

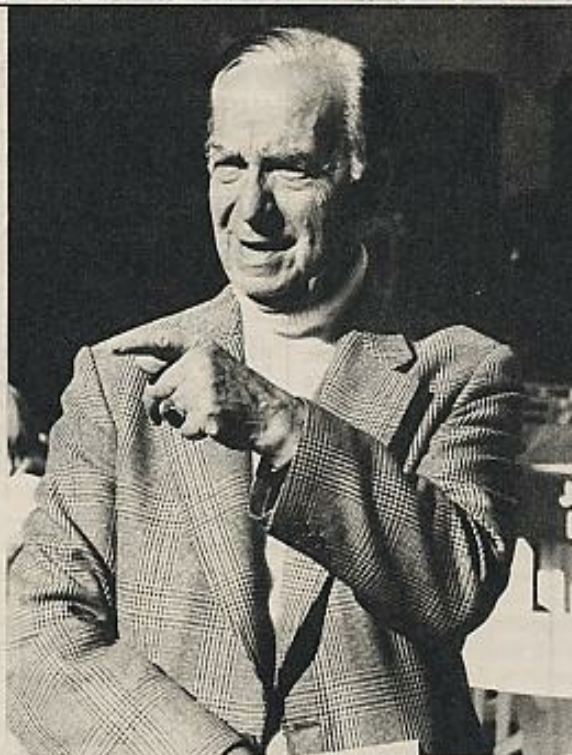
LIBROS

La máscara
castellana
de Eduardo
Blanco Amor

Aquella gente es la autotraducción de Xente ao longe, de Eduardo Blanco Amor (1). Una terrible novela pensada en gallego, contando Galicia, y vuelta a ese castellano imparable, inseparable ya de la tradición literaria de esas tierras especiales que fundó un día don Ramón del Valle-Inclán.

En Aquella gente se cuenta, entre una neblina que no se sabe si es puro paisaje o puro sueño, una historia iniciática. Todo el carnaval de una infancia que tampoco es muy palpable, atrayendo otra vez hacia sí el marasmo de color, encanecido por el tiempo, de esos pueblos religiosos y satánicos, llenos de sentido del humor y de desgarró, supersticiosos y cachondos, amargos finalmente. La primera persona narrativa da fiabilidad a lo contado, es la primera fuente de confianza. La segunda será un lenguaje que remite a la costumbre de lectura. Y es que Galicia, señores, es la tierra contada en esperpento, y toda la distorsión que ejerce Blanco Amor sobre sus supuestos recuerdos, sobre los sujetos de su prosa, es la lengua conocida para esta tierra especialísima. Resuenan en la novela, con el mismo tono de Valle, sus mismas palabras de lamento: en esta tierra, en esta España, es imposible la existencia de los héroes clásicos. La realidad funciona como esos espejos cóncavos que llevan los feriantes para risas. En este caso, realidad y recuerdo, confabulados para alargar las figuras de esas mujerucas, de esos eternos sacristanes, de esos niños de mocos perennes y juegos de curiosidad y morbo. Pinceladas negras, goyescas. Sueños de la razón.

(1) Blanco Amor, Eduardo: *Aquella gente*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1976.



Eduardo Blanco Amor.

Así que Blanco Amor nos ha pintado un mundo intemporal y pueblerino garantizándolo con su propia implicación. En el prólogo para lectores castellanos, el novelista se defiende de todas las posibles agresiones de la crítica. No es un texto autobiográfico, las contadas, pese a ese yo ambiguo, no son sus propias experiencias: la cosa es más general, y la perspectiva, una trampa que nos pone el gallego para que nos lo creamos. Y luego, respecto al lenguaje: se nos ríe Blanco Amor de tantas barbas supuestas, de tantos esquemas al parecer científicos, con los que los críticos intentamos la no traición al texto que leemos y... y el propio lucimiento. Implacable, el novelista marca las distancias entre su obra, literatura y palabra, y lo real, y entre la novela y los supuestos críticos. La labor que hay detrás del libro publicado parece un juego, una gozosa tarea, y el escritor, al fin, esa especie de *medium* que transcribe aspectos del Misterio. Esta aparición constante de lo misterioso, que si bien se mira impregna, aunque no queremos, la realidad que nos rodea, es, seguramente, el dato que falta —y que más impresiona— en la "definición" intentada de *Aquella gente*. Una clave segura, por otra parte, para entender, o mejor, para gozar la obra de Blanco Amor. Y la ternura. Aunque no nos lo advierta en su guía para ciegos lectores, se nota en el libro que hasta allí donde el des-

garro es más total, donde la repulsa por el irremediable *vivan* las caenas es más absoluta, el nombramiento que hace Blanco Amor no se despega, es cariñoso y sentido. Por una vez, y cortando los mecánicos traslados de Brecht a Valle-Inclán, la pintura esperpéntica no está en función de una lectura fría. Esta vez —y vendría a revisar de nuevo a Valle— leemos con el sentimiento y con los sentidos. Casi plástica, la prosa de Blanco Amor nos toca las cuerdas sensibles. Y es que este libro, más que un documento, es un alegato gallego. ■ ROSA MARIA PEREDA.

Teatro
de operaciones

Suite: "composición por regla general exenta de los refinamientos del contrapunto y que consta de una serie de piezas o números de un mismo tono todos pero de diferente carácter". Esta definición libresca del título de la primera de las estaciones de *El pasajero de Ultramar* (1) puede servir para enunciar la forma de articulación de esta novela —llamémoslo así, aunque Guelbenzu, más que cumplir con los requisitos académicos del género, los afronta para pulverizarlos. Ni siquiera lo que por personaje, héroe, etc.,

(1) José María Guelbenzu: *El pasajero de Ultramar*. Galba Edicions. Barcelona, 1976.

se entiende sale bien librado del afrontamiento, pese a centrarse lo que podríamos denominar acción —obsérvese las negaciones a que me veo obligado a someter a los términos admitidos— sobre un mismo sujeto: en última instancia nada se centra y eso que llamamos acción no es sino un haz de desvíos, porque los pocos hechos no son tales. Guelbenzu ha tenido buen cuidado de negarlos mediante la inverosimilitud manifiesta a cualquier lógica, con fragmentos que bien podrían recordar el mundo de Kafka, especialmente los apartados en que intervienen dos prestimanos cuya función en el conjunto (novelesco) no apunta sólo a envolver en bruma el sueño erótico perseguido por el presunto protagonista; es más, creo que su papel reside en la desrealización de los hechos, en la extrañación forzosa a que someten la lógica del lector. Su presencia no constituye tanto una amenaza sobre el agente, Víctor, como sobre el lector, quien ante la arbitrariedad y la irrupción de lo irracional que suponen debe ceder al discurso narrativo las riendas del viaje que es toda lectura. Fluye así el discurso de Guelbenzu sin presiones por parte del lector; la novela, autónoma, sin sumisión alguna a los juicios de quien lee, no quedándole a éste más remedio que abdicar de los poderes que el auge de la novela burguesa le concedió en el siglo pasado.

¿A dónde apunta esta ceremonia para la perplejidad si no hay personajes, ni trama ni caracteres ni los restantes "topoi" que decían necesario para el género? Hace tiempo que el saco de la novela se rompió y caben en él más cosas. La elaboración lingüística de Guelbenzu quiere ser pesquisa, con avances y retrocesos, encuesta con negaciones y afirmaciones sobre el tema de la identidad; la búsqueda de la identidad; para acceder a ese ultramar, Víctor viaja en la memoria, que constituye el objeto primero de su persecución; recoger con la memoria los trozos del pasado para —y aquí nace un nuevo equívoco— forjar la identidad; no para describirla, sino para forjarla, para conformarla a través de los borbotones que el recuerdo fluye. Se establece así una interacción dialéctica entre pasado y presente, entre la identidad que el personaje se quiso, la que se creyó ser, la que —desde esta esquina presente— cree ser: "hemos aceptado (el pasado) como una erosión que nos

marca", pero el "pasaje a ultramar" puede modificarlo, educarlo de nuevo con objeto de que su proyección en el presente sea eficaz fermento en la masa de la identidad resultante de tal buceo. Varias son las catas y exploraciones que Víctor desmenuza: el desmoronamiento conyugal de una pareja amiga; la asistencia a fiestas sociales —mundo chato que Guelbenzu denosta haciendo una crítica lúcida, entre cínica y agresiva, de su propio personaje—; la flotación en el aburrimiento y la imposibilidad de su prescindencia; la fascinación de una mujer derivada precisamente de su inasibilidad; y la consiguiente obsesión por el envilecimiento, por la degradación que desemboque al personaje en la locura. Pero estos elementos son el "cuerpo de baile" de la partitura; antes del "solo" final, dos "pasos a dos" señalan: el primero, la desolación ante la pena de muerte; valiéndose de la artimaña poeiana del cuervo, Guelbenzu dialoga con un alter ego, Víctor Grack, que mediante la lectura del cumplimiento de algunas penas de muerte, provoca en el lector una revulsión casi visceral contra ese concepto empleado por algunas sociedades todavía contra sus miembros. El segundo "paso a dos" resulta de complejidad mayor: es el relato de un relato mediante otro personaje, Ana, en forma dialogada; la aventura amorosa de Ana, iniciada en el abandono del hogar paterno y finalizada tras el fracaso en él. Pero cada paso queda explicado en sus matices psicológicos por la propia protagonista, con molestos ribetes didácticos en los consejos con que premia a su amante de una noche. De su propia historia saca para Víctor una moraleja quizá traída por los pelos para la novela: "cuando alguien se aísla en el cultivo de su dolor y sólo vive para considerarlo el más importante, el más distinto y el único, esa persona ha perdido el último resto de su dignidad y, sobre todo, ha perdido lo que la define como persona: la capacidad de rehacer su vida y el derecho a equivocarse". La última pieza de *El pasajero*, el "solo final" pone distancia entre autor y personaje mediante la apelación de Guelbenzu al conceptualismo: la acción se detiene y Víctor se encara consigo mismo en su pensamiento para resumir —estamos ante otra moraleja— el sentido o dirección de los distintos números narrativos que inició la "suite". Y la conclusión consiste en

asumir el fracaso y "vivir entre las ruinas de su inteligencia", como expresara Gil de Biedma en el epitafio que cierra su libro *Las personas del verbo*. La pretenciosidad del lenguaje de este "solo" final no impide el desarrollo de los temas: identidad, yo, soledad como fruto de esa profundización en las relaciones del yo consigo mismo —como testigo, el mundo—. *El Pasajero de Ultramar* novela en última instancia una obsesión a la que somete elementos tan dispares



como la ironía sobre unos brillantes diálogos sin sentido durante una fiesta, las reflexiones sobre hechos cotidianos, el alegato contra la pena de muerte, la fascinación de un "amour fou", la crítica irónica, a veces sarcástica, de un mundo chato, el aburrimiento infinito, persecuciones inverosímiles y conversaciones sin sentido, la búsqueda de la complementariedad en otro sexo para evitar la soledad: todo ello queda sometido a la idea del "ser humano dentro de una topera", que es él mismo. Y la novela no es sino el reconocimiento meticuloso de los vericuetos de la topera, del teatro de operaciones interiores de un ser para sí, pero también, aunque tangencialmente, de un ser-en-el-mundo. Mundo cerrado de reflexión individual alejado del sociologismo fácil. De ahí también la importancia de *El pasajero de Ultramar*, índice de la persistencia de Guelbenzu en una vía narrativa (*El mercurio*, 1967; *Antifaz*, 1970) que indaga —su lenguaje sería otro de los elementos más matizados junto con los juegos de estructura— el difícil y poco frecuentado entorno interior del ser. ■ MAURO ARMIGNO.

"Sistema": monográfico sobre el socialismo

El título de este monográfico de "Sistema" ("Problemas actuales del socialismo español") (1) indica bien que los trabajos no se quedan en un plano teórico abstracto, como era usual hasta

hace poco, sino que van dirigidos a la clarificación de la acción política. El marco europeo, especialmente de la Europa meridional, así como la definición de la política del PSOE frente a, o respecto a la de los partidos comunistas y socialdemócratas, son constantes en esta monografía colectiva. En algunos tienen un mayor relieve: en los ensayos de Ignacio Sotelo, Fernando Claudín, Felipe González, Alfonso Guerra, Manuel Medina, Menéndez del Valle.

Para Ignacio Sotelo, partir del reformismo equivale a partir del marxismo ("El marxismo es revisionismo"). La vía democrática al socialismo debe pasar por la conquista política del Estado democrático y la formación de instituciones embrionarias económicas en las que, por su carácter mixto, adelanten ya el nuevo orden. Claudín nos sitúa ante lo que para él es la tercera ocasión de Europa para plantear una opción socialista a corto

(1) "Sistema", número 15. Colaboran Ignacio Sotelo, Fernando Claudín, Felipe González, Alfonso Guerra, Gregorio Peces-Barba, Antonio Jiménez, Jorge de Esteban, Luis López Guerra, Manuel Medina, E. Menéndez del Valle, Elías Díaz y Enrique Moral Sandoval.

o medio plazo, y no como perspectiva histórica. El socialismo es posible —dice— si existe una "inmensa mayoría consciente" de esta tarea. La ocasión para el socialismo español corre pareja a la del italiano, francés, portugués. "En España, el paso a la democracia política no dejará de poner al orden del día, muy rápidamente, la necesidad de avanzar hacia la democracia social. Hacia el socialismo". El secretario general del PSOE, Felipe González, aborda un problema que constantemente tiene que afrontar en entrevistas y ruedas de prensa y que constituye, sin duda, un objetivo prioritario para su partido: la unidad de los socialistas. Para el dirigente, el fraccionamiento de los socialistas no es superior al de otras corrientes políticas. Y la explica a partir de la situación creada por los cuarenta años de dictadura y por ciertas torpezas históricas del propio partido. A la tendencia que le concede un cierto análisis es al PSP. Mucho más detenidamente contempla Elías Díaz el problema de la existencia de esta formación política, para concluir con palabras de Tierno Galván que "la autocrítica y praxis pueden ser los dos elementos decisivos para el definitivo abandono de una tradicional estética de la unidad y para la construcción de una unidad dialéctica, que sea real y crítica a la vez, modelo al cual quizá deba hoy responder y adaptarse la necesaria unidad en profundidad de los socialistas españoles". Dentro del marco europeo, Alfonso Guerra contempla las relaciones socialistas-comunistas. La actitud de Guerra es coherente con el desafío planteado por los comunismos del Sur, que tienden, según él, a ocupar el espacio de los partidos socialistas. Ello implica una política de radicalización socialista del propio partido y de alianzas —coordinación, unidad— con comunistas, socialistas y fuerzas progresistas cristianas y radicales.

Los trabajos de González, de Guerra, de Peces-Barba ("Socialismo y Estado de Derecho") muestran ese rostro nuevo, renovado, del partido de Pablo Iglesias, destruido prácticamente por la guerra civil y por el exilio, que hoy intenta vertebrarse no sólo como el gran partido socialista, sino vertebrar a partir de su práctica a los otros partidos socialistas. La existencia del partido que preside Tierno Galván y la Federación de Partidos Socialistas plantean al PSOE no