

6 *Guest article*

Escribir á intemperie

Xurxo Borrazás
Escritor

Escribe Rubem Fonseca en ‘Romance negro’ que un escritor non está nunca só abondo para escribir: ‘Nunca hai soedade abondo en torno de quen escribe’. A cita é de Kafka e hoxe parece pose e *dandysmo*. Un escritor é alguén que, en boa medida, presenta libros aquí e acolá, contesta entrevistas, dá conferencias, asiste a entregas de premios, a mesas redondas ou escribe en medios coma este. A presenza pública dilúe o carácter artístico das súas obras, os propios libros que o levan a estar *na praza* e a que outra xente queira saber del, ou dela, coma persoa.

A algúns non é que nos guste máis ou menos a presenza pública: descomponnos fisicamente. Se permitides un excursio, e ao tempo confidencia, cando me concederon o premio San Clemente pasei un día rodeado de prensa, famosos, personalidades, fun durmir ao Hostal dos RR CC e o resultado foi... o meu primeiro episodio dese mal que se sofre en silencio pola banda do sur. Desde entón, non digo que viaxe co Hemoal, se vale dicir marcas, pero ás veces... boteino en falta.

Non sabía o día de aquel premio que o peor estaba por vir, porque a saída dos meus dous últimos libros estivo acompañada de senllos ingresos hospitalarios por urxencias, literalmente: *Arte e parte* cun cólico nefrítico e *Costa norte/ZFK* cunha especie de insuficiencia cardíaca, ou asma ou algo así. De xeito que non falo por falar e a frase de Kafka suscríboa por prescrición médica. Se cadra o que tiña que facer era quitarme.

‘Un escritor non debe abusar da escritura’, escribiu Robert Walser, autor considerado paradigmático do século xx e con influencia no propio Kafka. Estoutra frase parece liquidar as posibilidades da literatura. Unha frase radicalmente literaria que parece implicar unha castración da escrita. Nunha ficción propia imaxinabamos un mundo en que só houbese tres mil libros, os que unha persoa pode ler na súa vida sen comprometer a saúde, e que para incorporar un título novo este debese probar os seus méritos, lexitimarse para substituír algún dos xa existentes. Coma o animal que debe baterse, segundo a especie, co macho ou a femia dominante para ocupar o seu posto.

A situación real parécese máis á oposta. O número de títulos publicados e o carácter da prosa dos nosos días reflicte máis un colapso ou unha saturación que a contención que eu imaxinaba. Vaia por diante que non comparto a afirmación de Walser, moito menos a de aquel narrador meu. Si me achego ao que Walter Benjamin dicía sobre o autor suízo, que ‘cada frase súa parecía ter como obxectivo facernos esquecer a anterior’.

Entendendo a cuestión así, estou disposto a reconciliarme con Walser e co meu propio narrador cando lle poñía límite aos libros. Cada texto debe buscar o enfrontamento corpo a corpo, a superación dos textos anteriores. No momento de escribir non hai lugar para a harmonía coa tradición, non hai espazo para a fidelidade ou os bos modais.

O realmente contemporáneo da afirmación de Walser, o que fai que este autor goce hoxe dunha consideración superior á que lle otorgou o seu tempo, non é a aspiración a esa prosa mínima (un factor irrelevante en si) senón a idea de que o autor parte sempre do fracaso, de que ao comezar a escribir estragámolo todo.

O autor avanza pola páxina en branco con sensación de ridículo, consciente do absurdo da súa vaidade e das súas ansias de trascendencia e de deixalo todo por escrito; presa dun complexo de culpa que o atena en cada instante de indecisión. Ao elixir, pensa o autor, sempre nos equivocamos, a opción correcta era a outra. O mellor que un escritor pode facer, el ou ela sábeo máis ca ninguén, é calar.

A escritura é cacofonía e o autor é un criminal sen escrúpulos que apenas pode aspirar a non ser descuberto, como máximo a denunciar que son as leis inxustas as que nos criminalizan, que non somos a orixe do mal, aínda que axudamos a constituílo.

Hai outras visións do proceso literario, as listas de libros máis vendidos rebordan de autores que cren nelas e as aplican. Eles son os carrís centrais da autoestrada, nós ocupamos as beiras onde se amorea a goma queimada dos neumáticos, o grixo das fochancas e os cristais dos accidentes, algúns leves, outros fatais.

Para Walser o escritor era un profanador, mais... que se profanaba ao escribir? O silencio? A tradición? O respecto aos clásicos? O *status* do artista? Parece claro que coa súa frase se poñía en garda, amoestábase a si mesmo: 'Cando escribo, non *debo* abusar da escritura'. O inquietante é que o facía valéndose da escritura. O decisivo, para nós no século XXI, non é o que se profana senón o concepto de profanación.

O que separa a modernidade de hai cen anos destes rescaldos da posmodernidade é que o autor de Walser era un profanador de templos, un ser angustiado espiritualmente, perseguido polo ollo sen corpo, mentres que o profanador actual é un simple saqueador de igrexas. A profanación perdeu o seu valor simbólico e o artista volveuse un ser sen escrúpulos. Converteuse el mesmo en ollo mecánico, en *voyeur* duns infernos que non son eternos nin insufribes, só unha paisaxe cambiante á que un pode adaptarse.

'O artista...' proclamaba un Ortega e Gasset máis próximo á modernidade do primeiro tercio do século XX que a nós, '...bracea angustiosamente na tormenta actual da arte'. O artista esforzase e sofre por atopar sentido nunha realidade caótica e hostil. Nun contexto tal o *logos* está velado, a proliferación de información desorientanos, as aparencias encobren ou suplantán o esencial e a materia arrecuncha e acosa ao espírito. O artista é o punto no que conflúen estas tensións, o crisol tráxico onde o acceso ao sentido da vida se paga coa morte, ou o naufrago de Ortega, condenado a bracear eternamente nun mar encrespado e tenebroso.

Esa persecución dun sentido fuxidío, esa nostalxia do *logos*, marca unha das diferencias formais, estruturais e de contido entre a arte de comezos do XX e o que os críticos lacazáns englobaron baixo a etiqueta de posmodernismo. Malia que as obras de hai cen anos problematizaron e socavaron as bases do realismo do XIX, afirmando que o camiño seguido fora equivocado, eles mantiñan o destino, os conceptos de progreso e destino que vertebraban os grandes metarrelatos da cultura occidental.

Dunha obra moderna podería dicirse que era 'complexa', certo, pero construíase sobre unha 'estrutura'. Pensemos no *Ulysses* de Joyce e na andamiaxe que comparte coa *Odisea* de Homero. Pensemos en *O ruído e a furia*, exemplo de narración fragmentaria moderna. Se un quere, e se esforza,

pode reconstruír a historia e contala linealmente: De aí o lema ‘Complexa, si, pero estrutura’.

Comparemos estas obras xa clásicas coa linguaxe narrativa dos videoclips musicais ou da publicidade audiovisual, paradigmas da estética contemporánea. A ecuación agora reverteuse; poderá formularse cos mesmos termos, pero alterando a súa orde: ‘Estructura, si. Pero complexa’. A reconstrucción lineal de algunhas propostas de videoarte non é ás veces posíbel. Sería como tentar compoñer unha imaxe coas pezas de tres crebacabezas diferentes. A experiencia estética escíndese da hermenéutica e sitúanos fronte ao aspecto material da arte.

Quen sabe se a complexidade non será o único real, e a estrutura sempre un patrón subxectivo. Algo así puido querer expresar Kafka cando escribiu que: ‘Toda metáfora quere dicir que o incomprendíbel é incomprendíbel’. Os autores dunha época determinada non se moven ao mesmo ritmo. Hai autores, ou textos, de hoxe, que non acadaron aínda o estadio do realismo decimonónico. Do mesmo xeito que hai textos e autores de hai oitenta anos que nos seguen parecendo do futuro, Kafka é un exemplo. Ou Borges. Lembrade a clasificacións dos animais en ‘O idioma analítico de John Wilkins’. Esas cinco liñas resumen millóns de páxinas sobre a arte contemporánea.

*

Na película *The Matrix* o personaxe guía, Morpheus, sentado nunha butaca en medio dun escenario de entullo e vertedoiro, supostamente o mundo arrasado que unha corporación virtual nos oculta, comunícalle ao recen chegado Neo: ‘Benvido ao deserto do real’.

Hoxe a realidade, para os creadores e os consumidores de ficción, en xeral para os consumidores, converteuse nunha heterotopía máis, a vida preséntase cunhas fronteiras borrosas e aparentemente permeabeis. A materia non agocha o sentido, constitúeo. Ou mellor dito, non é posíbel acceder ao real partindo da abstracción, chámese *logos* ou alma. A conciencia é inimiga da experiencia e a arte contemporánea decidiu mergullar na experiencia, renunciar á trascendencia.

Parafraseando a Raoul Vaneigem, un dos situacionistas dos 60 que volven poñerse de moda: ‘Falar da trascendencia da arte contemporánea é coma falar dos valores eternos da General Motors’. O verdadeiro coñecemento que os produtos artísticos poden proporcionar hoxe emana do choque coa experiencia, do seu carácter de experiencia.

Cando o produtor de *El ángel exterminador* contemplou a película rematada, díxolle a Buñuel: ‘Encántame, unha marabilla. Non entendín nada pero encántame’. Velaí un xeito novo de entender. Tamén Deleuze e Guatari en *Kafka. Por unha literatura menor* din: ‘Nós non cremos máis que nunha experimentación de Kafka, sen interpretación, sen significancia, só protocolos de experiencia’.

A moral, o didactismo, o estilo, o decoro clásico, a verosemellanza, o público... son rémoras das que debemos desprendernos se queremos gozar da arte. A arte val máis canto para menos sirva. Neste sentido, a última gran contribución que a arte lle ha prestar á humanidade vai ser a súa propia desaparición. A arte contemporánea esfórzase por evidenciar o seu carácter supérfluo, é unha arte suicida que apenas sobrevive como factor de lexitimación para os estamentos de poder, coma o cadáver do Cid paseado a cabalo para manter a raia o inimigo.

Os artistas somos enfermos. Superamos un tumor pero xa non nos imos librar do medo, esperamos o novo ataque. A nosa vida é prórroga, un epílogo fantasma entre dous abismos, a nosa existencia é un préstamo envelenado.

‘Hoxe en día todo é *post-*’, escribe Margaret Atwood na novela *Ollo de gato*, ‘coma se todos fosemos unicamente unha nota a pé de páxina a algo anterior, algo bastante real como para merecer nome de seu’.

Habitamos unha época que se define negativamente. Vivimos á contra, extramuros, nunha zona mestiza que non se ceibou do prexuízo xenesiaco de definir. O que non se pode nomear non existe, pensamos, ignorando que a realidade non precisa ser verosímil para *chegar a existir*. E viceversa. Escrebe Don DeLillo en *Running Dog*, ao perceber unha serie de eventos que o protagonista vive: ‘Todo aquilo era verificábel, nada era certo’.

Non se trata só do ‘post’, que dicía Atwood. Repasemos a proliferación de títulos e *slogans* agonísticos que se valen dun anti-, un de-, un contra, a fin de..., a morte de...: a fin da historia, a fin do tempo, a fin das ideoloxías. Contra o método, contra a interpretación, contra o home, contra o posmodernismo, contra a imaxinación, contra o feminismo, contranovela, contracultura. A morte de Deus, a morte do suxeito, a morte do autor, a morte da novela...

A preocupación que sempre expresou a arte pola morte, na arte contemporánea desprázase... da morte como concepto, do tránsito da conciencia á non-conciencia, da desinserción do ser no tempo... ao cadáver. Do abandono das emocións e a razón creadora á presenza fría e material da carcasa putrefacta; do mecanismo funcional complexo ao refugallo biolóxico. Unha vez descuberto pola ciencia o carácter mecánico do corpo, é lóxico que as máquinas se convirtan, ben en modelo, ben en verdade agonística. Na arte actual a vida é presentada como morte e o artificial cobra vida. A diferenza entre o suxeito e o obxecto é, fronte a un cadáver, mera ideoloxía.

Destes ‘corpos-fantasma’, carcasas biolóxicas que executan as súas funcións vitais de xeito mecánico, incapaces de reproducir o máis mínimo xesto social, comezando pola expresión lingüística, fálanos Samuel Beckett nas súas novelas e pezas teatrais. Os seus personaxes enmudecen, sós, péchanse nun cuarto escuro e néganse a falar. Son enfermos que se fan confidencias a si mesmos, e ao lector, as frases desmémbranse e decapítanse coma maniquís abandonados, coma as figuras baleiras e esborrachadas dun cadro de Bacon, que constantemente nos remiten por unha banda á soedade, por outra banda á técnica e aos materiais, ao que no ser humano hai de mecánico e de peso morto. Se non o vistes, recoméndovos ver imaxes do estudo deste pintor, que semellaba o cuarto dun ancián con síndrome de Dióxenes.

Tanto a pintura de Bacon coma a prosa de Beckett tenden á autoaniquilación, a destruír as pontes que van atravesando, pero son os personaxes os que enmudecen, a prosa convírtese en logorrea, acumúlase coma o lixo nun vertedoiro cheo, coma no estudio de Bacon, reborda sobre as marxes da gramática. O que desaparece é a súa funcionalidade, a prosa busca eliminar o mundo, reduci-lo a linguaxe. O artista é o corvo que vén arrincarlle os ollos á civilización que o enxendrou, e faino coma se fose unha rutina.

A prosa de Beckett di e desdíz, péchase en calexóns cegos e négase a saír, cortocircuita a cohesión e a coherencia formais. Se as bases da novela do XIX eran o *bildungsroman*, o personaxe redondo, a saga familiar, o conflito social xerárquico, a historia que se despregaba e se recollía con lóxica

dialéctica e xuízo moral, o século xx avanzou cara a personaxes derrotados, atomizados, conscientes da creba da súa identidade e de que a súa vontade é mera apariencia, personaxes consumidos polos seus conflitos psicolóxicos e atoados por dilemas ontolóxicos e epistemolóxicos.

O espello escachou e afanámonos por reunir os fragmentos, en van. Observamos o cristal cortante, a pintura prateada, o único xuízo moral é o complexo de culpa. Beckett supón a culminación dese proceso, a constatación de que a viaxe desembocaba nunha estación término. A literatura é linguaxe, a conciencia é linguaxe. A única vía para acceder á vida pasa pola morte da linguaxe.

Porén, esa é a vía menos elixida. A maioría de autores prefere seguir finxindo que a literatura é cuestión de palabras, de personaxes redondos e de historias ben trabadas. Vexamos dúas afirmacións do novelista Ken Follet (modelo tácito da literatura dominante, bestseller de calidade, etc) a raíz da publicación de *Un mundo sen fin*. A primeira: 'Os personaxes deben ser sempre fortes. A ninguén lle interesa un personaxe feble'. E refírese ao carácter, a personalidade, coma se fosen persoas e non elementos narrativos. A segunda afirmación: 'O autor non debe darlle ao lector nin un instante de respiro'.

É posíbel que se trate de frases improvisadas, cousas que se din nunha entrevista e que, por escrito, el mesmo matizaría máis. Do contrario diríamos que Ken Follet non aspira a representar a realidade ou que erra no seu intento. A realidade, constituída por seres humanos febles e inseguros, por inercias e paróns que foxen do acontecemento coma do demo, quedaría excluída das súas páxinas. O papel de Ken Follet é máis ben o dos pintores de frescos e escultores de capiteis nas igrexas da Idade Media: iluminar o dogma. As súas historias, construídas sobre a expansión e a confluencia, son as historias dos libros de Historia. O labor destes cronistas, que algúns executan con mestría mentres acompañan ao Estado Maior nas súas campañas, é atender a encomenda: iluminar o dogma, glosar as victorias.

A estas alturas, entre nós, a encomenda non procede dos bispos ou dos militares. A encomenda, o látego que nos dirixe, é a perspectiva do éxito. Á xente non lle interesa moito nin pouco a realidade, un conto de fadas resulta máis práctico, e os contos de fadas son dogma. O público demanda maioritariamente imaxes do que 'quere ser', non do que 'xa é ou do que se ve obrigado a ser: queren personaxes fortes, acción sen descanso, estruturas alambicadas e remates apoteósicos...

Nesta liña o éxito funciona coma o consello de administración dunha empresa, con gráficas, saldos de beneficio, marxes de caída, campañas promocionais ou estratexias de penetración. Aos libros de Ken Follet vailles coma a luva á man: 'a ninguén lle interesa un personaxe feble... nin un segundo de respiro...' etc. Un dos problemas neste contexto é que o éxito, por un erro, alcance a un autor alleo a estas prácticas. Coma o fogo amigo ou as balas perdidas, un nunca os espera e sempre nos cachan sen o chaleco antibalas.

O éxito é o maior inimigo da creación, o máis traizoeiro. Envolve ao artista na néboa e chuchalle as forzas, fártao de dóces e almofadas e infúndelle o medo a perdelo todo, ou simplemente a que o ritmo dos premios se ralentice. O éxito rodea ao artista de voces ata facerlle crer que o silencio é a soedade. Unha vez dentro, retirarse sería como abandonar unha partida de póker mentres un vai gañando, propio de miserabeis.

De aí que o autor sempre deba incluír nos seus libros algo que lles impida ter éxito, ben sexa unha complexidade estrutural, algunha pasaxe

obscena ou politicamente incorrecta, personaxes débiles, tramos de fastío... O que sexa con tal de evitar as entrevistas encadeadas, o correo idólatra, as sesións de fotos ou a sinatura de exemplares no centro comercial.

Moitos dos grandes autores e autoras contemporáneas foron tamen nisto uns xenios, souberon canear esa dependencia. Todos temos en mente as listas dos que non gañaron o Nóbel: Nin Tolstoi nin Chejov, nin Proust, Joyce, Kafka ou Virginia Woolf, nin Borges nin Rulfo, nin Nabokov, Calvino, Sarraute, Robbe-Grillet, Musil, Bernhard, Pynchon, etc. Todos pareceron conspirar contra o éxito, poñerse cambadelas, enzoufarse de lama e inmoralidade, facérense ilexibéis para que a comisión sueca pasase por alto as súas candidaturas. Esforzáronse por rexeitar o abrigo da academia, o abrigo contra a súa intemperie. 'É moi doado acadar o éxito', dixo Camus, un dos poucos que non puideron evitar ese trance, 'o difícil é merecelo'. Non é así. Non é nada doado acadar o éxito, e case todos os que chegan a el, méreceno, incluído Ken Follet. Outra cousa é o que todo isto teña que ver coa literatura.

Que non é pouco.

Para o best seller o éxito éo todo, é a lente que enfoca o mundo. Sen ela, todo é un magma borroso, coma as voces no fondo do océano ou as lembranzas do útero. Para a literatura máis creativa, a presenza pública e o mercado constitúen unha especie de hidra hostil. Poucas cousas nos definen tan xustamente coma os nosos inimigos. Pensemos senón en Emily Dickinson e na súa relación co aspecto social da literatura. Ou en Rimbaud, enmudecendo aos vinte anos. É o mercado, por oposición, o que leva a estes autores ao descubrimento da raíz e o carácter da súa poesía, a reflexionar sobre a calidade do íntimo, o público, e o trascendente.

Que diferenza se pode marcar entón, con rigor, entre Ken Follet e Rimbaud? Ou entre Dan Brown e Samuel Beckett? A fin de contas, o que máis se parece a un bo libro non é un amigo nin un tesouro nin unha fiestra aberta nin o lume da lareira nin un sol de primavera nin un corazón apaixonado nin un paraíso artificial. O que máis se parece a un bo libro é un mal libro. Ambos empregan o mesmo soporte, ocupan as mesmas páxinas e empregan códigos lingüísticos ou, no caso dos relatos, recursos narrativos semellantes. Mesmo adoitan venderse a un prezo semellante. Ou non. As obras mestras dos clásicos son sempre máis baratas que as novidades de Danielle Steel ou Paulo Coelho. E o prezo considérase medida obxectiva do valor das cousas. Non hai nada máis parecido a un bo libro que un mal libro, pero cando vexades que un libro é barato, estade case seguros de que vai ser bo.

Fóra diso, a diferenza entre uns libros e outros, entre os do vagón do metro ou a sala de espera e os que se gozan en ausencia de interrupcións e cando podemos dedicarlles toda a atención, é a mesma diferenza que existe entre períodos ou movementos artísticos, por imprecisas e simplificadoras que sexan as súas fronteiras. A diferenza estriba *na relación que unha obra ou un período ou un movemento establece coa súa linguaxe entendida como ferramenta de produción de significado*.

* * *

Todos sabemos que hai grandes novelas que ademais teñen éxito entre os lectores e polo tanto convértense en produtos comerciais rendibeis. As circunstancias que levan a iso son variadas e, con todo, o número de libros de calidade que acaban nesta baralla do éxito a grande escala é insignificante. As xeralizacións sempre ocasionan vítimas pero todos saberemos matizar se falamos de 'literatura de masas'.

A literatura de masas *non quere* dicir nada sobre a linguaxe, dío ao seu pesar, e non verbalmente senón coas súas actitudes, entre elas a da súa negativa a facelo. A súa política exterior é a de que a linguaxe *non existe*, como non existen as ideoloxías, nin as técnicas narrativas. A escritura sería unha práctica cultural adquirida e perfeccionada historicamente, pero xa naturalizada, coma un sentido máis en contacto directo coa realidade. A linguaxe sería un órgano transplantado, que en principio suscita certas dúbidas pero, así que é asimilado, é asumido polo resto no noso organismo, coma unha modificación nun cromosoma que logo é transmitida tan espontaneamente coma o oído ou a visión. Para os autores de best sellers ese proceso é unha lenda negra, xa non hai linguaxe, só comunicación. A linguaxe é unha transparencia, invisíbel coma a tinta nas páxinas do libro. As artes plásticas liberáronse desa tiranía naturalista grazas á fotografía, que obrigou aos pintores a reformular a súa disciplina. A literatura aínda segue á espera do shock que a tire dese marasmo realista.

A candidez dos que resisten asidos ao conto de fadas da transparencia, dificilmente críbel en ningún escritor, fai que estes autores tenten agochar a materialidade do idioma mimetizándose tras a sintaxe herdada, tras as imaxes herdadas, as situacións familiares ou os diálogos trillados. Fan un uso político da tradición que se disfraza de apolítico cando de feito é conservador e paralizante. Facer visíbel o carácter construído, autorreferente e contradictorio da linguaxe rompería o feitizo, equivalería a precipitarse no pozo da melancolía, e non hai nada tan incompatíbel cun best seller coma a melancolía derivada da conciencia. Todo suxeito consciente de si mesmo, incapaz de disolverse nos outros e nos obxectos, está condenado ao abismo da autodestrución.

En parte é así. A reivindicación do individual sobre o gregario ten os seus custos, a moi poucos lles compensa. A maioría opta pola mimetización co contorno, por gardar silencio ata sondar a dirección do vento para deixarse levar coma unha semente obrigada a competir por un recanto de terra fértil.

A arte máis ambiciosa parte habitualmente do fracaso, da indiferencia ou o rexeitamento social. No caso da literatura o autor ambicioso parte de unhas ferramentas e uns materiais que son os mesmos que manexa o autor de éxito: o idioma, os personaxes, o punto de vista, o ritmo das emocións, o manexo do tempo, etc. A diferenza é que Cervantes, ou Sterne, ou Diderot, ou Joyce, ou Beckett, non ocultan as súas cartas. Para eles a linguaxe non é algo dado, nin máxico, nin moito menos neutro. A linguaxe é un escenario de conflito, o campo de batalla das ideoloxías, o campo de xogo dos significados.

O artista plástico que nos interesa, ou o músico, ou o arquitecto, ou o novelista... é o que aprende o seu oficio pero, a diferenza do artesán, despois desapréndeo, o inseguro, o que constantemente fai un alto e se pregunta: que máis se pode facer con estes vimbios? Con este instrumento? Con este abecedario? Con este silencio? Ata onde chega a súa flexibilidade? Que ocorrería se...? Interésanos o escritor que é consciente do artificio e a arbitrariedade da linguaxe, das súas insuficiencias, o que lle retorce o pescozo ás palabras e as tortura ata lograr que confesen. Decía Augusto Monterroso que “ninguén sabe como debe ser un conto. O escritor que o sabe é un mal contista, e ao segundo conto nótaselle que o sabe, e daquela todo soa falso e aburrido.” Non se trata de non saber. Monterroso sabía. O importante é ter presente o perigo que supón saber, e mantelo á raia.

Os escritores que encabezan as listas de vendas actúan coma se o século xx non tivese existido. Coma se a ciencia, que é a que tira sempre da renovación nas artes, continuase no espazo euclídeo, o creacionismo e a teoría dos humores. Coma se os artistas plásticos de hoxe teimasen en imitar a Leonardo ou a Delacroix. Se nos referimos a estes tristes epígonos, pode entenderse a afirmación académica de que a novela morreu, sentenza que se escoita desde o século xviii e, xa se sabe, soñar que alguén morre alóngalle a vida. De feito, os imitadores trasnoitados son maioría, copan o mercado e os seus libros acadan tiraxes que os autores da época do 'esplendor' da novela non poderían nin soñar.

A novela é, certo, un xénero sobreexplotado, extenuado, que en parte vive das rendas dos seus avós, pero a propia extenuación pode converterse nun novo filón. E se non é así, tampouco pasa nada. Por outra banda, de que estamos a falar cando falamos de 'novela'? É o mesmo *Amadís de Gaula* que *Molloy*? *O crime do padre Amaro* que *Finnegans Wake*? Son acaso o mesmo xénero? Se o criterio empregado polos teóricos é así de relaxado, nos dous sentidos do termo, a novela non vai morrer nunca.

O que si vai caducando son certos moldes narrativos, desde a novela de cabaleirías ás obras de enxeñería maxistralmente ensambladas, pasando polo realismo inxenuo do século xix. Con todo, o que en termos xerais pode ser válido, non impide que o talento dun autor en concreto sexa quen de revitalizar un molde esgotado e, por medio da ironía, lle insuffle nova vida. A ironía fronte ás convencións é unha das trazas que distinguen a arte anovadora dos cadáveres andantes, das momias que, máis que poñer medo, desde o ouro dos seus sartegos moven á risa, ou ao tedio.

Se un autor ou autora non cuestiona o carácter convencional da linguaxe, se non explora co mesmo impulso as *limitacións* e as *capacidades* para comunicar e para representar que o código escrito ofrece; se non ironiza sobre o seu propio manexo dos marcos narrativos; se parte da Tradición sen outra ambición que a de emulala ou replicala; se se move nun escenario de separación entre suxeito e obxecto que a ciencia contradí sistematicamente; se obvia ou descoñece as visións críticas ou renovadoras dos autores que o precederon, se reproduce unhas relacións sociais e uns temas que non reflicten as preocupacións nin o desasosiego intelectual do seu tempo, dificilmente vai aportar un texto significativo ou perdurábel ao seu sistema literario ou a ese tempo. Facer todo o oposto non garante unha obra de valor, pero é condición necesaria para non caer na simpleza ou o lugar común. Un le as declaracións dos autores comerciais e pasma ante a facilidade coa que confunden Las Vegas coa Atenas de Pericles. E tan panchos.

A produción de significado é froito do conflito, non da autocomplacencia, e a ela chégase sempre dunha maneira parabólica. Quen aspira a entender comproba que entender é querer entender, non conformarse, seguir a intentalo; que só se entende *en parte*, porque fóra do suxeito non hai significado, só realidade, e a realidade non precisa ser lóxica para existir, as súas múltiples facetas non son abarcabeis por unha soa visión, non poden reducirse a formulacións simples. A arte, máis que a ciencia, colócanos fronte aos nosos límites, entre eles a conciencia de ser, que nos fai vivir á intemperie. A arte lémbra-nos que *sempre falta algo*, que *sempre chegamos tarde*, que *sempre nos queda a dúbida*.

É comprensíbel que o ser humano, un ser social, ao organizarse e ao tentar comprender o seu lugar no mundo opte por imaxes de xardíns máis que de bosques ou de maleza, esquecendo que o camiño que vai do bosque ao xardín é o que vai do natural ao artificial. Non é o mesmo un xardín

inglés ca un francés, un italiano ou un xaponés. Cada xardín reflicte unha visión cultural matizada de cómo un colectivo se posiciona fronte ao real, todos saben que sen a ordenación humana serían pasto da maleza. Non está mal que haxa xardíns, pero son froito da imaxinación, o natural é a fraga. É a biodiversidade a que enriquece o ecosistema. Na arte, son as estéticas enfrontadas as que conforman a Tradición, non debe ser esta a que encauce a creatividade. A arte é fraga, non xardín. O canon, a crítica, as institucións académicas... son xardiñeiros con certo sentido mentres non abandonen a súa parcela de flores e os labirintos de sebe. No bosque, pérdense.

Hai creadores que se conforman con ser flores, ou bonsais. Así reciben abono e rego, e en troques permiten que as súas pólas medren guiadas e non sobreparen certas medidas. Xunto con outras flores compoñen figuras caprichosas e cántanlle a coro ao sol. Para eles, no caso da novela, o importante é ter unha boa historia. Argumento. O esencial é o argumento. Nin un segundo de respiro. Que diferente de aquela frase de Flaubert nunha carta a Louise Colet: 'Gustaríame escribir un libro que non tratase de nada'. Un século e pico despois Robe-Grillet formulouno igual de claro: 'O escritor de verdade non ten nada que contar. Só ten un xeito de falar propio'. Menos tallante pero na mesma liña expresábase John Barth: 'Dá igual do que se ocupe, a grande literatura case sempre se ocupa tamén de si mesma. En ocasións pode ocuparse *sobre todo* de si mesma, a pesar de que case nunca se ocupa *exclusivamente* de si mesma, nin siquiera cando parece que o fai'.

Asunto aparte sería determinar a quen lle importa todo isto. Impórtanos realmente chegar a entender a realidade? Contribúe iso á nosa felicidade? Pero esa, como adoita dicirse, xa é outra historia. E un articulista non debe abusar da palabra, nin da súa audiencia.

