

La conformación del discurso novelesco vasco: de lo modélico a lo individual

ANA TOLEDO LEZETA

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

Es de sobra conocido que los inicios de la narrativa en lengua vasca son tardíos en comparación con los de las literaturas que la rodean, puesto que comienza su singladura a finales del siglo pasado. Ya a principios de siglo aparecen los primeros escritos que apuntan la pérdida del carácter exclusivo que hasta entonces había mantenido la prosa discursiva¹. El diálogo y la fábula en prosa habían hecho su aparición, pero es en el último tercio del XIX, cuando empieza a cultivarse, muy tímidamente, el relato y hasta podrían especificarse fecha, título y autor, (aunque seamos conscientes de que tanta concreción resulta convencional) que son los de la primera novela: 1898 —*La Flor del Pirineo*²— Txomin Agirre.

Las tres novelas que Agirre publicó establecen de hecho un patrón que logrará una vigencia relativamente duradera, ya que a lo largo de más de medio siglo la producción novelística discurrirá por los cánones establecidos por este nuestro primer novelista, hasta que, en la segunda mitad de la década de los cincuenta, se rompa el monolitismo que había manifestado la no muy arraigada y corta tradición acumulada. Asistimos, en esas fechas y simultáneamente, a varios acontecimientos: a la ruptura con la tradición y al aire renovador que se respira se suman las primeras señales de la extinción del mundo homogéneo configurado. El costumbrismo que hasta entonces había cubierto de forma exclusiva el espacio novelesco vasco va a comenzar a compartir ese espacio con otro tipo de novelas. Evidentemente, la novela costumbrista no

¹ Excepción hecha de los diálogos introducidos por el doctor Rafael Micoleta en su *Modo breve de aprender la lengua vizcayna* (1653), que además no se publica hasta finales del siglo pasado (*Revista de Ciencias Históricas*, Barcelona, 1880).

² AGIRRE-KO, Domingo: *Auñemendiko Lorea*, Euskalzalzen moldagintzan, Bilbon, 1898.

desaparece, pero va perdiendo peso específico a medida que nos acercamos a nuestros días.

Durante ese medio siglo largo el vasco se ha erigido en el motivo principal de las novelas, pero no como individuo sino como tipo. El novelista vasco no ha mostrado interés por el individuo, por el vasco concreto, por su aventura individual, sino por el tipo y su historia tipificada.

Los rasgos que diferencian unos títulos y otros se reducen, prácticamente, al nivel de los materiales y no afectan a la organización textual y, en consecuencia, al universo significativo que van creando. Los acontecimientos relatados pueden situarse en un pasado más o menos lejano (en el siglo VII o en el siglo XVII) e incluso en uno reciente (novelas costumbristas), en el País Vasco o fuera de él (América). Ciertamente estas peculiaridades podrían originar adjetivaciones que permitan clasificaciones pero, aun llevando consigo el germen que, en potencia, podía habérselo consentido, no logran constituirse en factores relevantemente diversificadores. El pasado lejano o América no generan una fuerza capaz de proyectar una cosmovisión o un universo significativo novedoso. Y es que si de algo ha huído el narrador de la primera mitad del siglo XX es de individualizar las coordenadas narrativas. He ahí el patrón uniformador.

El novelista dejará la tierra vasca para situar sus historias en América. Probablemente, la realidad social que vivía, con una fuerte tendencia emigratoria, así se lo demandaba. Sin embargo, al ficcionalizar dicha realidad su centro de interés no lo constituye el vasco individualizado, que tiene una personalidad singular e irrepetible, el personaje con sus aspiraciones, ambiciones y desengaños, con sus alegrías y tristezas, con el esfuerzo y trabajo diario... En suma, la aventura singular vivida en unas coordenadas espacio-temporales específicas por un personaje único, queda fuera de su proyecto. Su manera de representar les aleja del realismo, a pesar del género de vida que reflejan. El tipo sustituye al individuo; es más, tendiendo a un mayor nivel de abstracción, perfilan no ya el tipo vasco, sino lo que éste debiera ser.

Durante el período que transcurre entre los orígenes y la guerra de 1936 tejen un hilo conductor cuya fibra se compone de los rasgos comunes a esos tipos vascos: la profunda adhesión a la tierra vasca, sus costumbres, su lengua y su fe cristiana. Aun siendo originariamente vascos, no todos los personajes-tipo responden a esta caracterización, pero el desarrollo del relato excluirá meridianamente del mundo del tipo vasco a aquéllos que se sitúan fuera de ella y de forma que, en definitiva, no son más que instrumentos para resaltar más los modelos, recursos para configurar el tipo con mayor nitidez, lo anti-paradigmático para dar mayor relieve al paradigma.

Para el novelista de esta época el vasco tiene unas señas de identidad propias, una manera de ser, unas pautas de conducta, y su novela es el espacio concebido para mostrarlas. El reino de las esencias acapara su atención, en detrimento del interés por la existencia. Trata de captar y expresar los rasgos generales y comunes y no los concretos y diversos. Acogiéndose a la descripción de escenas costumbristas o recurriendo a una secuencia interminable de aventuras, situando sus historias en el País Vasco o en América, en un pasado lejano o próximo, los novelistas vascos persiguen este fin. Todavía les queda un objetivo: fijar los rasgos de un modo de ser e invitar al lector a aceptarlo, ya que de la disposición de las aventuras que narran se deduce, sin ningún género de duda, que solamente siguiendo ese modelo se puede lograr la felicidad. Aquél que se aparte está condenado al desasosiego y al fracaso. La novela se constituye en vehículo para configurar una identidad y destacar lo atractivo de la misma.

La guerra de 1936 impondrá el silencio, no la ruptura. Los cánones de la preguerra pervivirán más allá de la misma. Cuando la palabra sustituya al silencio, únicamente la editorial y el lugar de publicación (Ekin y Buenos Aires) delatan los acontecimientos socio-políticos vividos. Por lo demás, J. A. Irazusta podía haber subtítulo su novela *Joañixio* (1946)³ con un «la cadena no se ha quebrado» y es que, si bien el género de vida que representa es muy realista (la penuria de recursos económicos que exige emigrar, las duras condiciones de vida en La Pampa argentina...) no sucede lo mismo con la manera de representarlo: la perspectiva esencialista sigue dominando y aunque el dulce mundo idílico precedente se vaya transformando en agridulce o el narrador omnisciente adopte un punto de vista más «humano», esto no llega a afectar a los valores defendidos. La novela sigue alimentándose de personajes cristianos y vascófilos, sosteniendo los valores señalados, idealizando el País Vasco... puesto que, en última instancia, sólo en este lugar se puede hallar la felicidad, en esta patria orográficamente montañosa y habitada por hombres rectos y cristianos. El citado emigrante Joañixio nos dirá en 1946:

«si alguna vez regreso a casa, lo primero que haré será besar la tierra. Aquélla es tierra de Dios. El mayor agradecimiento que le debo a Dios es el haber nacido allí. El siguiente será el ser enterrado allá» (*Joañixio*, pág. 111).

Basta recordar algunas estrofas de las canciones que cantara el bardo Iparagirre un siglo antes para advertir las similitudes que guardan.

³ IRAZUSTA TAR, Jon Andoni: *Joañixio*, Editorial Vasca Ekin, Buenos Aires, 1946.

En su segunda y última novela, *La vida es agria...* (1950)⁴, Irazusta se siente atraído por otro exilio, por aquél provocado no por la escasez económica sino por la guerra. Pero ni la fuerza dramática de este acontecimiento y sus consecuencias es capaz de remover los cimientos de la novela. Además, no se trata solo de Irazusta. Poco antes, la guerra había inspirado *Bajo la tormenta* (1948) de J. Eizagirre⁵ con unos resultados similares: no logra expresar e interpretar literariamente su incidencia ni a nivel individual ni a nivel colectivo. Efectivamente, los hechos narrados se sitúan en la guerra, sin embargo, no es esta guerra que se repudia la que va consumiéndose el discurso, sino una historia de amor aderezada con algunos otros ingredientes, como es el modo de vida del caserío Aritzondo. La guerra no genera narratividad, queda reducida a mero telón de fondo. La novela sigue apoyándose sobre unas coordenadas narrativas tipificadas y defendiendo los mismos valores. En *Bajo la tormenta* de Eizagirre perdura el elogio del caserío, hogar de los vascos rectos y cristianos. Es el espacio que custodia las señas de identidad del vasco y son precisamente esas señas las que se quieren dar a conocer.

La instrumentalización sufrida por la novela en el pasado sigue vigente con Eizagirre, puesto que persiste en someterla a la transmisión de las preocupaciones precedentes: preservar las señas de identidad⁶ y favorecer su lectura a un lector que no ha podido y, tal vez, tampoco se ha empeñado con especial ahínco en vencer las dificultades que entrañaba desarrollar este hábito en su propia lengua⁷. Según nos indica en el prólogo:

«Por facilitar la lectura e impulsar la afición lectora en vascuence he organizado la mayor parte de este acto a modo de diálogo. Y así, seleccionando lo plasmado en los diálogos, se posibilita su representación»⁸.

Esta actitud ya había condicionado el discurso de algunas novelas de la preguerra e incidió también en la de Eizagirre. En definitiva, el diálogo y la acotación constituyen los modos de expresión de *Bajo la tormenta*. Esta ocu-

⁴ IRAZUSTA-TAR, Jon Andoni: *Bizia garratza da...*, Editorial Vasca Ekin, Buenos Aires, 1950.

⁵ EIZAGIRRE-TAR, Joseba: *Ekait-pean. Ipuinberri*, Editorial Vasca Ekin, Buenos Aires, 1948.

⁶ Para los novelistas de la preguerra el caserío es quien guarda con mayor pulcritud la identidad vasca; el caserío es el hogar de quienes conservan más puramente la lengua, las costumbres y la fe cristiana. Desde el caserío Zabaleta de Txomin Agirre al Dorronsoro de Toma Agirre el origen, hogar u objetivo a perseguir por los personajes es el caserío. La postguerra sigue alimentándose de caseríos: Etxarte (*Joañixio*), Aritzondo (*Bajo la tormenta*).

⁷ Presentar un texto lingüísticamente accesible es una preocupación palpable en autores de la preguerra. Es el caso, por ejemplo, de Resurrección M.^a de Azkue o Txomin Agirre, que utilizarán distintos recursos encaminados a este fin.

⁸ «Aurretik» in *Ekait-pean. Ipuinberri*, pág. 4.

pación del espacio textual por modos no propiamente narrativos influye decisivamente en su estructuración.

La convicción acerca de la rectitud del vasco alcanza tal magnitud, son tan profundas las raíces que sustentan la creencia de que los caseríos y aldeas custodian el modo de ser vasco que el inspector Garaidi no hallará en el «asesinato» de la señora de Egurmendi ningún asesino. De esta manera, la primera novela policiaca vasca [*Quince días en Urgain* (1955) de J. A. Loidi]⁹ se configura de forma muy peculiar: es una novela policiaca sin asesinato ni asesino. La cosmovisión que sobre el vasco residente en un ámbito rural se ha ido generando desde las primeras manifestaciones narrativas excluye la posibilidad de un asesinato en este espacio: en un pueblo como Urgain no podía haber asesinos. En definitiva, el relato de Loidi acaba siendo una novela policiaca sin asesinato, sin investigación y sin asesino. El inspector Garaidi se limita a transitar de un lugar a otro, a dialogar con diversos personajes... Estas acciones permiten plasmar el ambiente de Urgain, pero al mismo tiempo van «llenando» el espacio textual, van acaparando masa lingüística y conformando el discurso, de tal manera que al lector se le ocultan los datos de la investigación hasta los dos últimos capítulos. En última instancia, al receptor se le hurtan las indagaciones de forma que anula la ilusión de participar en las pesquisas y, poco antes de concluir, se le invita a asistir a la exposición de los resultados de unas averiguaciones no verbalizadas.

La existencia de un asesino en ese Urgain que se nos muestra hubiera fracturado la cosmovisión vigente desde los inicios de la prosa narrativa, de modo que J. A. Loidi ha optado por un asesinato aparente, una investigación aparente y la supresión de la figura del asesino porque, en realidad, aquél nunca fue cometido. Incurra o no la sociedad vasca en actos de esta índole, lo cierto es que no constituyen materia para la ficción.

Se deben a J. Etxaide los primeros indicios que apuntan hacia una ruptura con el mundo idílico que se había construido. No conseguirá conmover los cementos, pero se abre la caja de las pasiones. Los achaques hacen acto de presencia: la violencia, la lascivia, la ruindad, la vileza, la falsedad, la astucia... En sus novelas históricas, publicadas en 1950¹⁰ y 1955¹¹, aparecen pequeñas miserias, aunque estos deslices no llegan a impedir que los personajes, en el fondo, sigan siendo buenos cristianos y amantes de Euskal Herria.

En la conformación de las novelas no se ha producido una renovación relevante y, en consecuencia, tampoco en el universo significativo creado. Si

⁹ LOIDI BIZCARRONDO, J. A.: *Amabost egun Urgain'en*. Itxaropena Argitaldaria, Zarautz, 1955.

¹⁰ ETXAIDE, Yon: *Alos-Tofea*, Itxaropena Argitaldaria, Zarautz, 1950.

¹¹ ETXAIDE, Yon: *Joanak-Joan*, Itxaropena Argitaldaria, Zarautz, 1955.

bien, subrayando más nítidamente la tendencia marcada por los primeros novelistas de la postguerra, los comentarios discursivo-moralizantes del narrador pierden notablemente peso específico, se sigue perfilando personajes sin contrastes y, aunque la erudición histórica o la tarea realizada en labores de ambientación histórica para que los personajes broten de un contexto social determinado sean considerablemente superiores a las de las novelas precedentes de esta índole, el acento romántico domina al realista.

Hoy día se acepta, me atrevería a decir que unánimemente, que puestos a señalar con una fecha y un título la ruptura con el molde unidimensional en vigor, la publicación en 1957 del *Diario íntimo de Leturia*¹², cuyo autor se oculta bajo el pseudónimo de Txillardegi, marca el punto de inflexión. La crítica inmediatamente posterior ya lo reveló: rompía las pautas de la, digamos, «habitual» novela vasca, de aquélla que por reiteración del modelo no hubiera provocado ninguna sorpresa en el no muy vasto pero, probablemente, fiel lectorado vasco. Desde una novedosa conformación de los materiales narrativos anunciaba una nueva manera de situarse y observar el mundo. Esta estimación viene avalada por la crítica ulterior que, si bien ha manifestado diferencias al describir o evaluar diversos aspectos concernientes a la citada renovación, no ha mostrado fisuras al promover esta obra a punto de referencia.

La novela ha discurrido, pues, por los cauces abiertos por el primer novelista durante medio siglo largo y, como consecuencia de la falta de renovación en un período tan extenso y, precisamente, en una época tan reciente, no logra sumarse a los aires de mudanza que mostró la poesía. Hacia los años 30 ésta adopta modos y procedimientos nuevos. Lizardi y Lauaxeta, por ejemplo, intentan revitalizar, o mejor dicho, dar vida a una poesía que rompe los patrones sobre los que se había edificado el verso precedente.

Sin entrar en una descripción minuciosa de los rasgos que caracterizan el desenvolvimiento poético de cada autor y limitándonos a aquellos rasgos generales comunes que pueden ser válidos para establecer diferencias cualitativas con respecto al quehacer poético precedente, y no solamente al inmediatamente anterior, señalaríamos dos:

- la ruptura con elementos procedentes de la tradición «bertsolarística». La historia no desconoce alguna voz aislada que preconizó distanciarse de modelos populares¹³, pero que no tuvo éxito según se desprende del paupérrimo eco obtenido: las manifestaciones poéticas que renuncian a algún entronque popular son muy escasas y, además, bien pu-

¹² TXILLARDEGI: *Leturia-ren egunkari ezkutua*, Euskal Idaz-Lanak, Bilbao, 1957.

¹³ Nos referimos al *L'Art Poétique Basque* (1665) de Arnaud Oihenart.

diera suceder que, más que adherirse intencionadamente a una preceptiva concreta en tal sentido, coincidan con ella en determinados aspectos¹⁴. El único verso que alcanzó una vida literaria que rebasó las fronteras de lo testimonial fue aquél que, en todos o en algunos de los factores integrantes del acto comunicativo, no prescindió de constituyentes de raigambre popular. La renovación que experimenta la poesía en la década de los 30 establece una línea divisoria —no nítida y sin claro-oscuros, pero sí significativa— entre el acto comunicativo poético destinado al consumo popular y el que rehúsa hacer concesiones, aun a riesgo de limitar considerablemente su difusión. Frente a líneas divisorias que se intentara crear en el pasado, ésta resultará productiva, superará el aislamiento y, trascendiendo el período concreto, logrará continuidad pues la estratificación poética que genera no ha remitido y la poesía no popular consigue abrir un cauce que, sin interrupciones, se despliega en diversas direcciones.

— La década de los 30 abandona los cauces de la poesía discursiva para descubrir los de la metafórica.

En definitiva, se trata de una poesía que exige requisitos determinados en los distintos vértices de la comunicación: un proceso creador elaborado y singular por parte del autor, unos textos que se sostienen por sí mismos como resultado y un lector para recibirlos.

Partiendo de una concepción de la poesía como metáfora constante y generalizada, hace ya tiempo se ha establecido la distinción entre metáforas de uso y metáforas de invención y, de manera más común, entre figuras de uso y figuras de invención.

En líneas generales, la poesía coetánea a Txomin Agirre, así como la de su pasado próximo y no tan próximo, salvo contadas excepciones, recurrió a las figuras de uso y, por descontado, a las metáforas de uso para conformar sus versos. En esta década de los 30 en cambio, las figuras de invención —las únicas que podrían denominarse propiamente figuras, al menos desde algunos puntos de vista— se emplean como vehículo de creación. Al destilar el lenguaje a través del filtro instaurado por la singularidad del individuo y reinventarlo en cada momento, esta poesía reclama un lector al otro lado de la comunicación literaria y no un «oyente» que puede ser colectivo y más numeroso.

¹⁴ La obra poética *Eguia Catholicae (Verdades Católicas)* del Padre Bernard de Gasteluzar (Pau, 1686) sintoniza con las innovaciones propuestas por Oihenart, pero como señala Luis Michelena «quizá sin saberlo» (MICHELENA, Luis: *Historia de la Literatura Vasca*, Ediciones Minotauro, Madrid, 1960, pág. 77).

Si se ha considerado la novela como tipo textual destinado a la lectura privada, en este canon de recepción viene a coincidir con esta poesía renovada. La novela vasca, a juzgar por el número de ediciones que han alcanzado los diversos títulos hasta la década de los 50, no ha logrado enraizarse en su sociedad. Solamente *El Helecho* (1912)¹⁵ de Txomin Agirre alcanzará una segunda edición (1935). En consecuencia, cabe preguntarse, por una parte, si la poesía renovada, que deliberadamente orienta su creación hacia un destinatario lector, logró un mayor apoyo que esa novela empeñada en reproducir el mismo modelo, y por otra, por qué la poesía emprende nuevos rumbos y la novela permanece anquilosada, incapaz de levantar vuelo.

Ciertamente, hay hasta factores de desarrollo histórico que diferencian ambos géneros. El poeta goza del soporte de una tradición de la que no dispone el novelista, independientemente de la actitud que tome ante ella: conservarla, transformarla o ignorarla. Dicha tradición está conformada, fundamentalmente, por versos de muy marcado carácter popular y adolece, en general, de falta de composiciones «laboriosamente cultivadas». Abundan los metros populares, la sintaxis narrativa o la narrativo-dramática, las figuras de uso, el lenguaje previsible que, con cierta frecuencia, discurre sin que la subjetividad del autor lo haya filtrado. En fin, la preponderancia de la poesía discursiva es manifiesta. De ahí que el reto de los renovadores no sea baladí. Pero, la novela carece hasta de tradición.

Aun admitiendo sin paliativos que el vasco ha mostrado una afición al verso muy superior al despertado por la prosa narrativa y, al mismo tiempo, que este verso ha seguido los cauces populares, lo que añade obstáculos a los renovadores, una reflexión en torno a los distintos usos lingüísticos que acogen novela y lírica, puede contribuir modestamente, como hipótesis, a dilucidar las causas de su comportamiento dispar.

Una descripción genérica de la novela nos señala, entre otros rasgos, su orientación a representar el mundo objetivo, el universo exterior al «yo», las relaciones entre los hombres y el cosmos. Esta actitud aboca al autor a adentrarse en la sociedad para extraer de la misma su materia narrativa. El contacto que se produce con la realidad social deja al descubierto, no solo una diversidad de carácter sociológico, pues la dispersión —más o menos vertebrada— en grupos, estamentos, profesiones, generaciones etc. está lejos de un conjunto homogéneo, sino también las distintas resonancias lingüísticas que genera esta heterogeneidad. El código normativizado y normalizado se desgaja en usos lingüísticos diferenciados, en cuya configuración inciden desde factores

¹⁵ AGIRRE, Domingo: *Garoa*, Florentino Elosuren echean, Durango-n, 1912.

biológicos (lenguaje de niños, jergas de jóvenes...) hasta sociales (jergas profesionales...).

La orientación de la lírica es opuesta: los avatares del «yo» constituyen el núcleo del discurso poético. Ciertamente, puede que la comparecencia textual del poeta lírico encierre elementos procedentes del mundo exterior, pero, en sus cánones más puros al menos, la referencia social, filtrada por ese «yo» dominante, se torna excusa para canalizar la expresión de los sentimientos que fluyen de un sujeto, recurso para dar forma a la manifestación de una subjetividad. De ahí que el poeta pueda eludir los sociolectos, porque, en definitiva, los dialectos sociales quedan fuera de su proceso creador.

Txomin Agirre o los novelistas coetáneos a los poetas renovadores optaron por representar el mundo exterior al «yo» y, en consecuencia, se encontraron con los sociolectos, independientemente de que los llevaran al texto o no. Esta circunstancia pudo llegar a incidir en el proceso de creación.

La radiografía sociolingüística de aquella sociedad presenta un cuadro altamente diglósico. Ningún estrato social ha tenido ocasión de realizar sus estudios en vascuence, salvo los catequísticos en la enseñanza primaria. La lengua, sea como vehículo de transmisión de conocimientos o como materia de estudio, está excluida de la enseñanza reglada y, en consecuencia, el acceso a un mayor dominio del idioma queda supeditado al interés del individuo, que ni tan siquiera dispone de medios para ello, pues, además de tremendamente escasos, son inabordables para la mayoría. Como resultado de esta configuración de los mecanismos de la cultura, el retrato sociolingüístico que ofrece, grosso modo, la sociedad vasca podría resumirse de la siguiente manera: los que teniendo por lengua materna el vascuence, «maravillosamente conservada por las clases bajas mientras las que se dicen altas la miraban con desdén, si no con desprecio»¹⁶ —a decir de Carmelo de Echegaray—, clases bajas conformadas por pescadores, labradores, carboneros, obreros..., van accediendo paulatinamente, sin grandes revoluciones y a ritmos más retardados que acelerados, a una enseñanza que proporciona una alfabetización; las clases altas citadas por Echegaray que, sin tener el vascuence por lengua materna, habitan en su lengua de cultura (castellano o francés); y, por último, las clases profesionales, que ni se han formado en lengua vasca ni se desenvuelven en la misma en la actividad ordinaria. Este estrato incluye un número no muy amplio de vascófilos: han realizado estudios medios, en menor número superiores, y, si bien no se han educado en vascuence ni desarrollan su labor profesional en esta lengua (salvo la tarea pastoral de los clérigos), retoman su lengua materna (o incluso se podría citar algún caso que la aprendió de adulto) como ve-

¹⁶ ECHEGARAY, Carmelo de: «Revista de libros. *Bein da Betiko*» in *Euskal-Erria*, XXXI, pág. 334.

hículo de creación o transmisión de necesidades privadas o públicas (reducidas, prácticamente, a algunas de orden cultural). Evidentemente, esta «militancia» no puede llegar a suplir las lagunas generadas por la opción lingüística del sistema educativo reglado. De ahí que la realidad lingüística presente restricciones muy relevantes: las jergas profesionales, los sociolectos como elementos de diversificación lingüística, resultan manifiestamente limitados.

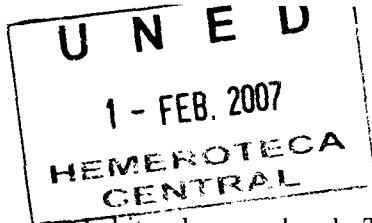
El novelista que quiera representar la vida, aquél que por medio de la novela pretenda dar forma a los avatares de la sociedad vasca en la que se integra, se encuentra cercenado por las reducciones que presenta este mapa sociolingüístico. Y es que, en última instancia, si bien los vascohablantes no se expresan en un lenguaje uniforme, no es menos real que las restricciones que sufre el idioma, como vehículo de comunicación de distintos grupos sociales le impiden ofrecer una mayor diversidad diastrática.

La renovación de la novela vasca hubiera hallado un terreno más favorable en unas coordenadas lingüísticas no diglósicas, aunque, evidentemente, la mera superación y el logro de una normalización lingüística no implicaran automáticamente mudanza.

Lo cierto es que Txomin Agirre y los novelistas que durante medio siglo largo se sumaron al patrón modelado por éste, no buscan representar el mundo vasco ni el mundo, en general, sino lo que el mundo, y específicamente el mundo vasco, debiera ser. Supeditan la creación novelesca a la configuración del «deber ser». Un «deber ser» que no se ciñe a normativizar unas pautas de conducta, sino que alcanza a la implantación de usos lingüísticos modélicos. La manifiesta intención de ampliar los conocimientos lingüísticos de distinto orden (léxico, dialectal, etc.) y procurar la formación de una cadena sintagmática que se ajuste, no tanto al uso como al «mejoramiento» del mismo, viene a engrosar la relación de medios para construir el universo del «deber ser».

El panorama diglósico dificultaba la exposición verbal de distintos dialectos sociales y, ciertamente, ante esta coyuntura optaron por trasladar al espacio textual solamente aquellos grupos sociales que se expresaban única o habitualmente en vascuence, poblando el recinto novelesco de labradores, pastores, pescadores, etc. Ahora bien, incluso dentro de esos parámetros, no rentabilizaron al máximo la diversificación que la realidad lingüística podía ofrecer. Por poner un ejemplo: en *La Flor del Pirineo* de Txomin Agirre los distintos estatutos sociales de Arnoldo y Riktrudis, señor y heredera del palacio de Mendiola, respectivamente, y el de Pedro Mari, criado a su servicio, no se delatan lingüísticamente. La uniformidad triunfa sobre la diversidad.

De todas formas, negar taxativamente la reverberación de la estratificación social o de las diferencias ideológicas, funcionales o psicológicas en los



usos lingüísticos de los distintos personajes que habitan las novelas de Txomin Agirre, o, más ampliamente, las de la primera mitad del siglo XX, impediría rescatar y señalar matices a los que fueron sensibles. De hecho, incluso hay atisbos de pugna entre la voz del narrador y la del personaje que se resiste a aceptar la más neutra impuesta por el primero. En definitiva, estamos ante una cuestión bastante compleja, ya que, en las novelas de Agirre por ejemplo, el habla del personaje se une a su caracterización psicológica, de tal forma que la voz de narración y la de los personajes paradigmáticos se aproximan y conforman el habla menos marcada, frente a la de los personajes antiparadigmáticos. En fin, diríamos que el empleo de una distinta coloración lingüística es más expresión de una diversidad de comportamiento que de una diversidad social. Es decir, el uso lingüístico más o menos marcado está más ligado a las pautas de conducta que adopta el personaje (más o menos o totalmente ejemplar) que a la manifestación derivada de sus condicionantes sociales. La diversidad lingüística denuncia menos una diferencia social que una de orden moral.

Sin embargo, esta apreciación no invalida, sino que refuerza la afirmación de que el «deber ser» se torna censor implacable. Condiciona los modos de expresión de los personajes y los orienta hacia un lenguaje uniforme. La ley impuesta por el decoro como norma a cumplir, la notablemente mayor presencia narrativa de los personajes destinados a representar los patrones a seguir, su adhesión a un lenguaje supuestamente modélico que logra una plasmación textual muy superior a la de aquellos que representan lo contrario, el ánimo de subsanar lagunas lingüísticas que, hipotéticamente, pueda tener el lector potencial... constituyen un conjunto de circunstancias que dificultan la emisión de la voz dialectal social.

En efecto, la diglosia en vigor no es necesariamente el único generador de los usos lingüísticos que recorren el espacio novelesco, pero esta estimación no contradice el hecho de que, si el novelista vasco hubiera buscado representar los acontecimientos que percibe en la sociedad vasca, la realidad diglósica hubiera añadido dificultades a su proceso de creación. Al elegir ser vehículo de lo que debe ser esa sociedad, aminora sustancialmente esas trabas.

Ante esta obcecación del novelista por situarse en el eje del deber ser, cabe preguntarse por las amarras que, hipotéticamente, pueden ligarle a las manifestaciones de carácter utilitario que, sin excepción, han conformado la textura urdida por la tradición en prosa.

Históricamente, la prosa, sin que ningún texto se sustrajera, ha tenido un objetivo: enseñar. La poesía, en cambio, no ha renunciado por completo a la explotación de la veta epicúrea a través de la escritura, aunque no siempre es-

te modo de plasmación haya implicado el concurso de otros factores que, bien pudieran calificarse de previsibles (conjunto de composiciones interrelacionados, destinación a una lectura silenciosa, etc.) dentro de las convenciones del sistema. La prosa no halló filón lúdico que cultivar y tampoco lo encontrará la novela. Este hallazgo, en todo caso, habría que atribuírselo al autorado de relatos más cortos. De un modo simple, esquemático y general se podría decir que el espacio textual que buscaba educar en una conducta cristiana intachable y/o adquirir un mayor conocimiento de la lengua (prosa discursiva) se abrió al que buscaba educar en lo que debe ser el vasco (novela). Dos pilares fundamentales sustentan este «deber ser»: la conducta cristiana y el vascuence como lengua de relación. La mera adhesión a estos dos valores —la lengua se concibe no tanto como vehículo de comunicación, sino como valor— provoca la vinculación automática a otros: rectitud, adhesión a las costumbres vascas... En definitiva, unos valores conducen a la consecución de otros por su trabazón simbiótica.

El novelista vasco todavía tiene una función que desempeñar: dar forma a lo que unas señas de identidad deben ser. Unas señas que, por factores extraliterarios, se sienten amenazadas y que la novela decide preservar. La insatisfacción fluía por las venas románticas. Este espíritu romántico, cual rugido interminable, llega a alcanzar toda la producción novelesca de la primera mitad del siglo XX. Desentendiéndose de la existencia del vasco, opta por erigirse en el recinto guardián de lo que deben ser sus rasgos esenciales, renunciando de esta manera a que la modernidad, con su concepción histórica del hombre, germine.

La novela resuelve constituirse en espacio protector y defensor de las peculiaridades prototípicas vascas y contribuir a que acentúen ese carácter. La poesía, por el contrario, aunque no en todas sus manifestaciones se haya mantenido al margen de estas preocupaciones, ha logrado sustraerse a estos achaques en la medida en que el «yo» literario ha actuado de filtro del referente social.

Antes de concluir con la relación lengua-novela insistimos en que la mera superación del estatuto diglósico no entrañaba forzosamente una renovación, en tanto en cuanto los novelistas se empeñaban en la representación del universo del deber ser, pero no hay que minusvalorar el importante obstáculo que esa realidad diglósica representa para aquél que se aventure a dar forma al mundo objetivo. Y es que en el lenguaje novelesco o en el teatral se desliza el referente social. En este sentido, puede resultar esclarecedor lo que Carmelo de Echegaray manifestaba en 1901 en torno al teatro vasco:

«Los personajes que desfilan por las tablas son siempre, con rarísimas excepciones, pertenecientes á las mismas clases sociales: la-

bradores, pescadores, obreros, indianos, alguno que otro galán joven, como diríamos en lenguaje de bastidores, por caso raro. Se obra así por exigencias de la verosimilitud y de las leyes o cánones del arte dramático. Como esas son las clases que de ordinario se valen del vascuence en sus conversaciones cotidianas, ellas son las únicas que pueden presentarse en escena hablando el idioma de Aitor, sin que esto pugne con la realidad y les impide volar por horizontes más extensos, en que quizá pudieran desarrollar más libremente sus facultades»¹⁷.

Echegaray imputa a «las exigencias de la verosimilitud y de las leyes o cánones del arte dramático» las restricciones que efectúa el teatro vasco al trasladar al escenario el acontecimiento social. Las analogías textuales entre novela y teatro que, a diferencia de la lírica, se inclinan por acoger en su seno las relaciones sociales permitiría aplicar a la novela estas reflexiones. Ciertamente, factores de muy diversa índole han podido provocar la opción unidimensional del novelista vasco, pero es un hecho que, mientras los dos tipos textuales que por medio de la historia tratan de representar el mundo exterior se muestran reacios a renovarse, la lírica, subordinada a la manifestación del «yo», se deja llevar por aires novedosos.

La cuestión de la verosimilitud planteada por Echegaray es, por una parte, compleja y, por otra, sigue atrayendo la atención de la crítica interesada por la novela vasca. En cualquier caso, las similitudes que presentan los dos géneros que se aferran a los modelos establecidos puede que se sitúen más allá de la pura coincidencia: apoyados en una escasísima tradición textual, se enfrentan a una realidad lingüística que dificulta ceñirse a los cánones de la verosimilitud y que entorpece la manifestación dialectal de diversos grupos sociales.

De todas formas, cabría resaltar la incidencia de otro aspecto, justamente el de la recepción.

Los novelistas de la primera mitad del siglo XX no alcanzaron un amplio eco social ni tampoco los poetas renovadores.

Entre los factores estrictamente extraliterarios que han coadyuvado al desarrollo de la novela se cita, entre otros, la aparición y el crecimiento del es-

¹⁷ ECHEGARAY, Carmelo de: *Apéndice a la obra Noticia de las cosas memorables de Guipúzcoa de D. Pablo de Gorosabel*, VI, Imprenta, Librería y Encuadernación de E. López, Tolosa, 1901, pág. 49.

trato del lector medio¹⁸. Según se desprende de las relaciones enseñanza-lengua previamente tratadas, la novela vasca difícilmente podrá acceder al apoyo de un lectorado amplio. En la primera mitad del siglo XX, período en que aquéllas no experimentarán cambios cualitativos, la expansión del lectorado seguirá siendo una asignatura pendiente, aunque, evidentemente, el aumento de los índices de escolarización en la enseñanza primaria, aun desarrollándose ésta en lengua no vasca, no sea despreciable. Los factores sociolingüísticos y estrictamente lingüísticos que obstruyen el florecimiento de un lector medio vasco en condiciones normales siguen vigentes.

Los poetas que han apostado por la renovación deben saberlo: su opción lingüística, los cauces poéticos por los que quieren discurrir y el canal de transmisión que utilizan para llegar al receptor les van a impedir llegar a las mayorías y minorías mayoritarias; difícilmente lograrán una gran popularidad. La resolución adoptada les conduce a comunicarse solamente con los «elegidos». A esos pocos vascos que pueden catar su verso se dirigen. Han renunciado a la música (al menos, en el proceso de composición y difusión inmediata) y a la hoja volante como soporte transmisor, instauran la metáfora como núcleo de creación... y el destinatario vasco, aquél que rebasa ampliamente las fronteras de lo testimonial, sigue seducido por la hoja volante y el verso ajustado a la música popular.

Ni la novela, ni la poesía renovadora hallarán cobijo firme en el lectorado, pero probablemente la novela buscaba o necesitaba un refugio más sólido y no lo consiguió. Los novelistas objeto de estas líneas canalizan su obra por vías cultas, o al menos no muy populares. Tenemos constancia, en cambio, de textos narrativos cuyos orígenes y medios de difusión populares están avalados¹⁹, que lograron conectar con un público numeroso, en proporción, claro está, a la cifra de vascohablantes.

Los poetas renovadores o los novelistas se acogen a un sistema de comunicación distinto al popular y ello afecta a todo el proceso: desde el modo de organización del discurso al modo de distribución del producto, desde la ma-

¹⁸ Aludimos a la novela considerada producto de la conciencia moderna cuya aparición se sitúa a finales del siglo XVII. Véase SOUVAGE, Jacques: *Introducción al estudio de la novela*, Editorial Laia, Barcelona, 1982, págs. 109-110.

¹⁹ Es el caso de la traducción que Gregorio Arrue hace de la vida de Genoveva de Bravante que durante el siglo pasado llegó a conocer, por lo menos, cuatro ediciones: 1868, 1882, 1885 y 1889. Establece un número de ediciones al que ninguna novela de la primera mitad del siglo XX se aproximará. El material narrativo y su disposición textual, su medio de distribución (venta ambulante, fundamentalmente, en torno a alguna celebración que congrega público: misa, feria, etc.) y su recepción, frecuentemente, a través de la audición en un ámbito más o menos privado (familia, costurería etc.) constituyen un eje comunicativo distinto al de las novelas comparadas. La conclusión no ofrece dudas: este eje funcionó, el otro no.

nera de recibirlo (audición colectiva/lectura privada) a la repercusión social alcanzada (público amplio/restringido). Sin embargo, bajo esta similitud, puede ocultarse algún rasgo diferenciador.

Diríamos que la novela produce la impresión de no haber atinado al seleccionar el destinatario, o, más exactamente, la impresión de que el narratorio configurado no encuentra su «alter ego» en la realidad sociológica.

Se ha destacado como hecho relevante la especialización que logran las publicaciones el siglo pasado, que dejan de dirigirse a un público uniforme y homogéneo²⁰. La novela, publicación específica, alcanza todavía una mayor especialización dentro de sus propios cánones. Hay una adecuación tipo de novela-destinatario, no de una forma mecánica y simétrica, pero sí como tendencia marcada, de modo que su diversidad tipológica adquiere un reflejo social, en la medida en que unos grupos se identifican y disfrutan más con alguno(s) de el(los) en particular.

El narrador de las novelas de Txomin Agirre o de Jon Andoni Irazusta, o aquél que cronológicamente se sitúa entre ambos, recurre a personajes de cultura modesta (labradores, pescadores...) genéricamente, personajes que integran el estamento popular. Relata sus aventuras en los parámetros ya expuestos, orientando su narración hacia un narratorio dócil, acrítico, sumiso y receptivo a las dotes persuasivas demasiado explícitas del narrador, que le va hurtando la lectura sugerente e imponiéndole la que debe hacer. No es fácil que este narratorio encuentre su homólogo en un lector medio. En su búsqueda de destinatario parece apuntar hacia capas populares, precisamente hacia el estrato social más numeroso.

Pero este estrato social, en el que va aumentando, según avanza el siglo, el número de los que acceden a la enseñanza primaria aunque ésta no sea en vascuence, no se siente cautivado por este producto y no lo consume. La modificación de sus hábitos no llega al disfrute de la novela: persisten en satisfacer sus necesidades literarias en el mundo de la oralidad, y el acceso a esa instrucción elemental permitirá la generalización de la recepción semi-oral, mediante el uso del texto para una audición colectiva o para su memorización y posterior manejo oral. Y la novela, aunque esté habitada por labradores, pescadores y, en general, por personajes de extracción popular, ni les narra las

²⁰ «Como afirma Ashley Thorndike, la "característica sobresaliente de las publicaciones impresas del siglo XIX no es su vulgarización ni su mediocridad, sino, antes bien, su especialización. Estas publicaciones no se dirigen ya a un público uniforme y homogéneo: están divididas entre muchos públicos y, por consiguiente, en muchos temas, intereses y fines"», citado en WELLEK, René; WARREN, Austin: *Teoría Literaria*, Editorial Gredos, Madrid, 4.ª edición, 2.ª reimpresión, pág. 118.

historias que desean oír ni las reciben, comúnmente, dentro de los cánones de la semi-oralidad.

El narratario que estos novelistas han configurado no encuentra su homólogo en la realidad social, la aleación que obtuvieron de la combinación de diversos componentes les impidió sintonizar con un público específico. Y es que, por poner un ejemplo, si la utilización de elementos folletinescos apuntaba en una dirección en la búsqueda de receptor, el tratamiento al que son sometidos lo aleja. Deliberadamente o no conforman un producto que parece pretende llegar a todos los públicos, y en el que las concesiones hechas en un sentido u otro no acaban de contentar del todo a nadie. Es como si al querer abarcar a un público heterogéneo no lograran satisfacer plenamente a ningún grupo.

La renovación de la poesía se efectuó sobre un lectorado reducido: su lector implícito puede hallar destinatarios aislados en la realidad social y no aspira a ampliarlo indiscriminadamente. La novela, por su parte, se encontró en circunstancias similares cuando demandaba un refugio mucho más firme. La poesía renovada configura al lector implícito de una manera más precisa y homogénea que la novela de patrón uniforme, de tal forma que el destinatario social del primero tiende a ser más limitado, pero, al mismo tiempo, más escogido y ligado. Los poetas han aceptado el coste que en la difusión les acarrearán la renovación: optan por un producto destinado a las minorías. Los novelistas quieren acceder a un público más vasto, pero la posible falta de sintonía entre narratario y lector, fruto de una oferta que no delimita socialmente al receptor, provoca que sus obras lleguen solamente a parte de los estratos.

Los factores descritos pudieron condicionar el desarrollo del quehacer literario expuesto, aunque no necesariamente hubieran de ser determinantes. Pero si se trasladan a la novela rupturista los elementos de análisis empleados al abordar la costumbrista, podríamos señalar que las observaciones realizadas sufren transformaciones relevantes.

Cuando Txillardegui publica en 1957 su *Diario íntimo de Leturia* rompe con la débil tradición acumulada. La fractura alcanza tal nivel que, si se toma como punto de referencia el pasado, es para buscar un mayor alejamiento. Puede que la ruptura propiciada por los novelistas sea en algún aspecto distinta a la protagonizada por los poetas. Así, en lo que se refiere a los «préstamos». Sea cual fuere el peso específico que adquiere en el poeta renovador el corpus que le ofrecía la tradición, una tradición constituida fundamentalmente por versos de entronque popular, lo cierto es que, si bien se han observado «préstamos» en la nueva poesía, no han llamado la atención tan poderosamente como los de la novela. A la novela rupturista, tanto a la primera como

a frutos posteriores, se le ha imputado una imitación demasiado mecánica de modelos foráneos²¹. ¿Será que los préstamos líricos encontraron una tradición que pudo asimilarlos e integrarlos, mientras los de la novela no hallaron lugar de integración?

Txillardegui y los novelistas que abrieron nuevos cauces en general renuncian totalmente a situarse en el eje del deber ser para representar el mundo, pero, al mismo tiempo, evitan mostrar ese mundo exterior, escorándose hacia la novela lírica y refugiándose en la narración de las aventuras de una conciencia, que se configura como espacio de desarrollo de las historias. La realidad lingüística sigue presentando restricciones en los dialectos sociales. En la década de los sesenta se acomete la tarea de establecer las bases del vascuence unificado. Los problemas originados por la verosimilitud siguen en los términos planteados anteriormente. Es más: la coexistencia de la lengua unificada y los dialectos, en todo caso, lo acentúa...

No ha pasado desapercibida esta inclinación hacia la novela lírica²², esa reincidencia en constituir el «yo» en espacio novelesco. ¿Se tratará de una actitud inducida, entre otros posibles condicionantes, por la situación diglósica?

En la novela precedente vislumbrábamos una falta de encaje entre narratario y lector que la renovada no sufrirá. El lectorado vasco de novela ha sido históricamente reducido y tampoco experimentará un crecimiento espectacular en la década de los sesenta-setenta, pero los nuevos novelistas rehúsan comprender todos los públicos que pudiera haber. Los labradores, pescadores, etc. que poblaban la novela anterior son sustituidos. El mundo urbano reemplaza al rural y cuando no sucede así el tratamiento que recibe es diverso. También parece que el narratario que van conformando busca a su homólogo en ese lector medio urbano, sin pretender abarcar a todo lector vascohablante. La conformación textual va delimitando el retrato del posible receptor.

La renovación originará efectos de distinto nivel, ya que no solo rompe con el modelo en vigor, sino que va propiciando el quebrantamiento de la unidimensionalidad y el monolitismo que habían caracterizado una práctica durante medio siglo largo, para iniciar el camino hacia la heterogeneidad: los tipos de novela van supliendo a la novela de tipo. Tras la ruptura con el patrón homogéneo la diversificación consigue un papel cada vez más relevante, lo

²¹ Véase LASAGABASTER, Jesús María: «Barojaren nobelagintza eta euskal nobelaren etorkizuna» in *Jakin*, 22, urtarrila-martxoa, 1982, pág. 145.

²² «Parece como si los narradores tuvieran miedo a enfrentarse con la realidad histórico-social, pasada o presente, o a narrar desde la aséptica distancia de un narrador externo y objetivo». LASAGABASTER, Jesús María: «Introducción a la narrativa vasca actual» in LASAGABASTER, Jesús María (Ed.): *Antología de la narrativa vasca actual*, Edicions del Mall, Barcelona, 1986, pág. 37.

que contribuye, a su vez, a elevar el grado de adecuación con el destinatario social específico.

De todas formas, retomando nuestro planteamiento inicial concluiríamos indicando que, probablemente, factores de orden extraliterario han cooperado en la configuración de la situación descrita. El incremento de los índices de escolarización, el avance experimentado en la enseñanza del y en vascuence, el desarrollo de los medios de comunicación que facilita la migración de ideas, estilos, etc. van cambiando la realidad sociolingüística y cultural. La alteración de esos aspectos extraliterarios también puede contribuir a un sólido desenvolvimiento de la novela.