

Literatura e xogo

Jon Kortazar

RESUMO Ao longo de dez capítulos titulados e un epílogo conclusivo, Jon Kortazar revisa as novas metodoloxías sobre a creación literaria e tenta aplicalas á literatura vasca actual, centrándose na colección de novelas *Gore nazazu lurpean* de Ramón Saizarbitoria. Inicialmente, repasa conceptos como os de ficción, xogo, realidade, ironía e mundos posíbeis, relacionándoos coa creación literaria. A seguir, afonda na presenza destes elementos na obra narrativa do autor vasco, ademais de reflexionar sobre as posibilidades de achegarse á realidade na literatura, sobre a importancia outorgada por Saizarbitoria ás relacións humanas e á psicanálise. Finalmente, ocúpase da presenza da autorreferencia nas obras analizadas.

ABSTRACT In an article divided into 10 sections, followed by a conclusion, JK provides an overview of new critical approaches to literature and attempts to apply them to modern Basque literature, concentrating on RS's series of novels *Gore nazazu lurpean*. He begins by examining concepts such as 'fiction', 'games', 'reality', 'irony', and 'possible worlds', and goes on to assess the presence of these elements in the work of the Basque writer, considers the possibility of achieving reality in literature and the importance S. attaches to human relationships and to psychoanalysis, and, finally, the self-referential element in the works analysed.

31

O obxectivo desta pequena análise consiste en explorar algunhas novas metodoloxías sobre a concepción da creación literaria, e en aplicalas á actual práctica literaria vasca. Trátase dun exame da crítica literaria que trata da ficción das formas e as regras coas que se compoñen as obras de ficción e de aplicalas a unha colección de novelas publicadas recentemente por Ramón Saizarbitoria baixo o título xenérico de *Gorde nazazu lurpean* (literalmente *Gárdame debaixo da terra*, máis exactamente *Gárdame da exhumación, amén*).

Debemos comezar, xa que logo, resumindo brevemente os conceptos teóricos sobre os que manteremos a análise que levaremos a cabo.

1. Creación e literatura

Un dos puntos máis debatidos e, á vez estraños, da creación literaria consiste en saber cómo se crea esa primeira faísca, que leva a un autor a escribir unha obra, qué é o que o impulsa, e, sobre todo, por qué dedica tempo e esforzo a levar a cabo a escritura dunha obra. Aínda que a crítica psicanalítica equipara o proceso creativo da literatura co proceso da creación dun soño, subliñando que é posíbel que o mesmo mecanismo creativo apareza nas dúas instancias, o tema está aínda inexplorado, e moi probabelmente será difícil chegar ao miolo da cuestión. A bibliografía sobre o tema é ademais extremadamente escasa no campo da ciencia literaria, e algo máis ampla entre os psicanalistas. De feito, só coñezo unha obra sobre o tema no campo da escritura en español: a recompilación de Anthony Percival, *Escritores ante el espejo*, intelixentemente subtitulada como *Estudio de la creatividad literaria*, a introducción da cal recrea as primeiras conclusións sobre o impulso creativo. Pero o certo é que ese primeiro momento resulta xa un momento consciente.

32

Sen embargo, na creación literaria dáse un momento anterior que leva o autor á decisión de escribir sobre algo, de simbolizar algo, que as explicacións conscientes non aclaran suficientemente.

Pode sinalarse, por exemplo, que Ramón Saizarbitoria, o autor da obra da que nos ocuparemos, indicou qué o levou a escribir a obra:

-De dónde arranca la idea de sacar cinco narraciones unidas por episodios de exhumaciones?

Al leer una sinopsis de una película que me recordó un cuento que tenía escrito hace unos diez años. Lo recuperé y lo reescribí. Pero como era corto, pensé en hacer una historia más. No sé por qué sentía la necesidad de unirlos con algún pretexto y se me ocurrió que podía ser la exhumación. Luego me acordé de la historia del pintor prerrafaelista (sic) Dante Gabriel Rossetti, que hizo exhumar el cadáver de su mujer para recuperar unos poemas, y además recordé las exhumaciones de Sabino Arana y también la historia de Ives Montand (Torres, 2000).

Neste breve parágrafo encóntranse sinalados algúns dos primeiros procesos creativos. E un exemplo sobre a diferenza entre o proceso da consciencia

e da inconsciencia da que falabamos ao comezo. A primeira faísca consciente é a sinopse dunha película que leva o autor a lembrarse dun conto escrito hai tempo (moi probablemente o primeiro relato da recompilación “Gudari zaharraren gerra galdua”, que resulta o máis curto do libro (56 páxinas), dende logo máis curto que a outra historia da que non se cita protagonista *Bibotz bi hilobi bat* (217 páxinas), e que por outro lado concorda nalgúns aspectos estilísticos cun conto publicado con anterioridade “Kapitaina”, aínda que o publicado agora está reelaborado). Pero ante todo, ofrécenos o exemplo da diversidade entre motivo consciente (a sinopse da película) e inconsciente: “No sé por qué sentía la necesidad de unirlos con algún pretexto y se me ocurrió que podía ser la exhumación”.

É dicir, a razón na superficie está clara, pero en absoluto se clarifica o verdadeiro motor simbólico da obra, por qué unilo ao redor dun tema como a exhumación, por qué relatar unha obsesión, ou mellor, ao redor dunha obsesión.

Aínda hai moita investigación por diante desa primeira luzada secreta que impulsa, coma o vento nas velas, a narración do escritor.

33

2. Teoría do xogo e ficción

Unha vez que a faísca saltou e o incendio comezou, as variábeis dos camiños a percorrer describíronse como posibilidades innumerábeis das que o escritor escolle algunhas e deixa outras de lado.

Unha metáfora clave da creación narrativa consistiu en comparala e equiparala á teoría dos xogos: é dicir, as posibilidades da creación dun mundo de ficción poden representarse polas variantes que interveñen na imprevisibilidade dun xogo.

A metáfora entre teoría do xogo e teoría literaria vincula dúas ideas bastante aproximadas: nun xogo dado existen unhas regras ás que deben atermos os que interveñen no xogo. Pero en calquera xogo as posibilidades de que se dean variantes son infinitas e, polo tanto, pode resultar imprevisíbel adiviñar a traxectoria futura, o camiño que tomará a partida. Na construción da ficción literaria, ocorre algo parecido. O autor instaura unhas primeiras regras e

despois pon un mundo en movemento, que, se resulta eficaz e busca a sorpresa, resultará imprevisíbel.

Esta comparación entre a teoría do xogo –e a súa imprevisibilidade– e a teoría da ficción –e a súa imprevisibilidade– ten moito que ver coa condición posmoderna e a teoría física dos fractais. A condición posmoderna dubida da existencia dunha verdade que poida ser verificada, por iso busca confirmar a pretensión de que a epistemoloxía analítica e referencial non pode observar a realidade, relacionando os casos onde as ciencias físicas non poden solucionar casos que resultan impredicíbeis ou imprevisíbeis. A teoría dos fractais ponnos ante un cantil e afirmará que resulta difícil explicar qué tipo de forza produciu esa liña de corte concreta e non outra. As ciencias da meteoroloxía pónennos en garda sobre outros exemplos da modernidade. O tempo é impredicíbel máis alá duns poucos días.

Por iso a bolboreta que bate as súas ás en Pekín e por batelas produce unha tormenta en Nova York é unha das imaxes máis queridas da posmodernidade. Como son os rizomas ou os ouroboros, metáforas ás que nos referiremos máis adiante.

34

O que importa agora subliñar é o feito de que a teoría do xogo únese na ficción literaria coa teoría dos mundos posíbeis. Un autor constrúe unhas regras –un mundo posíbel– e nel as posibilidades de xogo son imprevisíbeis.

3. Mundos posíbeis e ficción

É certo que entre o mundo real e a ficción existen lazos que non poden romperse, pero que pertencen a campos distintos de “realidade”. O único mundo real é o existente. O mundo da ficción refírese a el, pero é un mundo “creado” pola intelixencia e a imaxinación do autor, e sobre todo é un “mundo posíbel”, é dicir, non comprobábel na realidade, que responde ás súas leis internas, ou ao seu campo de referencia interno. A este respecto Umberto Eco conta unha anécdota reveladora: un lector escribiulle con respecto a unha pasaxe da súa novela *O péndulo de Foucault*. O narrador facía transitar o personaxe Casaubon dende a Rue Saint Martin ata a Praza dos Vosgos a unha hora (pola noite) e nun día determinado (entre o 23 e o 24 de xuño de 1984). O lector argüía que ese día e a esa hora –real– producírase un incendio nesa

rúa, e que resultaba incríbel que o personaxe non atendese, non se dese conta e pasárao por alto na súa narración. O lector sinalaba, por iso, que era imposible que o personaxe transitase ese día por esa rúa e que o autor, polo tanto, cometera un erro.

O que realmente está pasando é que o lector de Eco está confundindo os dous niveis de realidade. O mundo real, onde vale o principio de Verdade, e o mundo da ficción onde vale o principio de Confianza. De confianza nas regras que o autor instaurou no momento no que levou a cabo as primeiras páxinas da súa obra, de confianza no pacto –ficcional– que o autor propón ao lector ao abrir este a súa obra: o autor propón ao lector un pacto polo que este entende que o que vai ler é unha obra de ficción, unha novela, unha novela realista, ou unha novela marabillosa, de forma que o lector acomoda o que el sabe, ao que o autor lle propón. Así, por exemplo, a coincidencia do nome da protagonista feminina “Bioleta” en dúas das narracións, ou a correspondencia en nomes e oficios entre os personaxes de “Bi bihotz, hilobi bat” cos personaxes da anterior novela de Saizarbitoria *Bibotz bi*, ou mesmo no título a súa lembranza no relato e na novela.

35

Pero xa debe quedar claro que non é o mesmo mundo real e mundo ficcional. As últimas escolas críticas insisten no feito de que a raíz da esencia da literatura corresponde á súa “inverificabilidade”. Se unha narración comeza dicindo “Está nevando” é imposible de verificar na realidade se ese feito sucede ou non, é inútil mirar pola fiestra para comprobar se neva ou non. Só cabe verificar esa afirmación no mundo posible da ficción.

Se habla de mundo posible para referir el propio mundo narrativo, construcción semiótica específica cuya existencia es meramente textual... Al nivel de la historia cada texto narrativo nos presenta un mundo con individuos y propiedades, un mundo posible cuya lógica puede no coincidir con la del mundo real (Reis, 1996, 149-150).

Precisamente, porque existe un salto entre mundo real e mundo posible da ficción, unha falla, unha fractura, é posible aplicar a teoría do xogo na construción narrativa e na narrativa ficcional, cunha característica que é ser “incompleta” (Dolezel, 1997, 84). É dicir, por unha parte, a ficción non poderá representar todo o mundo real, senón parte del (é o que lle sucede ao personaxe da novela de Eco, que non representa *todo* o mundo que podería ter

representado, e por iso cala o incendio, ou este non aparece na novela), e por outro lado, dentro da ficción haberá que deixar algúns aspectos ás escuras (é o que sucede cos fillos de Lady Macbeth, o número dos cales non se cita na obra e, por tanto, é imposible certificarse).

Pero desta característica nace a forza da ficción, porque ao ser incompleto, non debe estar xa baixo a forza única do real, a súa misión non consiste xa en unicamente representar o real, senón que o seu ser incompleto convértese en posibilidade de crear outras posibilidades que “o real” non contempla, pode crear posíbeis non realizados, non depender de prototipos reais, e por outro lado, a característica de ser incompleto amplía a posibilidade de xogar co baleiro, co non dito, co calado, deixando esa parte á interpretación, á lectura do lector. É sabido que na literatura son tan importantes os silencios coma os enunciados.

Precisamente porque existe unha falla entre mundo real e mundo ficcional, os mundos posíbeis poden ser variábeis, ilimitados, de forma que “la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real” (Dolezel, 1997: 80).

36

É nesa fisura entre mundo real e mundo ficcional onde entra a teoría do xogo, como combinación de posibilidades de creación de mundos posíbeis.

E é o que imos analizar agora exemplificando por medio da obra que propuxemos.

4. Xogo e ironía

Unha, entre outras moitas que aquí iremos desvelando, das claves da última narrativa de Ramón Saizarbitoria consiste en recoñecerse como escritor. Ao final dunha carreira exitosa como escritor recoñecido, que conta polo menos con varias etapas, Saizarbitoria recoñécese como escritor. As súas tres primeiras novelas dérono a coñecer no mundo en éuscaro cunha ampla recepción dos lectores. Pero ¿eran novelas ou esquemas de novelas o que publicara? Tras moitos anos de silencio publicáronse dúas novelas básicas para entender o seu mundo: *Hamaika Pauso* (*Os pasos incontábeis*) e *Bibotz Bi* (*Amor e Guerra*), ambas traducidas ao castelán.

Foi nese momento no que se recoñeceu como escritor, no que, como primeira consecuencia, obtivo unha certa relaxación no oficio da escritura, unha certa tranquilidade consigo mesmo, que leva apareladas dúas consecuencias básicas na súa escritura: a aparición dun escritor que se enfrenta –tenso, pero consecuente– coas súas obsesións máis secretas, e o afastamento dun estilo solemne, para xogar coa ironía, para xogar co xogo do lume da súa propia personalidade asumida.

Pode subliñarse que é precisamente trala publicación da obra que comentamos cando Saizarbitoria se confesa dono dunha poética, dun mundo de temas e motivos que crean un mundo posíbel que se mantén en pé.

O abandono da solemnidade produce non só un xogo das ironías que describiremos, senón, sobre todo, unha alegría na escritura. Seguindo as pautas de Robbe Grillet e Marguerite Duras, Saizarbitoria elaborara unha frase que reproducía nas súas repeticións unha secuencia musical. Ese aspecto estilístico desaparece nesta colección de relatos para entrar no pracer de contar. Certamente con ironía, ironía, distancia co feito mesmo de contar.

5. ¿Exhumación de cadáveres? ¿Exhumación de obsesións?

Lemos que o autor non sabe exactamente por qué xoga coa idea da exhumación e, por outro lado, que agora, se sente tranquilo ao contar as súas obsesións. Non queremos entrar no esvaradío terreo da interpretación psicanalítica, pero a calquera observador se lle ocorre unir as dúas ideas. É dicir, escríbense os cinco relatos para exhumar obsesións. Un titular nun diario une os dous conceptos: “Saizarbitoria plasma sus obsesiones en cinco relatos alrededor de la exhumación”. Poden relacionarse os dous conceptos e ademais poden observarse o alivio, a tranquilidade, o sosego que declara o autor ter sentido ao escribir os seus cinco relatos. Aínda que resulta arriscado adiantar unha conclusión ao redor do tema, a unión deses conceptos pode establecerse case inmediatamente.

Se optamos por unha interpretación máis estética deberíamos observar que se trata dunha ruptura de fronteiras. A vangarda glorificou o corpo (gorputza) e estableceu unha literatura do erotismo e da sexualidade. Ao referirse ao cadáver (gorpua) estamos entrando na zona da pulsión de morte e levando a peculiar obsesión da literatura en romper fronteiras máis alá.

6. ¿É posíbel contar?. O xogo da narración

Dicimos que a ficción é mundo posíbel. Pero ¿que sucede se ese mundo posíbel non é de confianza? Máis arriba citamos que Eco sitúa na confianza precisamente a raíz e a esencia do pacto do mundo ficcional. O xogo que Saizarbitoria propón consiste en xogar coa esencia mesma da ficción: o mundo posíbel é inverificábel na realidade, pero ¿que sucede se tamén é inverificábel na ficción?

Pois, que entramos na teoría do xogo: que podemos “inventar” unha serie de estratexias narrativas para asegurar o que se nos narra e, ao mesmo tempo, desconfiar do que se nos narra.

O feito de contar, de narrar, e de facelo ben, é clave na narrativa de Saizarbitoria, é unha das súas obsesións.

Todas as narracións reúnen ao redor da posibilidade de contar. Cóntasenos a historia dun vello gudari que debe reunir os seus papeis para conseguir unha pensión, pero o seu amigo, qué casualidade, acaba de morrer, si que sabía contar, sobre todo a historia do momento no que feriron o protagonista e lle amputaron a súa perna (“Gudari zaharraren gerra galdua”); a historia do escritor que conta a súa dobre historia de amor con Victori e con Eugenia (“Rossettiren obsesioa”); o pianista que coñeceu a Marcel Martin e conta a historia da paternidade do seu xefe (“Marcel Martinen Aitatasun ukatua”); o narrador que conta a historia do traslado do corpo do seu sogro (“Bi bihotz, hilobi bat”); e a historia da exhumación do cadáver de Sabino Arana que o pai lle conta ao seu fillo. En todos os relatos alguén conta. Pero o “suceso real” aínda así escapa. Ou polo menos, déixase en suspenso a “veracidade” do que se conta. En crítica literaria afirmase, en frase feita, que o lector debe deixar “en suspenso” a súa visión do real cando entra na ficción, porque esta pode presentarlle personaxes (fadas, ogros, persoas convertidas en escarabellos) que na realidade non existen.

Pero, nestes cinco relatos trátase da “veracidade” do que se conta. Por iso, existe unha complexidade nos narradores. Tomemos a historia do gudari que perdeu a perna na guerra. Agora debe contar a historia, pero o que a contaba ben (e a contaba oralmente, como o pai ao seu fillo), o seu amigo Amiano, acaba de morrer, precisamante o que sabía máis que o personaxe (Amiano

recolleu a perna amputada e enterrouna) sobre a historia. A partir deste instante, os personaxes tratan de contar a historia: cóntana o protagonista, os seus amigos da guerra, un amigo que non estivo no momento da morte, e cóntaa –mal, peor non o pode facer– o notario que estende a certificación. Así pois, a viaxe do vello gudari a desenterrar a súa perna pode interpretarse como a viaxe de alguén que busca o que lle falta, a súa memoria, o exacto relato do sucedido.

Un narrador no que non se pode confiar instáurase como a primeira instancia narrativa deste ciclo de relatos. Un narrador que non engana o lector, pero que confesa que descoñece todo o relato, que ás veces non sabe contalo (o narrador-escritor de “Rossettiren obsesioa”). Un narrador pouco fiábel en resumo.

Xunto ao narrador pouco fiábel, existen unha serie de estratexias que entran na configuración plural do texto: os narradores múltiples, por exemplo, que dirixen o texto a unha “posta en abismo”, é dicir, nunha especie de cadro que retoma outro cadro, que enmarca un terceiro cadro: todo isto dirixe a mirada cara ao relativismo con respecto ao que se conta. Non posuímos unha soa opinión sensata e con peso, todo pode ser relativo, todo pode contarse segundo a perspectiva que utilice o narrador.

Este relativismo acentúase cando interveñen na narración personaxes de ficción e personaxes reais (Sabino Arana, Ajuriagerra, Arzalluz) e frases reais pronunciadas por eles, extraídas dos diarios ou dos documentos da época, de forma que a fractura da veracidade entre a ficción e a realidade se ve reforzada.

Unha figura paralela á do notario que conta o que non viu –e por tanto, falsea o relato– pode encontrarse no personaxe de Xemein, que redacta a acta oficial (pp. 417-419) do desenterramento de Sabino Arana, e nela esquece un dos personaxes principais da novela, o pai do protagonista que estivo presente no primeiro desenterramento e que queda esquecido na acta oficial. A voz narradora, o protagonista do relato, Polikarpo, detalla algunhas das falsidades que supostamente contén o documento: ausencia do pai do narrador (que obviamente non pode estar no documento histórico, por ser personaxe de ficción), cambio na data do desenterramento para “inventar tradicións”, para facelo coincidir con momentos históricos claves... Podemos aceptar todo isto

en canto deixamos “en suspenso” o que sabemos, que o personaxe de ficción nunca puido estar no momento histórico, como Forrest Gump nunca estivo na toma de posesión de Kennedy, en canto nos deixamos ir polo pacto de ficción e supoñemos que a voz do narrador di a verdade, e que o documento histórico falsea a historia. Pero é que o autor foi capaz de crear un mundo posíbel onde é verdadeiro o falso, e é falso o documento histórico. E todo iso apunta a un significado clave na obra narrativa de Saizarbitoria: a historia dos poderosos esquece os seres anónimos que fixeron a historia.

O paradoxo é unha das formas principais que adquire o xogo –con fogo– na obra narrativa de Saizarbitoria, onde todo conflúe a crear un xogo de espellos que xiran. Os mesmos elementos, que nun momento poden considerarse falsos, funcionan noutra narración en sentido contrario: a exactitude histórica nos detalles da posición e do movemento de tropas é básica na creación de verosimilitude no primeiro relato.

Todas estas estratexias xogan co bordo entre ficción e realidade: narrador pouco fiábel, pluralidade de narradores, mestura de ficción e realidade, xogo coa fronteira entre a ficción e a realidade.

40

A todas estas estratexias súmase a vacilación do narrador. A voz do narrador vacila en moitos momentos da narración, ás veces corríxese, ás veces, traduce unha frase dita en castelán e énchea de sentido en éuscaro.

Un exemplo de voz que se corrixe podería verse neste exemplo:

Eta, dena esan behar bada, gazteleniaz ere gizona ez zen erlatibitate-aren formula ulertzeko gai diren horietakoa.

Horrek ez du esan nahi gizon ona ez zenik.

Este tipo de matizacións das frases xa escritas prodúcese unha e outra vez en calquera dos relatos e realízase a distintos niveis, dende a opinión que se matiza á ambigüidade que se aclara.

En cambio esta frase que traduce unha expresión castelá, produce a mesma impresión de vacilación: “Maltzurra zela –“eres un bicho”– egin zion errieta Eugeniak” (p. 78).

Os exemplos poden multiplicarse, pero en calquera caso é máis importante observar as descrições do acto de narrar, que sobre todo, pero non unicamente, se realizan ao redor do pianista Costello, que conta a historia da paternidade do seu xefe, cantante e actor.

Evidentemente o que conta é importante: ¿quen ten razón, a súa viúva que explica que *sabe* que o seu marido non ten unha filla ilexítima, ou a amante que reclama a paternidade do cantante morto? ¿Esa filla é filla do cantante que sempre se negou a que lle fixesen as probas de paternidade, ou é filla doutro amante da muller? ¿Quen ten razón, a viúva ou a amante? E noutro plano da narración ¿ten razón o marido-narrador ou a súa muller, Marga? ¿Que conta máis, as intuicións razoadas do primeiro, ou as intuicións da segunda? La femme, elle sait... Pero se o que conta é importante, é moito máis importante a forma da narración. Neste relato sobre a vida de Ives Montand, fanse tres mencións á forma da narración. O narrador observa contando a Costello a súa vida co actor e cantante morto e anota:

Honezkero bi dozena aldiz entzun diot Marcel Martinen istorioa kontatzen. Diferente kontatzen du beti. Funtsezko gauza bai, esaldi giltzak, nolabait esateko, eta isiluneak bereziki, trebetasun berarekin erabiltzen ditu beti, eta beti baliatzen da momenturik gorenean entzuleriari galderak egiteko teknikaz (p. 258).

[Hai case unha ducia de veces que lle he oín contar a historia de Marcel Martin. Sempre o fai de distintas maneiras. Os acontecementos claves, as frases chaves, por dicilo dalgunha maneira, e os silencios, esas técnicas sí, sempre as usa coa mesma mestría, como a técnica de interpelar á concorrencia no momento máis importante].

Isiluneak erabiltzeko moduan nabari zitzaion batez ere, kontaketa-ko zuen gaitasun begi bistakoa: galderak etenda utzi eta erantzuna geroratzen zuen, bezeroei begietara zuzenean begiratzuz (p. 233).

[O uso dos silencios delataba a súa evidente mestría para a narración: deixaba en suspenso as preguntas e miraba fixamente os parroquianos].

Estas dúas citas sitúannos ante unha das posíbeis formas nas que pode aparecer o que o narrador (neste caso unha imaxe evidente do autor) considera unha narración mestra. Xa veremos máis adiante cómo se converte esa nota

nunha poética, é dicir, nunha narración que se sitúa no plano metanarrativo, na reflexión sobre a propia narración.

O importante agora é considerar que esa narración mestra –que é a que máis se achega á posibilidade de contar o que ocorreu (ou o que se supón que ocorreu, as razóns ocultas polas que o actor e cantante se negou a facerse as probas de paternidade, o feito dunha verdade que só pode saberse polo testemuño indirecto do seu amante)– só pode ser oral: é dicir, manter tres características da oralidade: 1) posuír a súa característica de estrutura aberta; as palabras-claves (os motivos na linguaxe técnica) non cambian, pero o texto nunca se repite literalmente (“Hai case unha ducia de veces que lle escoitei contar a historia de Marcel Martin. Sempre o fai de distinto xeito”); 2) a posibilidade da interpelación ao público oínte; 3) o uso do silencio.

A prosa narrativa de Saizarbitoria pretende chegar a esas características. Pero, a diferenza é que el debe utilizar unha linguaxe escrita, da que a característica fundamental reside no seu carácter fechado: o escrito, escrito está para sempre, adoita dicirse. Pero as vacilacións dos narradores (obsérvese cómo vacila ao falar das palabras-claves, xa que no momento no que as cita, alude tamén á súa inseguridade na transmisión, engadindo o “soniquete” “podíamos dicir”) axudan a non dar o texto por pechado. Xunto ás vacilacións, as variacións representan outro trazo de estilo, nada se conta igual dúas veces. Citamos dous textos nos que se narra a mesma situación, o mesmo detalle. Pero obsérvese a variación textual: nun caso Castello interpela, no outro mira directamente aos ollos ao facer a pregunta:

Beti baliatzen da momenturik gorenean entzuleriari galderak egiteko teknikaz

[Usa a técnica de interpelar á concorrencia no momento máis importante].

Galderak etenda utzi eta erantzuna geroratzen zuen, bezeroei begietara zuzenean begiratuz.

[Deixaba en suspenso as preguntas e miraba fixamente os parroquianos].

Os lectores estamos vivindo a mesma situación, pero as variantes textuais achégannos á variabilidade que se dá na linguaxe oral; é coma se nós, os lectores empíricos, tivesemos oído xa unha ducia de veces ao narrador de

Saizarbitoria contar cómo conta Costello, e como se nunca o fíxese da mesma maneira.

É evidente que a linguaxe escrita ten máis dificultades para representar as outras dúas características da literatura oral: a interpelación ao lector é case imposible de realizarse a non ser que se utilice un trazo de estilo que foi a miúdo manexado pola prosa realista e romántica, a interpelación ao lector implícito: “Ti, querido lector”, por exemplo. Pero ese trazo de estilo queda dalgunha maneira lonxe dos trazos de estilo da modernidade. Por iso debe recorrer a outra serie de estratexias narrativas para conseguir remedar a interpelación ao oínte que se produce na comunicación oral. O ton confesional dos narradores en primeira persoa pode seducir o lector implícito, implícalo no que nos está contando. E é evidente que a seducción é unha forma máis próxima á modernidade que a interpelación autoritaria do narrador realista.

O tema do silencio é un dos elementos dos que temos tratado máis arriba: é certo que temos que lembrar que unha obra literaria realízase tanto no que se di, coma no que non se di, no explícito e no silencio implícito. Os mundos posibles, en canto incompletos, deben gardar zonas de silencio. Seguindo os exemplos deste mesmo relato, é certo que nos atopamos nun relato sobre o finximento e a mentira: a amante mente no feito de que a súa filla foi concibida polo famoso, a filla finxe que é así, o marido finxe nunha relación adúltera, silencia a súa muller esa relación. A relación (o relato) de Costello só pode ser aproximada, as razóns sobre a verdade das razóns para impedir unha proba de paternidade son suposicións sobre intuicións. Demasiadas sombras. Pero todos estes indicios sinalados apuntan máis cara a unha concepción do relato como unha tentativa, só iso, unha tentativa, para chegar ao que sucedeu de verdade. É precisamente a sospeita sobre as posibilidades de chegar á verdade a que anima a poética posmoderna.

O carácter incompleto dos mundos posibles e a zona de silencio aparece noutros aspectos da narración: no carácter incompleto da narración das relacións do narrador coa súa compañeira de traballo, na focalización sobre a discusión sobre a paternidade do actor que se produce na parella protagonista, na incapacidade do protagonista por entender as actitudes do resto dos personaxes: “Ezin nuelako emakume haien jarrera ulertu” (p. 233) [Non podía entender a actitude daquelas mulleres].

Conclúese así que se existe unha incapacidade na comprensión, exista unha incapacidade na narración. No continuo proceso de amagar e non dar, de citar e non explicar, que se produce en todo o relato, advírtese a importancia que o silencio ten na poética de Saizarbitoria. E nese recanto entre incomprender e pretender chegar ao corazón da narración prodúcese o xogo de espellos cunhas estratexias máis relevantes que se concretan nos puntos xa citados: variación, dúbidas, vacilación nas frases, xogo de perspectivas, inseguridade na proposta sobre a verdade.

A poética narrativa de Saizarbitoria que se achega á expresión oral compléméntase na preocupación básica sobre o modo de narrar: un bo tema non fai unha boa narración, é o modo de contar o que converte unha narración nunha narración interesante. Esa atención no modo de contar pode ser unha das características básicas da súa preocupación pola narración. O narrador do relato comenta así o seu desinterese polas tramas que producen sobre todo interese:

44

Nire suspenseko literatura ez zait gehiegi gustatzen, amaieran gertatzen dena jakiteko desirak gehiegi baldintzatzen baitu irakurlea; hau da, bidaia presatia bilakatzen da, irakurleak paisaiatzeko patxadarik ez duena, testuaren aberasgarri oro gertatzen baitzaio azken orrira lehenbailehen iristea eragozten ddion oztopoa. (p. 248).

[A min non me gusta moito a literatura de suspense, porque o desexo de coñecer o final condiciona demasiado o lector; quero dicir, que a viaxe vólvese presurosa, unha desas nas que o lector non goza da paisaxe, porque calquera elemento enriquecedor do texto convértese nun obstáculo para chegar ao final].

Esta nota do narrador pode –da mesma forma que as anteriores– trasladarse ás opinións do autor, que precisou nunha entrevista periodística: “Nire poetika lortu dudala uste dut” (Iban, 2000) [Creo que conseguín a miña poética]. Pero precisa o autor: “Nire literaturan dagoen beste obsesioetako bat kontatu nahia eta kontatzeak berarekin duen arazoa da” (Iban, 2000) [Outra obsesión que se encontra na miña literatura é a vontade de contar e a dificultade que esa vontade supón].

Nos relatos existen, evidentemente, outro tipo de narradores. No uso do paradoxo constrúese o narrador do segundo relato, o narrador de “Rossettiren

obsesioa” é o home que conseguiu escribir un texto que posúe unha consecuencia inmediata e real: a conquista dunha muller. O breve texto erótico que o narrador-escriitor foi capaz de compondo (páxina 93) posúe un valor como motivo de seducción que levará á cama á ata daquela esquiva Eugenia. Nun xogo perverso o autor que foi capaz de compondo un texto definitivo, só publicou en castelán unha sinxela guía de “paisaxe e gastronomía”.

Pero foi capaz de crear o texto máxico, o texto que con só pronuncialo posúe efectos na realidade, o texto que abre a cova de Alí Babá, o texto soñado por todos, o que produce o cambio na realidade.

Pero, por desgracia, o autor esquece, xa non pode utilizalo para conquistar a elegante Victoria, e na procura obsesiva do texto, volverá ver a Eugenia, quen, nun momento de forte carga simbólica, ofrécello envolto no seu sexo (pp. 206-207). O nacemento dos seres humanos e o nacemento da literatura unificanse nesa pasaxe da novela.

Pero é a pasaxe na que máis claramente se expresa a incapacidade dos homes para comprender as mulleres.

45

7. ¿Existe comunicación entre home e muller?. O xogo dos sexos

Ez nuela deus ulertzen esatea erabaki nuen. Komodako ispiluan islaturik nekusan irudiari mintzatu nintzaion.

“No entiendo nada” esan nuen, “verdaderamente no entiendo nada”.
No entiendes nada. (p. 203)

[Decidín dicir que non entendía nada. Dirixinme á figura que vía reflectida no espello da cómoda.

“No entiendo nada” dixen, “verdaderamente no entiendo nada”.
No entiendes nada] (p. 203).

Unha das bases temáticas desta colección de relatos encóntrase na atención concedida ás relacións humanas, ás relacións de parella entre homes e mulleres, observadas dende esa perspectiva, dende a mirada masculina cara á femi- nidade.

O autor precisou en máis dunha entrevista que ese eixo de significado –evidentemente– constitúe un dos armazóns do libro e que, como a exhumación, produce a unidade entre os distintos relatos que compoñen o libro. Non é casual, evidentemente, que o seu anterior libro *Bibotz bi* [*Amor e guerra*] fose unha das referencias constantes neste libro. Alí o tema fundamental era a relación na parella. Da mesma forma que nomes e motivos emigraran daquel libro a este, tamén viaxou o tema fundamental.

Nas entrevistas que se producen con ocasión da presentación do libro, Saizarbitoria subliña con continuidade o tema:

“Me atrae la incapacidad de los hombres en el terreno afectivo”
(Torres, 2000).

“Maitatzeko ezintasunaz gizonon ikuspegitik” (Mujika, 2000)

[A incapacidade de amar dos homes]

“Beti dago lotura sinboliko bat gerra zibila eta gerra pertsonalen artean, gerra handiak eta gerra txikiak, gizon- -emakume edo bikoteen arteko gerrak oso handiak dira batzuetan” (Aldalur, 2000).

[Sempre hai unha relación simbólica entre as guerras civís e as guerras persoais, entre as grandes e as pequenas, as que se dan entre homes e mulleres ou no medio das parellas poden ser guerras de gran tamaño]

“Gizonak eta emakumeak.

Gai interesantea iruditzen zait, beharbada gairik interesgarriena, orain behintzat politika baino gehiago interesatzen zaidana. Nik uste horregatik izan naizela literaturzalea, gai hori interesatzen zaidalako” (Urretabizkaia, 2001).

[Homes e mulleres.

Paréceme un tema moi interesante, posibelmente o máis interesante, agora interésame máis que a política. Creo que por ese tema me gusta a literatura, por iso me intereso polo tema].

Sobre as causas persoais da preferencia polas relacións humanas ante as causas políticas, Saizarbitoria explicou a seguinte razón:

Orain konturatu naiz harremanen mundua dela azken finean bizitzak ematen duen gauzarik inportanteena” (Iban, 2000).

[Agora doume conta de que o mundo das relacións persoais é, ao fin, o máis importante que dá a vida].

As relacións entre homes e mulleres, as relacións humanas, as relacións de parella son básicas para entender o mundo narrativo de Ramón Saizarbitoria. Por un lado, os cinco relatos presentan un mundo rico de figuras femininas. Non pode negarse que o vello tópico scottiano de muller ideal/muller fatal, noiva/prostituta aparece nalgunha das narracións (máis claramente na primeira delas ao redor do vello gudari coxo), e que ten as súas derivacións en “Rossettiren obsesio”, coa dobre imaxe da muller en Victoria e Eugenia, Eugenia a sensual e Victoria a inalcanzábel; que esa mesma imaxe dobre reflíctese nas dúas mulleres que loitan pola “verdade” no caso da paternidade de Marcel Martin, a viúva, Hélène Daudet, que representa a figura feminina positiva, que cre no seu marido, e a antiga amante, Annie Parmentier, que trata de enganar; mentres que a antagonista, Flora, de “Bihotz bi, hilobi bat” representa a muller malvada, obsesionada cunha soa idea, Bioleta de “Asaba zaharren baratza” simboliza a muller pura.

47

Pero o catálogo de mulleres femininas –e a súa concepción, nalgun caso excesivamente construída ao redor de motivos literarios– non nos achega ao miolo da cuestión proposta, en termos de comunicación, ou mellor, de malentendido entre homes e mulleres.

As relacións de parella –a guerra entre elas– establécense nas grandes narracións do libro: “Rossettiren obsesioa” [“A obsesión de Rossetti”], “Marcel Martinen aitatasun ukatua” [“A paternidade negada de Marcel Martín”], “Bi bihotz, hilobi bat” [“Dous corazóns, unha tumba”]. E establécese ao redor do adulterio, un tema tan francés, tan en voga na literatura burguesa do século realista. No primeiro destes relatos non existe infidelidade conxugal, pois o protagonista non está casado, pero está clara a súa falta de sentido nas súas relacións persoais. A el pode aplicárselle con propiedade esta sentenza dunha das protagonistas do texto: “Leialtasunaraen kontzeptua ulertzen ez duzunez, ez dagoelako zutaz fidatzerik” (p. 250) [Non se pode fiar unha de ti, porque non entendes o concepto de fidelidade].

No segundo, o protagonista engana a súa esposa Marga cunha compañeira de traballo, Barbara, e no terceiro, o vendedor de enciclopedias realiza unha viaxe a París na compañía da súa amiga Bioleta. A síndrome de *La guerra de los Roses* concrétase de maneira máis clara nestas dúas últimas narracións.

No texto que conta a historia de Marcel Martin xustificanse as diferencias entre homes e mulleres atendendo á súa distinta percepción da intuición. O subtítulo do relato: (“La femme, elle, sait”) fai evidente o sentido do texto.

Nova volta de porca, sen embargo, na concepción dos personaxes, porque, nunha nova manifestación do paradoxo, o oficio científico de Marga podería levala a pensar con criterios racionais e o traballo del, profesional do Dereito, onde a interpretación ten unha marxe para a expresión, a crer na intuición. Pero, non é así. Ao ler o texto parece que a expresión da intuición pertence de maneira innata á muller, mentres que os homes son analíticos por natureza.

As referencias á discusión entre a parella e á diferenza na percepción do problema ao que se enfrontan (a causa pola que Marcel Martin impediu as análises de paternidade e por qué a súa muller o cre inocente), son continuas no texto:

48

–Zergatik?– galdetu nion.

–Emakume intuizioa.

–Noski, eta hori oso zientifikoa da –erantzun nion.

–Zuen bista baino fidagarriago bai, hori ziur (p. 239).

[–¿Por que? –pregunteille.

–Intuición de muller.

–Xa, e iso é moi científico –contesteille.

–Máis que a vosa vista, ¡seguro!].

Pero está claro que esa diferente percepción e o que seguramente é máis importante, a diferente forma de expresión da percepción, levan os personaxes a un enfrontamento soterrado:

Erants niezaiokeen azterketa onartu izan balu [aitatasunaren froga] guk ez genukeela alferrikako eztabaida hura izango, baina orain ez nekien oraindik zenbaterainoko garrantzia izango zuen Marcel Martinen aitatasunaren arazoak gu bion harremanetan ere (p. 240).

[Podería ter engadido que se aceptase [facer a proba de paternidade], non teríamos aquela pelexa inútil, pero aínda non sabía a importancia que chegaría a ter a discutida paternidade de Marcel Martin na nosa relación].

A relación de parella en “Bihotz bi, hilobi bat” está viciada dende o primeiro momento. Pero incluso antes de que se coñezan os personaxes, basta con ler o título nun sentido relacionado co matrimonio, é dicir: dúas persoas constitúen unha tumba; unha nova versión do dito: o matrimonio é a tumba do amor. A diferenza dos personaxes fai inviábel calquera relación de comunicación. As diferenzas entre eles son marcadas. E se ben todos os personaxes masculinos desta obra aparecen como covardes e humildes, como o sogro do protagonista, Benito, ás veces miserábeis, como Rossetti, ou como o pai do protagonista da última narración do libro: “Jaio nintzanean berak nahiko zukeen izena ipentzea lortu ez izanak adierazten du aita ez zela nortasun handiko gizona” (p. 409). [Que meu pai non tiña moita personalidade dí o feito de que non puidese poñerme o nome que tiña escollido para min].

49

A imaxe da muller castradora aparece claramente expresada nos debuxos de Flora e da súa nai. O certo é que “Bi bihotz, hilobi bat” debe moito á novela *Bihotz Bi* e volve situarnos no tema da posibilidade de contar a verdade. Nas dúas narracións cóntase a mesma historia: cómo consegue o marido dar morte á súa muller, no relato que nos ocupa por man interposta.

Se as diferenzas de carácter ou de educación debuxan diferenzas importantes entre homes e mulleres, non as crea menos o malentendido. Podemos pensar que é, precisamente, o malentendido o motor que leva os personaxes aos dous lados do abismo.

O autor referiuse a isto nunha das súas declaracións:

Sí me preocupa el pasado, me preocupa la guerra, la que puede desencadenarse y la que se desencadenó. Es lo mismo que las relaciones humanas. Son algo que cuando las analizas años más tarde piensas, ¡joder!, ¡qué tontería!... Cuando se va el cabreo, siempre piensas ¿y si yo le hubiera dicho simplemente? (Torres, 2000).

Dicir o que se quere dicir exactamente. Esa é a clave da comunicación. Pero, se, como vimos antes, o autor pensa que nin sequera os seus narradores poden contar con exactitude o ocorrido, é notábel ese esforzo por pensar que é posíbel a comunicación exacta nas relacións humanas, sexan estas comunitarias, sociais ou persoais. A comunicación humana posúe, ás veces, as mesmas características de ambigüidade e de malentendido que este autor, Saizarbitoria, desenvolveu unha e outra vez na súa narrativa.

Ademais se lles facemos caso aos teóricos da linguaxe poderemos aprender que homes e mulleres utilizan estratexias distintas na súa comunicación diaria e que nos procesos de divorcio, por exemplo, son claves os malentendidos que foron xurdindo na relación diaria e as poucas aclaracións. Deborah Tanen (1996), por exemplo, puxo en claro algúns dos elementos que serven para describir distintas formas de comunicación que poden crear malentendidos. Por exemplo, as formas de interrupción ou as maneiras da solidariedade na conversación implican de forma substancial a mensaxe emitida na comunicación oral.

A outro nivel máis concreto, Laura Freixas (2000) (e Miren Billelabeitia (2000) no ámbito vasco) resumiu algunhas das características básicas das diferenzas entre homes e mulleres:

50

Al parecer, las mujeres utilizan más las formas atenuantes y eufemísticas, vocativos afectuosos [...] diminutivos y superlativos, fórmulas de cortesía [...] o que expresan duda o deferencia [...], peticiones indirectas más que órdenes expresas. Recurren a la llamada *captatio benevolentiae*: muestran vacilación en lugar de aplomo y solicitan indirectamente la benevolencia del interlocutor [...] Matizan más los estados psicológicos o las sensaciones [...] Predominan en ellas la función emotivo-expresiva, mientras que en el discurso masculino predomina la función instrumental (intercambio de comunicación) (Freixas, 2000, p. 138).

Neste contexto lingüístico non é difícil expresar un mundo de malentendidos, de elementos nimios, pequenos, dos que vai xurdindo unha gran traxedia. A análise dos procesos convértese así nun dos instrumentos básicos que o autor desenvolve na súa poética narrativa. Traxedias cotiás nas relacións humanas, cheas dos baleiros que deixan os campos de minas que se crean na comunicación oral.

Os sexos vense abocados a un proceso de continua erosión que se crea de forma sutil no relato “Marcel Martin...” e de forma clara en “Bihotz bi...”, onde os proxectos vitais dos protagonistas chocan dende o primeiro minuto.

Na declaración de Saizarbitoria que recollemos máis arriba existe unha aclaración sobre a necesidade de “dicir”, de deixar clara a mensaxe, para levar adiante unha relación humana:

Un amigo de Rossetti, también pintor, dice una cosa preciosa a su mujer: “Te quiero, pero no sé pintarte”. Y yo digo, pues tienes que saber pintarla, es lo importante. Esa frase sintetiza bien esa incomunicación (Torres, 2000).

Saber pintar, saber escribir, saber expresarse. Quizais o –relativo– éxito do personaxe masculino en “Rossettiren obsesioa” con Eugenia consista en “terllo feito saber”, facerlle saber o seu desexo erótico, mentres que o seu fracaso con Victoria pode atribuírse á razón contraria: non terllo dito. É certo que a comunicación con Eugenia non funciona nada máis que no plano sexual, pero os dous encontros sexuais son insatisfactorios, e así llo fai saber ela nunha frase memorábel:

-¡Cuánto tiempo! –esan nuen. Eta ondoren-: más de un año.
-Diecinueve meses [desde] que me hiciste el favor de montarme en un hotel de estación, y desde entonces, me has negado la palabra (p. 202).

Realmente a animalización (“montarme”) expresa o fracaso da experiencia humana, máis claramente expresada na frase final: “me has negado la palabra”. Estado absoluto da falta de comunicación.

As dúbidas narrativas –cómo contar da mellor maneira posíbel– manteñen un elemento paralelo nas dúbidas dos personaxes –cómo comportarme da mellor maneira posíbel. De forma que as dúbidas e as vacilacións (dicir ou non dicir, chamar ou non chamar) se convierten nunha das claves básicas da escritura de Saizarbitoria, para aclarar que a análise dos procesos humanos e o sentimento de vacilación entorpecen a mesma comunicación afectiva que se pretende levar a cabo.

8. Literatura e psicanálise. O xogo da análise

A importancia da psicanálise na obra narrativa de Saizarbitoria pode desenvolverse en distintos planos. Dende logo, referíámonos a un deles no comezo deste traballo ao equiparar o momento de creación literaria co momento do nacemento do soño, que pola súa complexidade deixamos de lado.

Pero a mirada irónica sobre o proceso creativo precisa da axuda da psicanálise por varios motivos. En primeiro lugar, porque está presente na narrativa de Saizarbitoria dende *Ene Jesus*, unha novela sobre o proceso de caída e do valor liberador da palabra. Dende entón as traxectorias vitais do escritor e do psicanalista van xuntas.

Nesta serie de relatos a psicanálise está presente nos seguintes:

–Presencia da realidade na ficción. No primeiro relato o personaxe pasa fronte á porta onde mantén a súa consulta un psiquiatra real: J.J. Lasa, autor do prólogo á novela *Ene Jesus*, e persoa homenaxeada na ficción en *Hamaika Pauso* e nesta narración: “Abenidarekin egiten duen kantoian ia, latoizko plaka ikusi zuen Lasaren bebarruan: “J.J. Lasa, psiquiatra”. (p. 29).

–Deformación cómica do nome dun psicanalista de ficción. O personaxe apelídase “Sedano” e non pode ocultarse o xogo de palabras con “sedar” e tranquilizar.

–Parodia do título do encontro de Londres: “Literatura y neurosis”.

–Parodia dos títulos dos autores da ficción: “Metonimia y Goce”, ficción que contrasta, outra vez, coa relación dun título real: “Neurosis y genialidad”.

Con todo, estes elementos estilísticos reforzan o interese real que o autor posúe sobre a relación existente entre psicanálise e creación artística, neste caso, a literaria. Ese personaxe masculino que se interesa cun certo distanciamento irónico da relación, disfrazo o verdadeiro interese do autor polo tema, aínda que este prefere disfrazar o seu interese por medio da ironía.

O personaxe amosa o seu interese pola psicanálise ao citar varios elementos que poden encontrarse nunha versión “popularizada” da psicanálise, se tal

cousa pode atoparse. Refírome aos temas aos que alude, como de pasada, o narrador-personaxe: o tema da influencia da sexualidade, o complexo de culpa e o que é o máis importante, porque se inclúe inmerso na trama da novela e porque non se explicitan –é dicir gárdase silencio– os elementos que teñen que ver cos obxectos esquecidos (neste caso a novela esquecida nun cuarto de hotel en París, ata a data a única creación literaria do escritor fracasado, que aparece case milagrosamente no último momento da trama).

Pero hai un tema non popularizado e ao que o narrador volve unha e outra vez: á relación entre literatura e neurose. Este tema é recorrente e o nivel de ironía que se utiliza con el é menor que o utilizado co resto de temas psicanalíticos.

Tomemos o momento no que o narrador se presenta como un neurótico obsesivo, momento no que se utiliza a diagnose, para reflectir que se está falando “en serio”.

Sedanok dioenez –Sedano psikoanalista da ogibidez, laguna eta hein batean lankide ere bai-, neurosi obsesiboa –hori baita ni kalifikatzeko erabili ohi duen diagnosi etiketa– jaiotzetik dakarkigun izaera ez delarik ere –nahaiago dut izaeraz hitz egin, gaixotasunaz baino-, pertsonaren bizitzan oso goiz azaltzen omen da (p. 71).

[Como di Sedano –Sedano é psicanalista de oficio, amigo, e tamén compañeiro de traballo–, aínda que a neurose obsesiva –porque esa é a etiqueta diagnóstica que utiliza para cualificarme– non é un trazo da personalidade –prefiro falar de personalidade e non de enfermidade– que traemos de nacemento, aparece moi pronto na vida das persoas].

É moi fácil trasladar esa relación de neurose obsesiva que amosa o personaxe coa actitude analítica que caracteriza a todos os narradores de Saizarbitoria: narradores que aman o detalle, que o analizan, que utilizan os saltos cronolóxicos para volver atender –dende unha óptica distinta– o detalle que así se converte en símbolo, que traballan con mestría a pausa no desenlace, desenlaces que se van retrasando, mentres que se atende a outros aspectos que parecen nun primeiro momento pouco importantes. Se o lector observa con atención o modo no que se conta o momento máis importante do vello gudari que volve lembrar o día no que o feriron na guerra, poderá observar a

dilación coa que se conta ese instante fatal: a bomba que cae e que o fere. Mentres chega ese momento, que se fai esperar e que o autor nos fixo esperar, poderemos coñecer a vida desa persoa, o seu proceso de namoramento, o estado das liñas da fronte e obter unha opinión moral sobre a guerra.

Os narradores volven aos detalles, os personaxes demóranse nos seus pensamentos. E ¿o autor? O autor analiza obsesivamente uns cantos temas que lle parecen claves no mundo contemporáneo: a posibilidade ou imposibilidade de contar, a posibilidade ou imposibilidade por facernos entender –sobre todo, no caso dos homes–, a incomunicación, a relación entre literatura e psicanálise.

E evidentemente escoller un tema como o desenterramento e levar a cabo cinco “traballos” sobre o tema é un exercicio dunha certa frialdade. Pero, como apuntamos máis arriba, os relatos tratan de desenterrar algunhas das obsesións básicas do autor, entre elas, as que se refiren ás difíciles relacións humanas ocupan unha parte importante. Por iso deberíamos repetir unha idea que se encontraba na última entrevista citada, a equiparación da difícil comunicación entre persoas nun nivel persoal e nun nivel social, e unha frase: “Me preocupa la guerra, la que pueda desencadenarse, y la que se desencadenó”.

54

Volvemos situarnos na encrucillada primeira: temos o motivo consciente polo que o autor ama contar historias sobre a guerra civil. Dous contos, o que arrinca a compilación e o que a pecha resúmense no tema proposto: “Gudari zaharraren gerra galdua” e “Asaba zaharren baratza”. Son dous contos evidentemente paralelos, ou se se quere dous contos nos que pode verse o dereito e o revés do reflexo dun espello. O primeiro conta a historia dunha persoa maior que volve ao lugar onde sufriu a amputación da súa perna nun intento de recuperar a memoria e o pasado. O segundo, en cambio, xoga coa idea do furto duns osiños do cadáver de Sabino Arana e as consecuencias que se producen nunha parella moza. Temos, pois, unha dobre mirada.

Evidentemente nas dúas obras xógase co tema da transmisión da experiencia sufrinte da guerra. No primeiro caso a transmisión ten importancia: é importante saber contar, buscar o ritmo... e, curiosamente, o protagonista non é, no caso, o mellor narrador. ¡O seu amigo si que sabía contar a súa historia! No conto máis que unha transmisión –os amigos cóntanse entre si as historias da guerra– prodúcese unha conservación da memoria. O final resulta tráxico: o vello gudari acode ao lugar da súa ferida e morre tratando de recuperar o

resto do toco. No segundo caso, fálase da transmisión da experiencia da guerra do pai ao seu fillo. Experiencia pouco heroica no fondo, porque o pai estivo adscrito a unha unidade de chóferes, pero tivo ocasión de asistir ao desenterramento do cadáver do fundador do PNV, aínda que a historia xogoulle unha mala pasada, pois non aparece na acta oficial de exhumación. Aínda que tamén el lle xogou unha mala pasada á historia, porque, case como un xogo e a instancias dun amigo, furtou un osiño do cadáver e gracias a el podería probar que el estivo presente. O tratamento é claramente irónico.

O final pechado –o gudari morre tratando de chegar á verdade– convén ben aos elementos tráxicos. Pero o final aberto casa mellor cos procesos irónicos. Os dous mozos do conto final, e que herdaron as xoias que portan os ósos do mestre e fundador, tiran os ósos á ría, no medio da natureza, e inician unha nova vida. O amor vence sobre a morte. E ese final aberto e, en certo punto, optimista –bo, nunca se sabe, sobre todo porque pode suceder que a incomunicación entre os sexos acade tamén a esta parella– funciona como unha posibilidade de fuxir da forza que nos leva á guerra.

Pero fáltanos aínda tratar da razón profunda pola que a narración sobre a memoria da guerra interesa a este autor. Volvendo outra vez a Umberto Eco e ao seu impagábel libro *Seis paseos por los bosques narrativos*, poderíamos interrogarnos sobre esa razón que impulsa o autor a narrar a memoria da guerra civil.

55

Certamente poderíamos aducir razóns de tipo biográfico e persoal, tamén social –a guerra civil como experiencia clave dunha xeración, a de nosos pais–, pero podemos avanzar na interpretación e falar das razóns narrativas e de qué forma as historias contadas forman colectividades.

Eco refírese no seu libro a unha posibilidade inqueda. Ao falar de *Los protocolos de Sión* introduce o que el chama unha “posibilidad inquietante”:

¿No podrá suceder que nosotros interpretemos la vida como ficción, y que al interpretar la realidad introduzcamos elementos ficcionales? Hay un ejemplo terrible, donde todos podían darse cuenta de que se trataba de una ficción, porque eran evidentes las citas de las fuentes novelescas y, aun así, muchos tomaron trágicamente aquella historia por la Historia (1996, p. 145).

E así produciuse un sentimento antisemita importante en Europa.

As historias teñen incidencia na realidade das persoas; falar continuamente de guerra, ficcionalizando a historia, pode desencadear outra. Nesa preocupación do autor, é a primeira frase a que debe terse en conta: “Me preocupa la guerra, la que pueda desencadenarse, y la que se desencadenó”.

“La guerra que pueda desencadenarse” gracias á ficción da historia. A ficción, nese caso, non sería nin neutral nin inocente.

9. O “ouroboros”. O xogo da autorreferencia

O ouroboros, a serpe que morde a cola, ou o dragón, que creando un dobre círculo morde a cola, configura unha das metáforas da posmodernidade. Mellor o dragón que configura un dobre círculo, creando o símbolo do infinito –un oito tumbado–, que o círculo perfecto da serpe que morde a cola.

56 Símbolo dun dinamismo, dun percorrido, que se pecha no mesmo lugar, símbolo de algo que avanza, para descubrirse quedo no mesmo lugar. Unha das contradicións da nosa modernidade. Tempo que avanza para repetirse, ausencia da crenza nas grandes verdades da ideoloxía. Relativismo sobre o futuro da humanidade.

Nun exercicio estilístico notábel, Saizarbitoria optou por utilizar elementos doutros libros anteriores neste. Case nun xogo cervantino, os elementos que nos resultaban coñecidos doutros libros –fundamentalmente, pero non só– de *Bihotz Bi* aparecen aquí reutilizados. Podemos poñer algúns exemplos evidentes:

A cuadrilla de amigos que se reúne nunha taberna para contar o seu pasado na guerra

A existencia dun contador excepcional, que conta mellor que os protagonistas.

Os protagonistas de *Bihotz bi*, Flora e o vendedor de enciclopedias, aparecen na narración “Bi bihotz, hilobi bat”, cun título que remite sen disimulos á novela anterior.

A coprotagonista feminina, Bioleta, recupérase tamén da novela.

Pero por non citar só a *Bibotz bi*, teríamos que ter presente, por exemplo, que o relato dunha viaxe que remata na morte lembra con forza a *100 metro* e que o interese pola psicanálise provén de *Ene Jesus*. A interferencia entre historia e ficción vén tamén de antigo, pero obtén en *Hamaika pauso* –que á súa vez remite no título a *100 metro*– a súa utilización máis importante.

Se un personaxe saído doutra novela inqueda –porque nos obriga a situarnos no mundo pouco seguro e a adaptar a nosa percepción que vía ese personaxe noutro ambiente–, e divirte, en canto nos propón un xogo de adiviñas do que sairemos gañadores facilmente, un personaxe que navega dun relato a outro pode resultar máis inqueda. É o caso do personaxe que se chama Bioleta, que se fai presente, moi probabelmente con personalidades distintas (pero nunca o saberemos) nos dous últimos relatos do libro. Esa Bioleta resulta inqueda porque posúe o que nós non poderemos ter, a posibilidade de ser unha e distinta ao mesmo tempo en distintos relatos.

Eses personaxes pertencen a mundos ficcionais distintos e, sen embargo, iguais, e explícome: Flora e o vendedor de enciclopedias pertencen a un mundo pechado –de feito, a outra Flora xa morreu na novela anterior– que se chama *Bibotz bi* e ao mundo de referencias alí creado; pero pertencen tamén ao mundo de referencias que se crea para establecer un tema, o da inco-municación da parella, e un destino, o odio que remata na morte da esposa. Estes personaxes posúen trazos que xa coñecemos (non se levan ben, existen diferencias culturais entre eles), pero que se nos revelan novos: son outros os espacios que habitan. En definitiva, desordenan o noso mundo de referencias.

E é probabelmente este o efecto fundamental que se crea cos personaxes que emigran dunha ficción a outra: unha obra de ficción é un relato pechado e ordenado. Que os personaxes paseen dunha historia a outra supón un grao de desorde que produce unha perplexidade no lector, unha inquietude, pois o recurso constrúe un mundo parecido ao mundo real, complexo e desordenado.

Os personaxes que se trasladan crean unha ruptura nas marcas de ficcionalidade, naqueles sinais que indican que nos encontramos nunha ficción e “nesta” ficción. Flora e o vendedor de enciclopedias fannos vivir á vez nesta historia e naquela historia.

Umberto Eco comenta ao respecto:

“Cuando los personajes ficticios pueden emigrar de texto a texto, ello significa que han adquirido derecho de ciudadanía en el mundo real y se han manumitado del relato que los creó”. (1996, p. 140)

Noutras palabras, achegáronse a ser persoas, deixando de lado, a súa particularidade de ser personaxes. Veñen e van de relato en relato, saen e entran, creando unha desorde que ten máis que ver co mundo real que co mundo da ficción.

Certamente, a volta a elementos e a temas xa tratados polo autor, nalgún caso, é unha volta irónica, correspóndese cunha actitude que me gustaría comentar brevemente.

58 Parécese que pode interpretarse que esta técnica literaria ten que ver cunha reflexión, cunha poética, que, como o autor confesou, ten por primeira vez, confesión que ten que ver con outra realizada algúns anos atrás: a autoaceptación como escritor. Trátase dun escritor que se encontra tan cómodo no seu papel que xoga cos mesmos elementos das súas anteriores obras dándolles unha volta de porca.

A autorreferencia nun xogo irónico que nos presenta o relativismo das ficcións, as ficcións dentro de ficcións, é un xogo de espellos que remite á obra do autor, si –e isto pode interpretarse como maestría ou como incapacidade de buscar novos mundos–, un xogo de maxia que nos pon nas fronteiras da realidade e da ficción.

Ese xogo irónico amósase nun detalle que me parece revelador. O escritor que podería tomarse como o dobre do autor, o escritor de “Rossettiren obsesioa”, é unha parodia de escritor: acode a reunións organizadas polo ministerio, pero a única obra que pode ensinar ás amigas que preguntan pola súa obra é *Euskadi y gastronomía*.

Volver sobre si mesmo, si, pero nunca da mesma forma, volver á mesma terra de ficción, si, pero sempre con variantes: ese é o sentido do ouroboros.

10. O xogo do paradoxo

O xogo do paradoxo é paralelo ao xogo da ironía. Posibelmente non haxa recurso máis importante e máis utilizado en literatura que o paradoxo, cando se trata de xogar co remate dos relatos.

Xa dende a literatura grega o paradoxo, a perda das esperanzas, o incumprimento dos desexos e o contraste desexo e realidade operan como unha das fórmulas máis importantes para crear un sentimento de sorpresa. A persoa expulsada do paraíso encóntrase sempre ante as consecuencias non queridas dos seus actos, e esas consecuencias non queridas levan os personaxes á desilusión e á frustración.

O xogo dos paradoxos é un xogo da intelixencia que se mergulla ante as consecuencias non previstas, é o xogo da complexidade, outra vez, que alenta a intelixencia polo camiño da sorpresa e pola representación dun mundo desequilibrado.

Ao definir a ironía, Pere Ballart afina as características básicas de todo discurso irónico:

“Mi tesis, pues, consiste en que toda ironía (desde el enunciado más conciso al discurso más extenso, desde la simple antífrasis a la más sofisticada de las ficciones) debe satisfacer para ser considerada como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que entiendo deben pasar por la posesión de todos y cada uno de los siguientes rasgos: (1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética” (1994, p. 311).

Os finais das aventuras dos personaxes destes relatos de Saizarbitoria perseguen unha vía que parece levarlos á felicidade, pero, cando rematan o seu percorrido persoal, a insatisfacción comeza de novo a entrar nas súas vidas.

Realmente encontrariámonos na situación de ver rematar o relato para levar a cabo unha inversión irónica dos termos e nunha situación non prevista polo personaxe. A característica terceira citada por Ballart, a referencia á

simulación, o contraste entre o parecer e ser, é evidente nalgunhas das conclusións dos relatos.

Refírome, fundamentalmente, pero non unicamente ao proceso final que se garda para o protagonista vendedor de enciclopedias do conto “Bi bihotz, hilobi bat”. Despois de conseguir os seus obxectivos (viaxe a París, adulterio, morte da esposa, amante) o personaxe comeza a fartarse da nova situación:

Sentitzen dut aitortu behara, baina gogaitu egiten nau bere mendekotasunak, gehiegizko begiruneak, amen esateko joerak; izan ere, egiten dudan guztia iruditzen zaio miresgarria. Eta nazka ematen dit, “zeu zara hiztegi entziklopedikoa” esaten didanean batez ere (p. 397).

[Sinto moito confesalo, pero abúrreme a súa dispoñibilidade, a súa simpatía esaxerada, a súa forma de obedecer; porque todo o que fago parécelle marabilloso. E asquéame sobre todo cando di: “ti es o diccionario enciclopédico”].

60 A sensación de aburrimiento volve apoderarse do personaxe, que tamén se aburrira da súa muller. É certo, que agora nos atopamos ao revés do espello: non son as mesmas razóns as que o aburren, quizais son as razóns contrarias, a imaxe pode ser invertida, pero o comezo da mesma sensación aparece no personaxe e xa non saberemos se o levará por uns camiños ou por outros.

A mesma sensación de inutilidade pode entreverse no personaxe escritor de “Rossettiren obsesioa”. Un home, Juan ou Juan Martín, que perdeu o manuscrito da súa novela nun cuarto dun hotel de París, que pasa todo o relato suspirando por atopar ese manuscrito, porque a súa capacidade de expresión parece esgotada sen ese manuscrito, e que, cando o recupera, dáse conta que é inútil ter o manuscrito sen que se teña capacidade de expresión, capacidade de dicir a verdade.

Begien bistakoa zen hitz haiek berreskuratzearekin obsesionatu orde, Victoriari, besterik gabe, “ezin pinta zaitzaket, baina maite zaitut” esan behar niola: egia. Azken finean, egiaz sentitzen nuena esatea zatekeen praktikoena. Baina, noski, batzuetan egia korapilatsu bilakatzen da, eta zaila da adierazten, gauzak esateko dohairik ez duenarentzat batez ere. Eta nik, zoritxarrez, ez dut (p. 226).

[É evidente que en vez de obsesionarme recuperando estas palabras, debía terlle dito a Victoria: “non podo pintarte, pero ámote”: a verdade. O máis práctico era terlle dito o que de verdade sentía. Pero, claro, a verdade, ás veces, resulta complicada, e é difícil de expresar, sobre todo, ao que non ten capacidade para expresala. E eu, por desgracia, non a teño]

Neste parágrafo poden unirse dous ou tres fíos que construíron o relato e que, á súa vez, definen o carácter do personaxe: é o personaxe que procura un parágrafo que sabe de memoria, o manuscrito dunha novela que, ao final, sabe de memoria, trátase dun escritor que non sabe expresarse, así en absoluto, non se di que non saiba expresarse nas relacións humanas e si na escritura. Polo calado, parece máis que é unha inutilidade da expresión. Mellor, unha inutilidade...

Unha referencia dos personaxes masculinos no mundo narrativo de Ramón Saizarbitoria: uns ninguén.

Epílogo

O rizoma. O xogo dos símbolos

Recentemente, nunha entrevista gravaba para un CD-ROM sobre literatura vasca (2001), Saizarbitoria definía a súa literatura, cando explicitamente se lle pedía unha poética, como un xogo entre telescopios e microscopios. Ese xogo daba prioridade á técnica que é a que fai posíbel que un tema nimio –microscópico– poida chegar a gañar altura simbólica –telescópica.

Sen desdeñar en ningún caso unha poética consciente do autor, eu engadiría un símbolo querido á posmodernidade para definir a narrativa que se propón nesta colección de relatos: o rizoma, a planta das liliáceas que se estende debaixo da terra, ata dar e florecer en distintos talos. O símbolo utilízase, sobre todo, para representar a formulación da cultura posmoderna. Ao contrario que na cultura xerarquizada, onde existía un centro e unha periferia, prefírese a metáfora que fale dunha rede de centros equivalentes que nunha reticulación vaia estendendo unha serie de elementos equivalentes. Certamente é unha

forma de expresar a cultura que convén mellor ás culturas con estado, ás culturas que nalgún momento foron centros. Aos que nos movemos en culturas periféricas a metáfora non remata de convencernos nin de describírnos convenientemente; aínda que xa a cultura non dependa dun único centro e a subsidiariedade non dependa xa dunha única cultura, producindo a evidencia de que as culturas minorizadas poden acceder a distintos centros nunha cultura reticular, algúns elementos dunha cultura periférica deseñan o vello esquema cultural de oposición entre centro e periferia.

Pero deixando a un lado o signo básico da metáfora que, como dicimos vén aplicándose ás relacións interculturais, quixeramos utilizar a metáfora para describir os elementos ata agora analizados e que serven para producir un elemento de unidade nun libro, que se ben se compón de cinco narracións distintas, posúe indiscutibelmente un compoñente unitario. O rizoma, a aparición reticular, de símbolos e motivos é o que fai que a obra posúa un forte compoñente unitario.

En primeiro lugar, temos un tema xeral, a exhumación de cadáveres, de mortos, que ofrece o primeiro rizoma, o primeiro carácter que aparece en todos os elementos culturais da obra. Pero non é o único tema, o subtema, que configura a unidade do texto. Fómolos analizando nos distintos apartados desta análise.

No lugar seminal atoparemos un compendio de confesións do autor. Desenterramos as súas obsesións literarias e persoais básicas. Por medio das máscaras e das autoironías do autor podemos entrar nalgúns dos problemas –literarios e existenciais– que quere expresar Ramón Saizarbitoria.

Unha desas obsesións consiste nunha reflexión sobre o feito de contar. ¿É posíbel achegarse á verdade por medio da narración? ¿Podemos contar con autenticidade? ¿Ou a ficción só é unha aproximación á realidade? O xogo entre realidade e ficción é unha das primeiras preocupacións do autor.

Se contar é difícil, vivir tamén o é. A comunicación persoal –cos seus silencios, coas súas ambigüidades, cos seus malentendidos– pode crear barreiras insalvábeis entre as persoas.

A literatura é un achegamento á realidade, pero é posíbel que tamén sexa un achegamento a un mesmo e un espirse ante os ollos dos lectores. A relación entre literatura e psicanálise non concerne só aos conceptos teóricos do tema, senón que nesta obra aparece como unha forma de creación, en canto se configuran as técnicas sobre a análise das actitudes dos personaxes e dos pequenos detalles que crean significados.

Pero, a ficción pode posuír tamén unha visión da Historia que pode cambiar o rumbo dunha sociedade, se as historias se converten en Historias. A reflexión sobre o pasado e cómo a narración do pasado ten influencia sobre o noso presente é unha das claves desta colección de relatos.

A autorreferencia, detalles de libros pasados, que aparecen neste, pode conferir á obra unha referencia especular. Pero a referencia ao círculo non é só unha autorreferencia paródica, é a mensaxe de que o autor está construíndo un mundo propio.

O paradoxo convértese xunto á ironía nun dos piares da escritura de Saizarbitoria.

63

En definitiva, o rizoma, esa serie de raíces que se estende no subsolo da obra configura os elementos simbólicos de unidade que se transmiten dun relato a outro.

Destá obra podemos dicir as mesmas palabras que Umberto Eco dedica á ficción. Esta obra fascínanos polas mesmas razóns:

Nos ofrece a posibilidade de exercer sin límites esa facultad que nosotros usamos tanto para percibir el mundo como para reconstruir el pasado. La ficción tiene la misma función que el juego. Como ya he dicho, jugando el niño aprende a vivir, porque simula situaciones en las que podría hallarse adulto. Y nosotros adultos, a través de la ficción narrativa, adiestramos nuestra capacidad de dar orden tanto a la experiencia del presente como a la del pasado (1996, p. 145).

Bibliografía

Texto analizado:

Saizarbitoria, Ramón, *Gorde nazazu lurpean*, Donostia: Erein, 2000.

Bibliografía sobre a obra:

Aldalur, G., “Beharbada, bizitzen ausartzen ez garenok idazten dugu”, *Deia*, 8-12-2000.

Carrere, J. M., “Ramon Saizarbitoria”, *Gara*, 6-1-2001.

Iban, A., “Nire poetika lortu dudala uste dut”, *Egunkaria*, 20-1-2001.

M. M., “Saizarbitoria plasma sus obsesiones en cinco relatos alrededor de la exhumación”, *El País*, 2-12-2000.

Muxika, A., “Desehozketa aitzakia izan da nire betiko obsesioez hitz egiteko”, *Egunkaria*, 2-12-2000.

Torres, C., “Me atrae la incapacidad de los hombres en el terreno afectivo”, *Correo*, 2-12-2000.

Urretabizkaia, A., “Ez dakit denbora zertan joan zaidan”, *Zabalik*, 13/14-1-2001.

Bibliografía crítica:

Albadalejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

Ballart, P., Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1994.

Billelabeitia, M., “Mayiren ispilua. Emakumeak eta komunikazioa”, *Bat. Soziolinguistika aldizkaria*, 35, 2000, pp. 69-79.

Dolezel, L., “Mímesis y mundos posibles” en Garrido Domínguez, 1996, pp. 69-94.

———, “Verdad y autenticidad en la narrativa” en Garrido Domínguez (1996), pp. 95-122.

Eco, U., *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996.

Freixas, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona: Destino, 2000.

Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco, 1996.

Reis, C. e Lopes, A. C., *Diccionario de narratología*, Salamanca: Colegio de Salamanca, 1996.

Serrano, Sebastián, *Lingüística de la seducción*, Barcelona: UB, 1996.

Tannen, Deborah, *Género y Discurso*, Barcelona: Paidós, 1996.

Percival, A. (ed.), *Los escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona: Lumen, 1997.

VV. AA., *Euskal literatura idatzia*, Ikastolen Elkartea, CD-ROM, 2001.