

# Once notas

ANGEL LERCHUNDI

*UNED PORTUGALETE*

Buenas tardes:

1. Dice Ciorán, condenado como todo buen aforista a ser más citado que leído:

«Las fuentes de inspiración de un escritor son sus vergüenzas. Quien no las descubra en sí mismo o las eluda está condenado al plagio o a la crítica.»

Cuando un escritor, tras reiteradas negativas, acaba por sucumbir y se presta a hablar de su propia obra, se encuentra frente a un espejo en el que ve indefectiblemente a alguien que podría ser él mismo. El hombre del espejo protesta:

—Amigo, nada tengo que ver contigo.

El escritor se arrepiente de haber accedido a disertar sobre sí mismo. No podrá hablar con sinceridad de sus fuentes de inspiración, de sus vergüenzas. Alter Ego es un personaje muy poderoso. Vengativo. Cruel. El escritor le teme.

¿A quién defraudará el escritor sometido a tal trance? ¿Al público? ¿Al todopoderoso Alter Ego?

Se aceptan apuestas.

2. Este es un país en el que se apuesta por nada y se pierde por todo. Nuestros trabajos tradicionales pronto se convirtieron en deporte rural. Levantadores de piedras, remeros, segadores... todos comenzaron a cruzar apuestas. Se trataba de saber quién realizaba un determinado trabajo en menos tiempo.

Se medía, sobre todo, la fuerza. En menor medida la habilidad. Pocas veces la inteligencia. No es mal negocio haber convertido el trabajo en juego y deporte.

Entre multitud de historias escuchadas en mi adolescencia, hubo una que me impresionó. Hablaba de un hombre que murió de la forma más estúpida que imaginarse pueda. Se tumbaba en el suelo, frente a la barra de un bar. Contenía la respiración y, con el diafragma dilatado, esperaba a que un compañero saltara sobre él desde la barra. Aguantó muchos saltos. Hasta que un mal cálculo, la respiración mal contenida, el diafragma insuficientemente dilatado, vayan ustedes a saber qué, dio al traste con su vida. Uno de aquellos saltos le partió la columna.

Me interesó la anécdota sólo en la medida de su estupidez, aumentada y poderosa a causa de la violencia que la hacía posible. Durante años me rondó la historia, pero no sabía cómo contarla, desconocía cuál era la perspectiva que debía de adoptar.

Una pregunta, formulada años antes por Cesare Pavese en «Il mestiere de vivere», me animó entre 1981-1982 a escribir la novela «Hamaseigarreanean, aidanez» (la apuesta):

«Problema: ¿La mujer es el premio del fuerte o el apoyo del débil, según éstos quieran?»

Un giro copernicano me había situado en una perspectiva insospechada hasta entonces: La anécdota me serviría para analizar el papel que tradicionalmente ha desempeñado la mujer en nuestra sociedad: premio del fuerte, apoyo del débil, nuestras madres han desdoblado su personalidad hasta el punto de convertirse en público valedoras de quienes en privado las han vejado.

Escribí la primera frase: «Ez nuen leihorik ireki behar izan, gertatuko zitzaidana ezagutzeko» (No necesité abrir la ventana para saber lo que el destino me deparaba), recuerda Marcelina, la esposa del apostante. Se trata de una premonición. Va a suceder lo que tantas veces había temido.

Tenía ya el tono y la perspectiva. Varias voces contarían al narrador cómo recordaban el suceso. Podía ofrecer así una visión en claroscuro, dependiendo del protagonismo que pudiera tener cada una de las voces en los sucesos que quería narrar.

Si en un comienzo me interesó la voz, distante y recelosa, del que realizaba los saltos, pronto se desplazó mi interés a un punto que ofrecía, lo veo ahora a posteriori, un mayor interés en un país como el nuestro: los actos de vio-

lencia narrados no eran sólo posibles porque hubiera un saltador y alguien tan fatuo como para aguantar el impacto del salto. Sólo la masa de anónimos jaleadores hacía posible la apuesta, ellos eran los feligreses en aquella liturgia de la estupidez.

A diferencia de otro tipo de violencias, la política es siempre, en mayor menor grado, tribal.

La novela se publicó en 1982. La llevé al cine. La conocen prácticamente en todas las escuelas. Han pasado diez años y poco ha variado el clima de violencia en mi país, lo cual me reafirma en la humildad del oficio de escritor, en la consideración de que una novela bien poco contribuye a la hora de cambiar una sociedad.

La consideración es gratificante, porque una vez aceptada, permite escribir sobre lo que uno gusta y no sobre lo que debe.

3. Publiqué por primera vez a los veinte años. Titulé el libro «Hunik arrats artean» («Mientras llegue la noche»). Se trataba de una colección de cuentos, desenfadada y rupturista, una galería de las varias influencias y fiebres que en aquella época, más que sufrir, disfrutaba. Absurdo, zaj, realismo mágico... Lo escribí en Roma. La distancia pudo, tal vez, hacer posible el desenfado, la ironía a raudales. No he querido que se reeditara, aunque sí he vuelto a publicar algunos de los cuentos contenidos en él.

A esta distancia, recuerdo el libro como el inicio de algo que no me ha sido, hasta ahora, del todo posible. Si alguien me preguntara por la ruta que he seguido, respondería que no ha habido una sola, que han sido, al menos, dos las rutas. Aceptaría bautizar una de ellas, la representada por «Hamaseigarrenean», como neorrealista. Al igual que lo hiciera el cine, yo traté de imprimir en algunas de mis obras la máxima veracidad a mis creaciones describiendo escenarios y personajes reales, temas que tenía a mano en mi entorno social. Uno de los nuestros más renombrados críticos, Jesús María Lasagabaster, escribió en una ocasión, de modo esquemático, al referirse a nuestra literatura:

«La novela vasca no es en modo alguno crónica de la realidad y de la experiencia colectiva. No lo fue la novela costumbrista por su idealismo, ni lo está siendo la novela actual por su intimismo.»

El problema es complejo, y no sólo en lo que respecta al término «realidad». La afirmación de que quien lea Stendhal entenderá una época mejor que con la lectura de un manual de historia no es aplicable a ningún escritor actual. Basta fijarnos en el hecho de que poco difiere el Stendhal de «Sobre el

amor» del escritor que veinte años más tarde escribe «La cartuja de Parma». Hoy, sin embargo, un autor cambia más fácilmente de registros, género, temas... Italo Calvino, Kundera, Danilo Kis... son algunos de los ejemplos. Por otra parte, nadie duda de que la realidad es un gran mosaico. Si bien es cierto que según sea la unión de las piezas, así será el conjunto, una vez logrado éste basta el más pequeño destello de luz sobre una de las piezas para que el conjunto adquiera una nueva dimensión.

Siempre que me mentan la realidad referida a temas literarios, recuerdo aquella anécdota que cuentan de Luis XVI. El mismo día que los rebeldes tomaban la Bastilla, el rey se asomó al balcón del palacio real. Respiró hondo. Volvió a su salón privado y escribió en su diario forrado con rojo terciopelo:

—¡Rien!

Ante la eventualidad de que pueda ser tan buen analista del acontecer diario como Luis XVI, comprenderán que desconfío del término «realidad» y del falso dilema que plantea, ya que por esa vía también podríamos llegar al otro extremo de la estupidez, y a pensar que el acontecimiento importante hace al escritor ilustre. Hay, sin embargo, narradores de primer orden que vivieron una vida sin sobresaltos, y muchos aventureros que escribieron novelas por las que uno prefiere no aventurarse.

4. Mi segunda alternativa, ensayada una y otra vez, es más personal y menos entendida. La he desarrollado hasta ahora en mis textos más breves. Procuero en mis cuentos callarme, provocar el silencio, sugerir en lugar de decir. Supongo que todo lo que estoy hoy diciendo pretende describir esta segunda vía.

De la voz colectiva a la personal, con mi tercer libro hice algo que ahora, desde la distancia, me produce, al menos, cierto recelo. Hablé de mi infancia, y tengo la sensación de que traté de liquidarla prematuramente. Al revisarla para pergeñar estas notas, leo:

«Mi madre me trajo al mundo fresca aún la guerra en su memoria.»

Logro, creo, un tono personal en el libro y, desde entonces, siempre me ha obsesionado el tono. Si alguien me preguntara qué entiendo por tono, no podría definirlo más que en referencia al estilo. O, de otro modo, con algún ejemplo que ilustre su ruptura.

Supongan ustedes que va a tener lugar un concierto en una iglesia de hermoso retablo barroco. La orquesta va a interpretar el Concierto número 2 de

Rachmaninoff. El pianista se sienta ante el teclado. Los músicos tienen sus miradas fijas en la batuta del director. Va éste a iniciar el concierto cuando en ese mismo instante sale de la sacristía un fraile con intención de pasar el cepillo.

5. Nazco en un pequeño pueblo de la costa vasca. Soy un niño que desde su casa ve un pequeño río —todo es pequeño en este país— que desemboca en el mar. El río suena con lentitud de vaca saciada. Voy a la escuela y descubro que el mar, donde mi río desemboca, baña también otras playas y orillas, bebe también las aguas de otros ríos.

La tradición es una, aunque tenga muchas caras. Todos somos dueños de Robinson, de las aventuras de Guillermo, de Julián Sorel, de Emma, de Carlos Maia...

Siempre he oído hablar de que los cangrejos de mar, a partir de cierto momento, difícilmente logran sobrevivir. Mientras sus cuerpos tienden a crecer sus conchas, al tener un proceso más lento que el del cuerpo, dificultan el crecimiento, oprimen el desarrollo, ahogan todo impulso. Pocos cangrejos superan este lance y, para lograrlo, han de violentar los márgenes que la naturaleza les dio.

Tenemos también el caso de los erizos. En la literatura ascética se nos habla de ellos como de animales que tienen grandes dificultades para nacer. Sus madres, cumplido el tiempo de la gestación, temen que nazcan porque las púas les provocarían horribles dolores. Retardan el nacimiento, con lo que aumentan las posibilidades de dolor y muerte.

Poco importa que sean o no historias científicamente refutadas, que los erizos nazcan sin púas y que la concha de los cangrejos lleve un proceso parejo al del cuerpo. Nos valen los ejemplos como ilustración. En cualquier caso, lo más importante no es saber si las historias referidas son o no ciertas. Lo interesante es, naturalmente, que ambas transmiten en cierto modo mis ideas.

El escritor sufre siempre los mismos complejos que el erizo que se resiste a nacer, el del cangrejo que ha de decidir su propio crecimiento. Pero quien quiera escribir ha de nacer, aunque en ello le vaya la vida a su madre, ha de crecer aunque en ello le vaya su propia vida.

6. El escritor no sólo bebe de la tradición. Lucha también por superarla. En lo que a mi generación y a mí mismo respecta, veníamos de una tradición costumbrista que parecía perpetuarse, y combatimos con tanto denuedo contra el tópico costumbrista que logró contagiarnos, no sus modos narrativos, pero sí algunos de sus tics ideológicos. El costumbrismo nos idealizó tanto el mun-

do rural, que aún hoy persiste bajo la idea de la Arcadia rural, envuelta en esta ocasión por celofanes sospechosamente ecológicos. El costumbrismo insiste en el dualismo campo-ciudad, y extrapola el esquema acoplándolo a otros ámbitos, nacionalistas éstos, haciéndonos creer que los enemigos son siempre exteriores. El franquismo contribuyó también a ello, porque nos ofrecía la posibilidad de confrontar nuestros personajes y temas con la persecución franquista. En la confrontación nos vimos obligados a idealizar, una vez más, nuestros propios rostros. Desapareció el franquismo, pero el tic persiste.

Cuando se provoca una ruptura ésta hace siempre referencia a un estado anterior, está realizada en base a él, con lo que, sin quererlo ni pretenderlo, e incluso renegando de él, lo testimonia.

7. Me he referido antes a la tradición común que nos hace a todos conciudadanos literarios. Escribimos, sin embargo, en lenguas distintas.

En el caso de la literatura vasca, la unificación literaria es un hecho reciente y no está resuelta en su totalidad. Siempre se ha hablado de ella como acicate, en parte, de las nuevas andaduras literarias, pero también como hándicap del quehacer narrativo cotidiano. Nuestra particular tradición literaria es exigua y en los textos ascéticos o líricos el narrador puede investigar aspectos lingüísticos que le interesen, la organización de períodos, la imaginería poética e incluso, a veces, hasta el tono.

Otra cosa distinta es preguntarnos por dónde debemos investigar nuestros modelos narrativos. No nos referimos, claro está, al aspecto exclusivamente técnico, puesto que nuestra atención ha de estar presta al discurrir narrativo universal, más universal y homogéneo, por otra parte, de día en día. Nos referimos sobre todo a la organización de un lenguaje y un discurso narrativos propios. Muchas veces he oído hablar a nuestros escritores, y yo mismo lo he sustentado, de que el acto de escribir nos está obligando siempre a la tensión de inventar, de crear una y otra vez expresiones, descripciones, modismos que son ya tópicos, por otra parte, en las lenguas que nos rodean, y con un gran nivel de estandarización:

—¡Alerta!— dijo el coronel.

Quien escriba en castellano puede querer sustituir «dijo» por otro verbo, y su problema consistirá en la elección: dijo, imprecó, aulló, vociferó, graznó, estalló, ladró, arengó, avisó, previno...

Teniendo en cuenta el asunto militar en cuestión, puede el escritor, valiéndose del cliché, inventar un «ametralló», sin que el lector se percate de

que se halla ante una nueva fórmula, ni se horrorice si se dio cuenta de la licencia:

—¡Alerta!— ametralló el coronel.

Esto que es tan obvio es, a menudo, un *tour de force* para nosotros. Pío Baroja lo sabía cuando comentaba a propósito de una lengua en la que no escribió: «El euskara tiene armas escasas para la lucha».

Pío Baroja planteaba así la validez de la lengua vasca para la vida moderna. Aunque no sea éste el tema que nos ocupa, no quería yo hurtarles algo que para nosotros es de vital importancia.

8. Todas las propuestas literarias, incluidos los clichés, tienen un creador, pero las legitima siempre el lector. En nuestro caso, tanto el escritor como el lector, al no contar con una tradición narrativa extensa, no tienen el hábito que los topoi y clichés suponen.

No hay que olvidar, por otra parte, que son muchos los escritores en lenguas más o menos minoritarias que están obligados a leer en una lengua distinta a la suya en proporciones que parecerán alarmantes a quien, desde el sosiego que supone ser hablante de una lengua mayoritaria, jamás se haya planteado esta realidad. Pienso en el sueco Artur Lundviskt, en el turco Nazim Hikmet, en los egipcios Idris o Mahfuz... O en escritores fineses, bretones, sardos, gallegos...

Apunto un aspecto más, para, acto seguido, abandonar definitivamente este tema: La literatura vasca ha de traspasar las fronteras geográficas y humanas de su exiguo temario, pero no puede vivir constantemente el dilema lingüístico, que en nombre de la verosimilitud, le plantea una sociedad bilingüe, haciendo que sus personajes, cuando viajan por París, Roma o Manila hablen en francés, inglés o tagalo. Hay vías intermedias por investigar y siempre existe la posibilidad de que el lector legitime de una vez una actividad literaria monolingüe. Porque al otro extremo de la cuerda existe la seguridad de que si la conciencia lingüística entorpece el normal desenvolvimiento de una novela, deja de ser conciencia para convertirse en neurosis.

Afortunadamente, estos últimos años se está produciendo entre nosotros el fenómeno literario más rico y prometedor: me refiero a las iniciativas oficiales y particulares tendentes a incentivar una traducción de calidad. Poder leer en mi propia lengua a Joyce, Melville, Tolstoi o Rimbaud es algo normal y hasta trivial para cualquier lector en lengua española. Es para mí una gran novedad y una extraordinaria terapia contra la neurosis.

9. Una de mis últimas novelas, publicada hace ahora cinco años, se titula *Carla*. Un dibujante de comics está teniendo un relativo éxito con sus álbumes e historietas. Es consciente, sin embargo, de que dibuja lo que le piden y no lo que él desea. Ha de afrontar el dilema de si debe continuar por un camino que no le producirá excesivos quebraderos de cabeza una vez logre acallar su voz interior. Todo parece organizado para que así suceda. Pero Rafael Gortari decide desaparecer, romper con su pasado, y escuchar su propia voz, aunque sabe que la decisión le puede deparar el fracaso y, con el fracaso, la locura.

Añadiré algo que no está en la novela, ya que el tono de lo que voy a decir no corresponde de ninguna forma al tono general de «Carla». El dibujante Rafael Gortari puede haber sido perfectamente el inventor de la única ley que nos prevenga de la rutina:

—Observo que camino con más facilidad que nunca. Será que voy cuesta abajo.

El dibujante Rafael Gortari podría también haber afirmado:

—¿Se dan ustedes cuenta que una sola bolsa de comida recién comprada en el supermercado produce inexorablemente dos bolsas de basura?

10. Me resulta difícil, por la cercanía, hablar de mi última novela, *Kapitain Fracassa*. Me planteo una hipótesis: ¿qué sucederá cuándo alguien desconocido ofrece un pasaporte a una persona que necesita de él para escaparse de algo tan cercano como de la propia muerte? A parte de la pregunta, conjeturo y avanzo líneas, retrocedo, investigo y, sobre todo, reflexiono sobre mi propia condición humana.

Nunca he tenido la oportunidad de que un periodista me pregunte qué me llevaría a una isla desierta.

Me hago ahora a la idea de que ustedes son periodistas y me hacen la pregunta por la que tanto suspiro.

Y respondo:

—¿Con que a una isla desierta? Ya lo sé: me llevaría una azada.

Ustedes, que nunca habrían sospechado que yo tuviera aficiones agrícolas, miraran perplejos ante lo que suponen una boutade.

Yo tendría entonces la oportunidad de explicarme:



—Efectivamente: me llevaría una azada para hacer un agujero en el que cupiera holgadamente.

Visto que su perplejidad va en aumento, no tendría otro remedio que aclarar mi peregrino deseo:

—La comodidad de un agujero a nuestra medida no es lujo que esté al alcance de todos.

11. Termino con una anécdota que cuenta Pío Baroja en sus «Bagatelas de otoño»:

En una ciudad del Norte, hace muchos años, por la tarde, estábamos apretados un domingo en el gallinero del teatro, en la representación de «Don Juan Tenorio» de Zorrilla.

Cerca de mí había dos muchachas, una de ellas rubia, guapa, vestida con coquetería. Al terminar la representación de la escena del sofá, ésta le dijo a su amiga:

—¡Están solos!... ¡Yo no sé para qué tanta palabra!