

## La escritura como lugar de transgresión. (A propósito de *Ene Jesus*, de R. Saizarbitoria)

JESUS MARIA LASAGABASTER  
(EUTG, San Sebastián)

*Ene Jesus* (1976), la tercera y, por el momento, última novela de Ramón Saizarbitoria, es uno de los textos más originales e interesantes de la actual narrativa vasca y también, curiosamente, uno de los más olvidados. ¿Por su complejidad estructural? ¿Por la rígida austeridad de su lenguaje narrativo? ¿Por su relativo hermetismo semántico?

El caso es que, frente al éxito, a juzgar por el número de ediciones, de *Egunero hasten delako* o *100 metro*, *Ene Jesus* es un texto prácticamente ausente de nuestra actualidad literaria, recluso casi a ese museo de papel que es la historia de la literatura. A pesar de ser, insisto, uno de los más importantes de nuestra narrativa.

Pero, al parecer, es éste un sino, un triste sino, que *Ene Jesus* comparte con otros textos no menos complejos o problemáticos y no mucho menos importantes, vistos sobre todo en el contexto de la producción de sus propios autores o inscritos en los procesos generales de evolución de la narrativa vasca de los últimos veinte años.

Como es el caso, por ejemplo, de *Haizeaz bestaldetik* (1979), de Txillardegui, o de *Poliedroaren ostoa* (1982), de Joan Mari Irigoien.

Es también lo que ha sucedido con *Sekulorum sekulotan* (1975), de Patri Urkizu, aunque en este caso podría argüirse el carácter esencialmente experimental de la novela, no sólo en lo narrativo, sino hasta en lo tipográfico. Y mucho me temo que algo parecido va a suceder, si no está ya sucediendo, con otro texto complejo también y por lo mismo difícil pero igualmente importante, como es *Manu militari* (1987), de Joxe Austin Arrieta.

Yo vengo señalando repetidamente la necesidad de estudiar de manera rigurosa la recepción de la literatura vasca, porque no podemos seguir funcionando con intuiciones, subjetivas siempre por perspicaces que sean, o con datos estadísticos generales y apenas contrastados y cuya pertinencia informativa es escasa en muchos casos y discutible siempre. Necesitamos un retrato —siquiera un retrato robot— del lector de literatura vasca: quién es, qué lee, por qué lee, cómo lee...

En los títulos que más arriba he citado hay algunos elementos comunes que convendría señalar aquí: el carácter innovador y de búsqueda, cuando no de ruptura, en los planteamientos y en la escritura narrativa; la complejidad estructural e incluso semántica de los textos; la dificultad de la lectura, por el esfuerzo añadido que se le exige al lector, ya que ante un texto «diferente», apenas sirven las apoyaturas o las convenciones inducidas de textos y de lecturas anteriores.

Y esto es más flagrante, claro está, en el caso del lector «normal», de ese lector «inocente», preservado milagrosamente del pecado original que nos marca a los que no sabemos leer una novela sin poner entre los ojos y el texto toda la ruidosa parafernalia de nuevas críticas y narratologías.

*Ene Jesus*, como las otras novelas citadas, es un texto difícil, críptico casi, que tiene unas claves de lectura e interpretación diferentes por no convencionales y que hace más complicado el proceso de la recepción. Diríamos, por utilizar un término que Jauss y la Estética de la Recepción han generalizado, que se trata de un texto que se sitúa fuera del «horizonte de expectativa»<sup>1</sup> del lector, que altera ese sistema convencional de previsibilidades, construido a partir de una tradición que, por corta y reducida que sea, ha terminado por segregarse su propio código y en consecuencia los correspondientes mecanismos de descodificación; mecanismos y código que no son pertinentes en textos que han roto las amarras de lo convencional y han sido empujados, por el viento de la búsqueda y el experimento, a las aguas oscuras de lo desconocido.

Aunque bien es verdad que lo experimental e innovador en la narrativa vasca se ha producido siempre —y es explicable que así fuera— a remolque y por mimetismo de lo ocurrido con anterioridad en literaturas más desarrolladas.

La distancia que el texto innovador marca con relación a las expectativas convencionales de los lectores podría ser calificada, siguiendo también la terminología puesta en práctica por la Estética de la Recepción, como «distancia estética», queriendo significar con ello no la simple y mecánica atribución de calidad literaria al texto innovador por el mero hecho de serlo, sino los puntos de inflexión de una intentada y no siempre lograda re-orientación de un sistema literario, de un género o incluso del corpus textual de un autor. Son los textos innovadores los que marcan el ritmo de ese proceso continuo de construcción, destrucción y reconstrucción de los horizontes de expectativa de los lectores, en que se apoya la recepción y, en consecuencia, el funcionamiento de los textos literarios.

Esa especie de destino fatal al ostracismo que parece pesar sobre algunas novelas cuyo carácter renovador y de búsqueda es evidente podría tener en el caso vasco un factor condicionante específico. Me refiero a la importante cuestión de la autonomía de la literatura frente a otras prácticas lingüísticas no literarias.

Todos sabemos que la historia de la literatura vasca —la escrita, naturalmente— es en realidad la historia de lo escrito en euskara, aunque no lo haya sido con una clara finalidad literaria o estética. La religión y la lengua misma, y no, por ejemplo, la creación de universos de ficción, son las dos grandes fuerzas temáticas que inspiran casi toda la prosa euskérica prácticamente hasta nuestro siglo. Si esos textos han entrado en la historia de la literatura vasca no es por una simple razón de subsidiariedad —a falta de textos específicamente literarios, bienvenidos sean los lingüísticos o ascéticos—, sino porque de hecho sobre ellos se apoya ese lento proceso histórico de creación de la prosa literaria euskérica. La historia de la literatura es así en buena medida, y mucho más de lo que resulta normal en cualquier caso por la mera dimensión verbal de lo literario, una historia de la lengua escrita. Hasta el punto de que muchos textos que se adscriben sin dificultad a las convenciones de los grandes géneros —poesía, narrativa—, están subordinados, al menos en la intención de sus autores, a finalidades lingüísticas.

(1) Cf. H. R. Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, p. 169 y ss.

Desde el «euskara, jalgi adi plazara», de Etxepare hasta las novelas de Aguirre o Etxeita, la literatura vasca ha funcionado como mediación, como pre-texto para la lengua: su conservación, su promoción, su defensa. Hacer literatura en euskara ha venido siendo una forma de apología de la lengua: una manera de decir, probándolo, que el euskara es apto, como cualquier otra lengua, para la expresión de universos literarios o de cultura.

En esa dramática e incesante lucha del euskara por la supervivencia, la literatura ha sido no un medio más entre otros, sino un arma de combate decisiva: «hacer literatura» era así una forma de «hacer lengua» y por lo mismo, de «hacer patria». La opción de escribir en una lengua minorizada como el euskara ha funcionado como un claro signo de militancia no ya lingüística y cultural, sino incluso política: con todas las ventajas, si las tiene y, por supuesto, con todos los inconvenientes.

Precisamente la espina dorsal que vertebra el sucesivo desarrollo y evolución histórica de la literatura vasca es un proceso continuado y progresivo de autonomía de la literatura, que desde su ineludible condición de artefacto verbal y en el contexto de los fuertes condicionamientos que la precaria situación socio-lingüística del euskara impone a la creación literaria, ha ido afirmándose como práctica verbal específica frente a otras prácticas lingüísticas, con mecanismos autónomos de funcionamiento en el interior de la vida social y cultural. Con el formalista Tynianov<sup>2</sup> podríamos decir que, si el sistema literario entra en la vida social a través de lo lingüístico y como práctica verbal, su funcionamiento, sin dejar de ser lingüístico, se inscribe en lo que desde una perspectiva semiótica tan certeramente describió Mukarovsky<sup>3</sup>: la dimensión estética del artefacto lingüístico que es el texto literario. Bien entendido por supuesto que al hablar de lo específico literario como experiencia estética no se pretende dar por buena una concepción idealista del funcionamiento de los textos literarios, sino que hacemos referencia a una experiencia contextualizada histórica y socialmente, tanto desde la perspectiva de la creación como de la recepción<sup>4</sup>.

En el caso de la literatura vasca, yo creo que hoy la autonomía de lo literario es algo evidente para el escritor, y asumido de manera irreversible.

Por supuesto que la creación literaria no se queda al margen de las innegables significaciones culturales y sociales que tiene toda práctica de producción de textos euskéricos; pero el escritor, cuando escribe, es plenamente consciente de la especificidad del marco de funcionamiento y de sentido en que se inscribe la escritura literaria. La literatura y la reflexión sobre la literatura de un Bernardo Atxaga, por citar un solo ejemplo, son prueba palpable de lo que vengo diciendo.

Pero no ocurre lo mismo desde la perspectiva de la recepción: la lectura de literatura vasca aparece en muchos casos motivada desde razones, si no exclusivamente, sí al menos fundamentalmente lingüísticas: esa servidumbre a la lengua, de la que la literatura se había liberado en la fase de creación, aparece ahora en el proceso de recepción, subordinando el texto literario a sus mecanismos y a su funcionamiento lingüístico, y bloqueando en ellos, al fosilizar los textos como espacios ejemplares de uso y práctica lingüísticos, los ricos dinamismos de lo literario.

(2) Cf. J. Tynianov, «De l'évolution littéraire», en *Théorie de la littérature des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 120 y ss.

(3) J. Mukarovsky, *Arte y semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

(4) En la línea de la tesis general que defiende Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

Aun dando por válida cualquier motivación que lleve a un lector a enfrentarse con el texto literario, es evidente que en estos casos la lengua, en lugar de ser mediación, funciona en la experiencia concreta del lector como objetivo global en la relación texto-lectura. Y si la actual teoría literaria subraya de manera indiscutida la decisiva importancia del lector en la constitución misma del texto como literario<sup>5</sup>, su funcionamiento literario queda frenado por la intencionalidad lingüística de los lectores.

La razón de más de un best-seller de la actual novela vasca tiene su explicación en las campañas de euskaldunización o alfabetización, más bien que en un masivo y espectacular aumento de los lectores de literatura.

Desde esta perspectiva, interesa el libro de lectura fácil, alejado de todo experimentalismo y que no exija del lector y en concreto, de un lector no especializado, como es el caso, el conocimiento de las convenciones nuevas de la vanguardia literaria.

Por eso se sigue leyendo *Leturiaren egunkari ezkutua* y no *Haizeaz bestaldetik*, *100 metro* y no *Ene Jesus*, *Abuztuaren 15eko bazkalondoa* y no *Manu militari*.

Por supuesto que se trata de un fenómeno común a cualquier sistema literario: hay textos cuyo diseño de lector implícito coincide fundamentalmente con el horizonte de expectativa del lector real medio, y hay textos que rompen ese horizonte de expectativa y que por eso mismo serán, al menos en un primer momento minoritarios, es decir, que exigen un lector de algún modo especializado y conocedor de las nuevas convenciones, de la «anticonvención» en la que se apoya el texto diferente, innovador.

Esta dialéctica escritura-recepción tiene en el caso de la novela vasca unos perfiles diferentes.

Si consideramos el desarrollo y la evolución de la novela vasca en los últimos veinticinco o treinta años, es evidente que los textos que más se siguen leyendo —*Leturia*, *100 metro*, *Itsasoak ez du esperantzarik*, *Haur besoetako*, por citar algunos—, son textos cuyo código narrativo sintoniza perfectamente con las convenciones genéricas de la novela contemporánea. Y estas convenciones están suficientemente integradas en la competencia literaria de la mayoría de los lectores reales de esos textos. El lector actual de novela vasca es distinto, es decir, funciona como lector desde una competencia literaria diferente de la del lector de la novela costumbrista de comienzos de siglo. La competencia literaria del lector se ha adaptado al régimen literario de los nuevos textos. Sobre esta armónica correspondencia régimen literario del texto/competencia literaria del lector se sostiene el horizonte de expectativa de éste<sup>6</sup>.

Es precisamente la ruptura de este sistema de correspondencias la que altera un equilibrio que, aunque siempre inestable —y es paradójicamente esta relativa inestabilidad la que libera al texto de caer en el epigonismo o la subliteratura—, garantiza la transitabilidad del texto, es decir, su correcta descodificación narrativa en el proceso de la lectura.

La historia de la literatura y la evolución literaria es así una dialéctica de destrucción y construcción, articulada precisamente sobre las obras que, al romper el sistema

(5) He estudiado esta cuestión en «Estatuto semántico de la pragmática literaria», en *Investigaciones semióticas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, I, p. 307 y ss.

(6) Para las nociones de «régimen literario» y «competencia literaria» y su función en la Poética contemporánea, puede verse Mircea Marghescou, *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus, 1979, y Jonathan Culler, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978.

de convenciones sobre el que descansan los textos en un momento dado, hacen avanzar el género. Es ésta exactamente la función de los textos que aquí hemos venido llamando distintos, innovadores, y que ahora podemos denominar *transgresores*, en el sentido etimológico del término: porque son textos que van más allá, llegan hasta el límite y lo hacen estallar, abriendo espacios nuevos a la escritura literaria.

Y éste es el caso de un texto como *Ene Jesus*, visto naturalmente en la perspectiva de la novela vasca contemporánea.

Cuando apareció en 1976, la crítica creyó percibir en el universo narrativo de *Ene Jesus* claras resonancias de la narrativa de Beckett, y más en concreto de su novela *Malone meurt*.

Y no sólo por ese universo larvario de personajes reducidos implacablemente a un modo de existencia que apenas llega más allá de la experiencia fisiológica de lo real, sino también por esa drástica decantación del lenguaje narrativo, que llega a funcionar no ya como espacio de reflexión de esa realidad, sino como modelo mismo de lo real: porque la realidad no existe más allá de esa precaria capacidad para ser representada, ser dicha por un lenguaje igualmente precario en cuanto parte decisiva de lo real.

No hay mayor dificultad en admitir que Beckett y su *Malone meurt* forma parte del intertexto inmediato de *Ene Jesus*. Lo cual además no cuestiona la legitimidad y originalidad del texto de Saizarbitoria. Y sin necesidad de apelar al dato real de que cuando el autor vasco conoció la novela del irlandés tenía ya avanzada la redacción de la suya.

De cualquier modo, parece evidente el carácter emblemático del nombre Samuel con que se inicia precisamente la novela:

Samuelek nahi bazuen konta zezakeela esan zuen<sup>7</sup>.

Si desde Beckett es posible dar luz a algunos elementos de *Ene Jesus*, hay otro texto que constituye, a mi juicio, una clave mucho más decisiva para explicar la génesis y la estructura de la última novela de Saizarbitoria y que, pienso, no suele ser citado. Me refiero al prólogo —«Aitzin-solas»— escrito por el propio Saizarbitoria para la novela *Sekulorum sekulotan*, de Patri Urkizu, publicada en 1975.

Es todo un manifiesto de la nueva novela —o mejor, de la nueva «nueva novela»— lo que Saizarbitoria hace en ese prólogo, en un intento de presentar, explicar y justificar un texto tan transgresor como el de Urkizu. En un breve recorrido por la historia de la novela contemporánea, hecho de la mano del conocido libro de R. M. Albères, *Panorama de las literaturas europeas (1900-1970)*, Saizarbitoria pasa revista a diferentes momentos, grupos o tendencias que marcan la evolución última de la novela —existencialismo, «nouveau roman», «anti-nouveau roman»...— y cita abundantemente a sus autores representativos. Malraux, Sartre y Camus, Robbe-Grillet, Sarraute y Butor, Ph. Sollers, J. Ricardou, J. P. Faye o M. Pleyner.

Aparecen también citados otros novelistas —Joyce, T. E. Lawrence, Bernanos, William S. Burroughs,— pero, curiosamente, ni una sola vez Samuel Beckett. Con lo cual no pretendo negar las analogías que con los universos beckettianos tiene *Ene*

(7) R. Saizarbitoria, *Ene Jesus*, Donostia, Kriselu, 1976.

*Jesus*, y que han sido aludidas, pero sí ir más allá en un intento de probar que *Ene Jesus* no es sino la materialización novelesca de las ideas que sobre la novela aparecen expuestas en el prólogo de *Sekulorum sekulotan*.

En primer lugar, el concepto de «antinovela». Bien es verdad que se trata de un concepto muy relativo, que de hecho podría ser aplicado en momentos o en casos muy diferentes en la historia de la novela: *Don Quijote* es una antinovela de caballerías, *À la recherche du temps perdu* una anti-novela psicológica, *Ulysses* una anti-novela realista, y *Tiempo de silencio* una anti-novela social. Todo texto innovador, transgresor es, por definición, un antitexto.

Saizarbitoria recuerda su experiencia de lector, cuando *El extranjero*, de Camus era sustituido como libro de cabecera por las novelas de N. Sarraute o A. Robbe-Grillet. Y dice:

Nobelagintzak forma berri bat hartzen du beraz. Ez du deusere kontatzekorik —horretarako kontzientziak gertakizunetik kanpo behar luke, gertakizunak domeinatuz— eta kontzientzia fenomenologikoak ez du domeinatzen, parte hartzen baizik errealtatearen prolongazio bat besterik ez denez (...) Kontatzen den esperientzia estrukturan bere sekretoak gordetzen dituen domeinu itxi bat bihurtzen da.

Y luego, citando a Robbe-Grillet, señala:

en lugar de un universo constituido por significaciones psicológicas, lógicas, sociales o funcionales, lo que habría que representar es un universo más inmediato y sólido.

Son esas «miríadas de impresiones» de que habla la Sarraute, que hacen que el mundo esté ahí, informe y desprovisto de significado.

Nobela —es Saizarbitoria el que lo dice— bizitzaren gauzen detaile objetibo eta tipien flash gataiatu bat izanen da.

Esta nueva novela, o «anti-novela», como la llama Saizarbitoria, exige naturalmente un lenguaje narrativo específico, que supere incluso ese «academicismo de vanguardia» en el que hasta el «nouveau roman» ha terminado cayendo.

Se trata de un nuevo «nouveau roman», cuya justificación teórica y cuya práctica está en los textos de Philippe Sollers, de Jean Ricardou, de Jean Pierre Faye...

Ahora, el único problema real de la novela es el de la propia escritura novelesca. Es sin duda Ricardou el que de modo más certero ha fijado la nueva posición ante el género novelesco, diciendo que la novela «no es la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura»<sup>8</sup>.

Esta actitud que no hace sino magnificar hasta el absurdo la innegable importancia que lo escritural tiene en todo trabajo de creación literaria está presente de modo patente en la novela que nos ocupa.

Saizarbitoria aparece plenamente consciente de ello ya desde su primera novela, *Egunero hasten delako*, de 1969.

El problema estilístico —o socio-estilístico, si tenemos en cuenta la teoría de Bajtin sobre el texto de la novela— que se le presenta a todo escritor a la hora de

(8) Cf. J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, y *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

adecuar el lenguaje narrativo al universo de ficción que se trata de poner en pie, se agudiza al máximo en el caso de la narrativa vasca, por las especiales condiciones socio-lingüísticas del euskara.

Saizarbitoria se da clara cuenta de ello, y sus tres novelas son otros tantos intentos de buscar vías de salida para un lenguaje narrativo adecuado a las necesidades expresivas de la novela euskérica moderna: la incontinida verborrea del extraño protagonista de *Egunero hasten delako*, la heteroglosia de *100 metro*, y en *Ene Jesus*, la decantación al máximo de una prosa que por su drástica austeridad estilística ha merecido incluso el calificativo de «científica».

Hasta el lector llega a darse cuenta de ese supremo esfuerzo de escritura que es cada página, cada frase, cada palabra incluso del texto de *Ene Jesus*; porque se trata de aquilatar al máximo la adecuación de expresión y contenido, hasta el punto de que al final el verdadero contenido de la novela es la expresión misma: asistimos a una especie de hipóstasis de la forma, o mejor, del lenguaje narrativo mismo, como resultado de ese encuentro entre realidad y lengua que es en última instancia el texto de la novela.

*Ene Jesus* es entonces una clara ejemplificación de la definición ya citada de Ricardou sobre la novela: la verdadera aventura que resulta contada al ritmo del proceso textual es la de la misma escritura; la de toda escritura novelesca, de modo general; la de la novela euskérica de manera específica, por las especiales dificultades a las que debe enfrentarse el escritor en lengua vasca.

El texto de *Ene Jesus* como aventura eminentemente escritural es un texto que responde a su tiempo; al menos, al tiempo de la novela, aunque tal vez no responda al tiempo —el horizonte de expectativa, la competencia literaria— del lector medio.

En el prólogo ya citado, Saizarbitoria establece esta distinción a propósito de *Sekulorum sekulotan*, pero que es igualmente válida para su propia novela:

Beharrezkoa da publikoaren eta eskritorearen artean dagoen distanziaren konstatazioa egitea, bide berri bat urratu nahi duen nobela batez ari garenez. (p. 21)

Pero de hecho no se limita a constatar la distancia entre escritor y lector en el caso de los textos innovadores, sino que también la legitima, como algo necesario para el escritor condenado irremisiblemente a vivir desde dentro la problemática del lenguaje narrativo.

En *Ene Jesus* esta problemática, esta especie de pasión de la escritura, es transferida del plano del escritor al del personaje, cuya función actancial se resuelve, se disuelve, en contar, en querer contar, en poder contar. Como Samuel («Samuelek nahi bazuen konta zezakeela esan zuen» es la primera afirmación de la novela, que el propio Samuel corrobora):

Oso ondo kontatu dezaket nahi badut ze ni han egon nintzen.

Contar lo que se sabe, lo que se ve, aquello de lo que se es testigo. Como si la posibilidad de contar no tuviera más problema que la simple motivación realista de aquello que se quiere contar. Y de hecho así parece entenderlo el personaje —en realidad se trata de un narrador-personaje— cuando apostilla:

Eta nik ere hori bera esan dezaket...

Pero a medida que el texto avanza, lo que deviene problemático no es la historia —si es que se cuenta alguna historia—, sino el contar mismo.

Esa dialéctica continua de enunciación histórica y enunciación discursiva, de novela y metanovela —tesis y antítesis— queda como en suspensión en el espacio del texto, sin llegar a resolverse en síntesis de escritura novelesca.

Porque ninguna de las historias que se empiezan a contar se acaban: Marga, Abel, la madre, el personaje-narrador mismo, que al final no puede menos de reconocer:

Ez dut hasitako ezer akabatzen

La fragmentariedad del texto —en su organización tipográfica y hasta en su sintaxis predominantemente paratáctica y con abundancia de construcción nominal— es de hecho una metáfora textual de la fragmentariedad de la historia, de las historias que no terminan de contarse porque contar es imposible, o porque en última instancia no han existido tales historias: la de Abel, la de Marga, la de la madre...

Como tampoco existe esa extraña habitación-celda, ventana con barrotes, y un espejo en el techo que refleja la imagen estólida del personaje en la cama, más que como metáfora del seno materno —«sabel zuri baten amiltegi misteriosoaren ilunean»—, como metáfora también del espacio mismo de la escritura.

Especularidad de lo real y specularidad de la escritura. De una escritura circular, porque al final el texto se cierra sobre su propio comienzo. La circularidad del texto es una forma de negación de la historia, que es lineal, y de negación también del contar mismo. Y hasta la escritura misma es destruida en esa especie de salida por la tangente que es contar no historias, sino números.

Contar la propia historia —se nos ha dicho al comienzo de la novela— es tan aburrido como contar de siete en siete. Y así es precisamente el final de la novela: una larga, y aburrida, serie de los múltiplos de siete...

La escritura narrativa se disuelve en escritura aritmética, para significar su radical imposibilidad, o para subrayar una vez más la irreductible oposición historia/discurso, novela/metanovela, letra/número.

Sería muy interesante un estudio psicoanalítico de *Ene Jesus*, que desvelaría sin duda en la novela estructuras y significados que escapan a otras lecturas y que apenas si se esbozan en el epílogo de Juan José Lasa.

De cualquier manera, y aunque de forma metafórica, podríamos hablar de una esquizofrenia de la escritura: una escritura que avanza de hecho en líneas paralelas, que no llegan a encontrarse al menos en el espacio indefinido —¿infinito?— del texto.

Con *Ene Jesus* Ramon Saizarbitoria ha llevado el lenguaje narrativo hasta el límite: el límite de la realidad y el de la escritura misma.

Podría parecer pretencioso recordar aquí el conocido libro de Sollers *L'écriture et l'expérience des limites*, donde el autor considera como experiencia de los límites la escritura, por ejemplo, de Dante y Lautréamont, de Artaud y de Bataille<sup>9</sup>.

En un tono más modesto, naturalmente, y en el reducido contexto de la novela vasca, con *Ene Jesus* Saizarbitoria ha tenido también la experiencia de los límites.

Ahora la cuestión es descubrir qué hay al otro lado; si es que hay algo, claro. Porque, después, su autor no ha vuelto a escribir, o al menos, a publicar.

(9) Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

La pregunta que el crítico ingenuamente hace es ni más ni menos: ¿Qué se debe, o qué se puede escribir después de un texto como el de *Ene Jesus*?

Es, en definitiva, la función de los textos que hemos denominado «transgresores» la que debe ser explicada.

Si en la evolución general de la novela contemporánea estamos asistiendo seguramente a lo que podríamos definir como la «recuperación de la historia» —ahora la novela sería la aventura de la escritura de una aventura—, ello debe ser también válido para la novela vasca.

No se trata, ni mucho menos, de predicar una «vuelta» al realismo; de hecho, la literatura, como el arte, nunca vuelve; recrea, reformula, reconstruye.

Que el novelista recupere la fe en la posibilidad de contar historias no quiere decir que haya resuelto la problemática misma de la escritura novelesca. Mucho menos todavía —y refiriéndome ahora a la novela vasca— que piense que el lenguaje narrativo está suficientemente inventado y verificado.

Desde esa reducida estancia con barrotess, un espejo en el techo y una cama, seguramente no se pueden contar muchas más cosas que las que nos ha contado Saizarbitoria en *Ene Jesus*. O a lo mejor sí; porque se podría continuar indefinidamente la serie de los múltiplos de siete, a partir del 77 —*hirurogeitamazazpi*— en que termina la novela...

Es la reducción al absurdo de la problemática inherente a la escritura novelesca, a toda escritura. Pero no se puede estar siempre escribiendo sobre la imposibilidad de escribir. Aunque en todo escritor hay un nuevo Sísifo, tratando eternamente de levantar el texto hasta la cumbre del sentido, sin conseguirlo nunca, al menos de modo satisfactorio.

Quisiera terminar esta deslabazada incursión al texto de *Ene Jesus* volviendo —la circularidad también del lenguaje crítico— al punto de partida: la recepción del texto transgresor, o lo que es lo mismo, su función en la vida de un sistema literario como el euskérico.

*Ene Jesus* marca, con una lógica y un rigor implacables, el camino recorrido por el autor en una andadura novelesca larga en años y corta en títulos. Saizarbitoria publica —no nos atrevemos a decir escribe, porque no nos consta— muy poco: una primera novela en el 69 y dos en el 76, aunque *100 metro* retrasó su aparición por dificultades con la censura. Después —doce años—, silencio. y, para el crítico y el lector, el suspense de una cuarta novela que, se dice, está ya escrita y sale en cada feria del libro vasco o acontecimiento literario importante que va desgranando el calendario. Entretanto, «esperoan», como el protagonista de *Ene Jesus*.

Espectantes ante lo que el autor haga, después de un texto que, si es novela, es también metanovela, e incluso antinovela.

*Ene Jesus* no abre caminos a la novelística vasca ni a la de su autor: es un experimento irrepetible, pero que tenía que hacerse. Después de *Ene Jesus*, no se puede, no se debe seguir escribiendo como antes. No desde luego Ramón Saizarbitoria, pero tampoco los otros narradores vascos.

*Ene Jesus* es la verificación, en lenguaje narrativo euskérico, de los cambios profundos que en el universo de la novela —la teoría y la práctica— se han producido en los últimos años. Es la toma de conciencia de que el euskara, la narración en euskara, debe aceptar los desafíos que otros lenguajes narrativos han aceptado.

No por mimetismo, sino por pura necesidad de supervivencia literaria. Si se quiere al menos que la literatura sea significativa de su momento: el de la lengua y el de la realidad.

El novelista debe asumir ese reto. Aunque tenga que hacerlo en solitario, porque los lectores, la mayoría de los lectores, no sabrán seguirle y los críticos a lo peor no se dan cuenta. Sabiendo que sirve a una minoría que si hoy es ínfima, será inmensa mañana o pasado mañana.

La única condición es que se haga con rigor y coherencia. En el contexto de esa necesaria búsqueda de lenguaje narrativo a la medida de las necesidades individuales y sociales que el novelista deberá convertir en universo de ficción. Y en el contexto también de esa ineludible catarsis personal de escritura a que todo escritor consecuente debe someterse.

Es esto lo que legitima al texto transgresor, y no los índices de lectura, que serán necesariamente bajos mientras la transgresión no funcione como modelo.

*Ene Jesus*, o, por citar otro ejemplo, *Manu militari*, se justifican sobradamente, inscritos en la trayectoria literaria y narrativa de sus autores: son puntos decisivos en esa búsqueda de lenguaje, en esa investigación sobre la escritura misma que con tan riguroso esfuerzo se han planteado Saizarbitoria y Arrieta. La verificación de los resultados sólo será posible desde otros textos que todavía no han sido escritos. El experimento nunca es autosuficiente; sólo sirve en la medida en que puede ayudar a descubrir y a crear nuevos modelos.

El texto transgresor no sólo es legítimo, sino también higiénico e incluso, en algunos momentos de la evolución literaria, necesario.

Pero la vida, la vida de la literatura o la vida *tout court*, no puede establecerse sobre la transgresión permanente.