

¿Nuevas formas y argumentos para una nueva narrativa? Mesa redonda. Textos de presentación

INAZIO MUJIKA, SERGI PÀMIES, SUSO DEL TORO

Los tres escritores que nos acompañan, por arte de la crítica o de las solapas y contraportadas editoriales, han visto sus nombres y sus títulos relacionados con denominaciones como *nueva narrativa*, *narrativa urbana* o *narrativa periférica* entre otras posibles. En alguna ocasión, como la historiografía de la tradición literaria desde la que escriben ya tenía acuñado lo de *nueva narrativa* para referirse a autores y producción de una determinada cronología, se han visto lanzados a ser representantes de la *novísima narrativa*. Pero *nuevos* o *novísimos* ¿porqué y en función de qué? ¿por plantear una práctica literaria sustitutoria o de ruptura? ¿por sucesión meramente cronológica o biológica?

Cualquier modo de creación literaria, a medida que se vaya concibiendo y publicando, al encontrarse en el continuum de una tradición cultural y potenciar signos ya identificables o proponer otros, siempre será *nuevo*. Y de ello depende la vigencia de la literatura, de la narrativa por lo que a nosotros nos interesa. La novela romántica fue nueva frente a los modelos para-narrativos envaradamente enciclopédicos de la Ilustración, y la novela realista fue nueva ante los desafueros de la romántica precedente, ya fuera la histórica o la de costumbres contemporáneas, y la novela simbolista ante los excesos del positivismo anterior, etc. etc. etc. Mientras haya afán creativo siempre habrá *nueva narrativa*. Lo será en la medida en que los escritores incorporen su experiencia y lenguaje a la creación de historias que nos sigan seduciendo.

Partimos por tanto de cuestionar las etiquetas, y una en particular que, como sambenito de marketing, les han colgado a los Srs. Mujika, del Toro y Pàmies. Escuchemos ahora qué opinan ellos sobre estas cuestiones y, primordialmente, cómo se plantean la literatura.

J.M.R.LL.

INAZIO MUJIKA

ESCRITOR Y EDITOR

Más allá de etiquetas y demás entelequias, propias de críticos literarios que han de justificar currículums y tesis doctorales, con la terca manía de agrupar a los escritores por añadas, como a los vinos (cosecha del 63, del 64, nuevos y novísimos narradores...), existe una tarea común que agrupa y une a los narradores vascos. La narrativa en euskara se encuentra en estos momentos ante un gran desafío. Y afortunadamente, el que nos ocupa en esta ocasión, ya no es un desafío lingüístico sino literario.

Los narradores actuales debemos ser conscientes del papel que nos ha tocado desempeñar tras 25 años de la definitiva unificación de la lengua, realizada por una generación anterior a la nuestra, y éste no es otro que la construcción de una lengua literaria moderna, sin vicios adquiridos y con capacidad de ser, a la vez, reconocible para el lector y tan flexible como precisa para el creador.

Para ello, a mi juicio, existen dos líneas maestras que deben orientar nuestra escritura: el conocimiento y estudio de la tradición y el análisis de las aportaciones del trabajo de los traductores, cuya influencia es decisiva.

Es cierto que la tradición escrita en euskara es escasa, llena de lagunas, y, a veces —no siempre—, soporífera. Pero no es menos cierto que a la hora de escribir en euskara, nadie lo puede hacer desde la falsa convicción de ser el primer escritor que utiliza esa lengua. Esa creencia trajo grandes descabros a principios de siglo con la tradición aranista, que todavía hoy estamos pagando. Leer y estudiar a los clásicos de la lengua vasca, cargar la pluma de esas tintas, es tarea previa a la de escribir, y nos debe aportar, además de pingües beneficios para el alma y la salvación eterna, una agilidad y una concisión a todas luces necesarias para poder escribir hoy en euskara.

No quisiera que nadie dedujese de estas palabras que propugno una vuelta atrás, o que debemos conocer la tradición para después imitarla. Pero, incluso para romper con ella, es necesario conocer sus cadencias y mecanismos narrativos.

La falta de tradición escrita —o la debilidad de ésta— es una dificultad que debemos superar, pero a su vez también entraña una ventaja que no se nos oculta a la hora de escribir. Somos nosotros los que labramos una tierra casi vir-

gen. Y para esa tarea sería necesario que nos hagamos eco de una novedad importantísima de los últimos años en el mundo de las letras vascas: la sistemática traducción de obras universales, promovida por la Asociación de Traductores Vascos, con la ayuda del Gobierno Vasco.

Es éste el segundo eje sobre el que quisiera hacer girar a la narrativa vasca actual. Y es que ya no podemos escribir como cuando las palabras de Joyce y Melville, Faulkner o Céline no encontraban su perfecta intersección con las nuestras. No podemos hacer oídos sordos a una realidad, que si bien hoy por hoy no es popular (la literatura escrita originariamente en euskara se vende más que las traducciones) no tardará en cambiar. Hemos de estar alerta y ser capaces de transportar a la nuestra la tradición que otras culturas han labrado durante muchos años.

Desde luego no es ajena a esa empresa la tarea del traductor, del cual a menudo los escritores nos olvidamos y de los que en esta sala existe una digna representación encarnada por Patri Urkizu, traductor de las *Cartas Persas* de Montesquieu, y Carlos Cid, que nos ha obsequiado con traducciones de Kundera y Hasek directamente del checo.

A partir de esos dos pilares que, a mi juicio, deben sustentar las directrices generales de la narrativa vasca moderna, cada escritor es muy libre de apostar por el caballo que quiera; cada quién es cada cuál y baja las escaleras como quiere, como dice la canción.

Así pues, por la misma razón por la que no creo en etiquetas generacionales, tampoco creo en recetas universales, por lo que únicamente puedo hablar de mí y de mi experiencia como creador.

Y esa experiencia me hace apostar por la colección de cuentos como territorio creativo. No voy a dar lecciones sobre la tan traída y llevada distinción entre cuento y novela. Soy de los que piensan que, en la mayoría de los casos, esa frontera que tanto preocupa a los críticos no es exterior sino interior, y a menudo obedece a razones íntimas del propio creador. En todo caso me gusta moverme por la frontera..., por el borde de dentro y por el de fuera.

Creo que fue Stendhal quien dijo que la novela es un gran espejo que se hace pasar a lo largo de un camino. Los conductores sabemos que el espejo retrovisor jamás alcanza a reflejar lo que se ha dado en llamar “ángulo ciego”, espacio que queda siempre oculto a nuestra visión, y que muchas veces esa circunstancia lleva a accidentes fatales. Siguiendo esta línea de pensamiento yo apuesto por una forma fragmentaria de reflejar una realidad que también lo es. No es cuestión de hacer añicos el espejo y reconstruirlo de nuevo. Me parece más interesante y sugerente construir un caleidoscopio de pequeños cristales móviles en sintonía, con unidad de intención en lo formal.

El cuento o narración breve es, ante todo, un ejercicio de síntesis, una imagen que concreta abstracciones, una pincelada rápida que sintetiza todo un mundo por medio de una sola anécdota contada en pocas palabras. ¿Conoce alguien mejor definición del símbolo?

Una buena colección de cuentos ha de dar lugar a una doble lectura, una primera lectura particular de cada narración, y una segunda, globalizadora, en la que cada narración se enriquezca con las siguientes.

Desde luego, tampoco creo en una concepción cerrada de los géneros literarios. Pienso que hoy más que nunca han de interrelacionarse. Es decir, creo en las ventajas que nos aporta —por decirlo con una palabra muy de moda— el mestizaje de géneros. Cuestión de la que probablemente tendremos ocasión de profundizar durante el debate.

SERGI PÀMIES

NOVELISTA

El enunciado de esta reunión es: “¿Nuevas formas y argumentos para una nueva narrativa?”, así, con un interrogante que lo convierte todo en bastante relativo. Para hablar de algo tan etéreo, los organizadores han decidido invitarme. La verdad: llevo días preguntándome porqué. Deduzco que debo responder al perfil de nuevo narrador catalán y debo estar en posesión, aunque sólo sea en parte, del secreto de las nuevas formas y argumentos para una nueva narrativa.

Todo ello me ha llevado a venir hasta aquí y compartir el interrogante con vosotros a la espera de que ocurra algo que me permita regresar a Barcelona sabiendo qué demonios significa eso de “nuevas formas y argumentos para una nueva narrativa”. Porque, vayamos por partes, ¿existe realmente una “nueva narrativa”? Personalmente creo que no. Creo que se trata de la misma narrativa que va cambiando y que todo forma parte de un proceso evolutivo —llamémosle natural— de las costumbres, en este caso de las costumbres literarias.

En mi caso —es de lo único de lo que me atrevo a hablar con cierta autoidad— no me considero miembro de una nueva ola de jóvenes y revolucionarios narradores en catalán. En primer lugar porque escribir es una actividad solitaria, íntima, y porque me cuesta sentirme miembro de colectivos, por muy rompedores que parezcan. En segundo lugar porque nunca escribo pensando que estoy haciendo algo nuevo para los demás, ni deseando romper moldes, ni tratando de aportar una visión totalmente distinta al panorama literario. Escribo, esto es todo, intentando sorprenderme a mí mismo. Y, mientras escribo, supongo que si consigo sorprenderme a mí mismo también lograré sorprender al lector. Hay escritores que confiesan abiertamente que pasan de los lectores, que jamás los tienen en cuenta. Yo sí los tengo en cuenta ya que me sitúo siempre en la posición del lector, en este caso de un lector que dispone de información privilegiada sobre lo que está leyendo.

Por lo que se refiere a las nuevas formas narrativas, me temo que todo esto tiene que ver con la influencia de los nuevos lenguajes narrativos en la literatura. Ya sabéis: la televisión, el cine, la informática, los programas de Rafaella Carra y toda la revolución tecnológica propia del siglo XX. Enfrentado a este despliegue, la literatura, que es un arte viejo y antiguo, debe ser capaz de digerir todo lo que le rodea y, la verdad, creo que lo está consiguiendo sin demasiados problemas. Al fin y al cabo, ninguna de las artes actuales ha logrado el nivel de transmisión de intimidades que posee la literatura, ni siquiera los aparatos de realidad virtual.

Lo que ha cambiado en el panorama de la ficción es que la literatura y sus derivados han perdido parte de la exclusiva que tenían de contar historias. Personajes como Quentin Tarantino o Emir Kusturika se confiesan cinéfilos y parecen haber adquirido su amplísima cultura literaria no a través de los libros sino de las películas, que es algo así como casarse con una chica para poder estar cerca de su hermana. En su caso, ellos hacen películas, aunque sus películas sean increíblemente literarias.

Evidentemente, escribir en 1995 no es lo mismo que hacerlo a principios de siglo. La cultura narrativa de la población es infinitamente superior a lo que era en 1905. Cualquier lector o espectador de una película conoce todas las trampas narrativas que estructuran una historia. A base de ver películas, anuncios, a base de leer a clásicos o de reír con los dibujos animados, hemos asistido a un curso acelerado de formas narrativas que mezclan estereotipos clásicos con nuevas e innovadoras fórmulas. Todo esto es filtrado no sólo por la audiencia —el lector/espectador— sino también por los escritores. Cuando escribo, sé que no hace falta detenerme en la descripción como lo hacían mis antepasados porque los referentes visuales del lector son infinitamente variados y, por decirlo de algún modo, cultos. Pero dónde más noto la presencia del presente es en la variedad de influencias que tengo a mi disposición. Como el manitas que entra en la ferretería y se admira ante la cantidad de inventos, instrumentos y herramientas que tiene a su disposición, yo también alucino ante las fórmulas narrativas que me ofrecen los grandes almacenes de la ficción. Desde narraciones sincopadas, a ritmo de videoclip, hasta el culebrón por capítulos estirado hasta la saciedad pasando por el juego de ordenador bélico. Estos instrumentos son nuevos aunque, en su origen, interpretan mecanismos literarios y los adaptan a una nueva tecnología. Confieso que, en los últimos años, todo lo que he escrito está más influido por el cine y la publicidad que por los libros. Un anuncio de Wolswagen o una película pueden inspirarme más que un libro. De vez en cuando, sin embargo, aparecen novelistas que me deslumbran y a los que quisiera parecerme, pero sólo de vez en cuando, quizás porque, por deformación profesional, detecto más los fallos de los escritores que los de los cineastas. Estos narradores no son especialmente próximos, ni catalanes.

En resumidas cuentas: creo que la etiqueta de nuevo narrador, ya sea catalán, gallego o vasco, es una etiqueta más en el gran mercado de definiciones superficiales. Para ordenar su capacidad de conocimiento, el hombre ha inventado la etiqueta y ha agrupado los animales en reptiles, rumiantes, lepidópteros y otros clubes más o menos asquerosos. Para ordenar la fauna literaria también ha creado la etiqueta literaria. Allá él. Yo he padecido algunas. Nuevo narrador. Nuevo narrador catalán. Joven promesa. Joven promesa catalana. Escritor urbano. Escritor urbano catalán. Escritor periférico. Escritor periférico catalán. Confieso que no me reconozco en ninguna de ellas, aunque admito que puede que sirvan al público para situarse, del mismo modo que en los grandes almacenes existen carteles que nos indican hacia dónde debemos dirigir nuestros intereses. Muchas gracias.

SUSO DEL TORO

NOVELISTA

CÓMO LO VE UNO Y LO QUE UNO CREE QUE HACE

Aunque sé que existen las tendencias estéticas, las corrientes artísticas e incluso a veces las generaciones, creo que quienes crean las literaturas y la Literatura en general son los autores. Y me parece que hay que reforzar esta figura del autor, porque la creación nace de la individualidad, de la más pura subjetividad. Y las personas que escriben, también los críticos, debiéramos tener esto muy grabado para no leer la literatura con los ojos de la sociología.

Por ejemplo, a la muerte de Franco el conjunto de la sociedad española libera energías que ya estaban acumuladas y crea otras, aparecen nuevos grupos sociales y hay nuevas demandas. La literatura de los años 80 creo que es un reajuste para satisfacer estas demandas.

No se comprende bien la narrativa de los últimos años sin tener en cuenta el acceso masivo a la universidad de jóvenes de ambos sexos de la pequeña burguesía y de las clases trabajadoras, esto propicia la aparición de un nuevo público que pide "literatura culta y moderna que además se lea sin dificultades". Creo que no se ha considerado bastante el condicionamiento sociológico sobre esta narrativa que, al margen de la entidad literaria que tenga por sí misma, es una de las señales de identidad de un número de profesionales jóvenes.

No es menos importante la nueva procedencia social de muchos nuevos autores, extraídos de ambientes sociales más populares y, por lo tanto, menos letrados. Se debiera hacer una comparación entre la procedencia social y cultural de los autores más recientes y los de generaciones anteriores, para comprender mejor la literatura que se escribe actualmente.

La literatura como todo lenguaje es una relación social, por lo tanto la literatura reciente es, por serlo, toda ella "nueva". Pero tampoco debemos olvidar la autonomía que tiene todo lenguaje artístico y la evolución estética propia y en ese sentido, y desde mi punto de vista, la mayor parte de la narrativa de los últimos años, justamente celebrada por dar expresión a nuevos gustos lectores, no es nada nueva y sí bastante cómoda. Es cómoda porque ante los difíciles dilemas de las artes del siglo y la incapacidad para darles una respuesta óptima por tomar desvíos para no llegar a ellos y finge ignorar su existencia.

Creo que el gran dilema que planteó el arte de la primera mitad del siglo es que la absoluta libertad de los lenguajes artísticos va acompañada por la pérdida de una función social (la fotografía desplazó a la pintura, el cine al teatro y la novela,...) y la incomunicación y separación de la sociedad.

Y como creo que es lo que se me pide también, voy a decir cómo me lo hice yo. Yo empiezo a escribir sobre la obra de los que son mis autores canónicos de la “modernidad”, Joyce y Becket, y de Dadá, el Surrealismo, el objetalismo, el Pop,... También búsquedas semejantes que había en los textos de los autores de la “Nova narrativa” gallega de los años sesenta.

Lo que escribí por entonces lo extravié, sólo me queda el recuerdo de textos a los que les atribuyo algunos méritos pero de los que sospecho el epigonismo de quien no queriendo callar, como parece indicar Becket, ni tampoco diluirse en el caos verbal, al que parece conducirnos la evolución de Joyce, intenta narrar continuando la experimentación.

Dejé de escribir varios años y cuando volví (1982) tiempo le había dado al escritor que yo quería ser la distancia necesaria para verme, así que pude empezar a la tarea a que todo escritor se dedica: autorretratarse. Desde entonces me vengo retratando, en negativo, diciendo lo propio de mi tiempo y de mi país (yo soy el lugar donde esas dos coordenadas se me cruzan) y para ello hice lo que cualquier escritor, busqué las formas que le eran propias a ese tema.

Mis formas naturales nacían de la autoconciencia lingüística joyciana y de la apertura de Dadá, pero había formas específicas que nacían de otro lugar en mí: los medios de comunicación. El resultado creo que es un lenguaje tenso, mixto de la tradición culta del siglo y de las artes “de masas”. Un lenguaje literario contradictorio que veo, al tiempo, como conceptual y narrativo.

Con ese lenguaje con el que enredo intento reflejar la conciencia del ser humano contemporáneo, caracterizada por la fragmentación de la percepción y del pensamiento, dislocación del sentido, descontextualización,... Ausencia de valores, de memoria e incomunicación. Esa era mi experiencia de mi lugar y mi tiempo, una poética que llamaba “del Caos”. Muy lejos de las concepciones más dominantes en la cultura y literatura gallega que se caracterizaban por representar un mundo en armonía, en Orden, a través de la mistificación beatífica del mundo rural o de retóricas mitificadoras y estetizantes de la nación gallega. En general la postura dominante era conjurar el desastre que era el presente en una actitud de muchos escritores que definí de “horror presenti”.

El trayecto literario que seguí con este rumbo llega a *Tic Tac* (1983). Ese período dedicado a esa tarea, narrar el presente como ruptura y caos, se corresponde también con una época en que el discurso “moderno”: optimismo historicista, positivismo, ... aún sigue vigente, si bien los sistemas ideológicos que produjo, liberalismo y comunismo, habían caducado.

Los años ochenta, etiquetados bajo la etiqueta anglosajona “posmodernidad” (el parentesco con las “movidas” españolas es lejano y espúreo), yo los veía así en el año 87: “Y no, no somos vanguardistas. Porque las vanguardias son nuestro pasado estético, nuestra clásica (...). Una época que algunos llaman “posmoderna” o “posmodernista” y a mí me parece bien. Aunque también, creo yo, podríamos llamar “manierista” sin más y que se caracteriza por ser época de agotamiento de los hallazgos de la época anterior, la de las vanguardias, y en la que no se ven salidas. O sea, acabó el “crecimiento indefinido” también en el arte y, discúlpenme el economicismo, hasta que no se desbloquee el sistema capitalista, no habrá, probablemente, nuevas rupturas ni verdaderos cambios en el arte. No debemos tener miedo a decir que estamos “desnortados”, lo estamos” (“F.M.”).

Pero la vida no se detiene y nos arrastra, la caída del “socialismo real”, lejos de ser “el fin de la Historia” y la arribada a algún estadio definitivo resultó que puso en evidencia los problemas reales de la humanidad (que son asuntos planetarios, no sólo de Occidente): el hambre y los problemas del Tercer Mundo, los problemas ecológicos,... Y al imponerse la evidencia de tan graves problemas descubrimos en el desván nuestro retrato de Dorian Gray, la auto-complacencia narcisista de Occidente (“vivimos en el mejor de los mundos posibles”, F. González) escondía la tumba de todos sus valores y la incapacidad, por lo tanto, de buscar salidas a los problemas.

Asimismo la observación con distancia de algo que me es “natural”, los medios de comunicación, me hace ver el peligro de que ese mundo paralelo llegue a sustituir, como pretende, al mundo real en la conciencia de los desarraigados y desnortados habitantes de este presente. Los “medios” que me fascinan también me producen terror, creo que justificado.

¿Y qué tiene todo esto que ver conmigo? Pues todo, porque cada uno de nosotros reflejamos el mundo en pequeño y de mi fase de desconcierto, aceptación del manierismo incapaz de proponer formas nuevas, de la que salí a través de *Tic-Tac* pasé a una fase en la que busco directamente sentido y valores para poder proponer formas nuevas.

De esa búsqueda de sentido al existir, de trascendencia, nace el último libro que he escrito, *A sombra cazadora* (1984), un relato iniciático. Si he ido al relato iniciático, al relato de aventuras más arcaico y cercano a la tragedia, es porque he querido ir al origen y porque una aventura es, por su propia naturaleza, una propuesta de sentido y moral: alguien nos cuenta algo que ha sucedido, esos hechos tienen un orden argumental, un sentido ordenado, y la peripécia de los héroes demuestra que es posible desafiar las adversidades, aunque haya que pagar un precio por la victoria, y que el esfuerzo vale la pena. Una aventura es el relato de una vida con sentido, y quizás la única vida con sentido es la aventura de un modo u otro. Y en eso estoy.