode deixar de facelo. O que consiga será unha versión máis (aínda que nos pareza única e xenial) do universo que habita; tardará en contalo o que dure ese diálogo imperceptible que sostén co lector, e o resultado será o “intra-argumento” do espacio novelesco: un sistema de pensamento contradictorio e confuso que só pode expresarse cos signos da linguaxe. Ante esa gran obra que nunca conclúe, nin presenta un posible final, estará sempre a mirada do lector que sabe que nel se prolonga a creación, porque

cada lectura refai unha obra literaria e cada xeración ou cada época dálle un novo senso¹³.

Lectura consciente na que bebe o crítico que tenta describir a un tempo o que no texto existe á vez: o autor, a linguaxe coa que se está a pensar, as palabras coas que presenta a testemuña, a imaxe escolleita para se contar... En suma: o seu espacio e o tempo. Así, namentres que o lector soña, o narrador esfórzase por interpretar ese soño (que tamén é o seu) que desvelará ao crítico empeñado en interpretar o soño do artista¹⁴.

Pilar Castro
Madrid

12. M. Tsietiaeva, *El poeta y el tiempo*, Barcelona: Anagrama, 1990, pp.71-72.

13. H. Miller, cit. por E. Sábato, *ob.cit.*, p.176.

14. Bibliografía consultada: Casado, M., “Todo está ahí y yo no soy nada” (sobre Peter Handke), *El Urogallo*, Madrid, xuño 1990; Derrida, J., *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia: Pre-textos, 1981 e *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989; González Millán, X., *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*, Vigo: Edicións Xerais, 1991; Rhis, J.: *La Prisonnière des Sargasses*, cit. por Jordis, C., “Pequeños y múltiples infiernos”, *El Urogallo*, Madrid, maio 1990; Sábato, E., *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona: Seix-Barral, 1987; Tsvietieva, M., *El poeta y el tiempo*, Barcelona: Anagrama, 1990; Van Dijk, T.A., *Texto y contexto*, Madrid: Cátedra, 1988; Varios autores, *La lingüística de la escritura*, Madrid: Visor, 1989.