

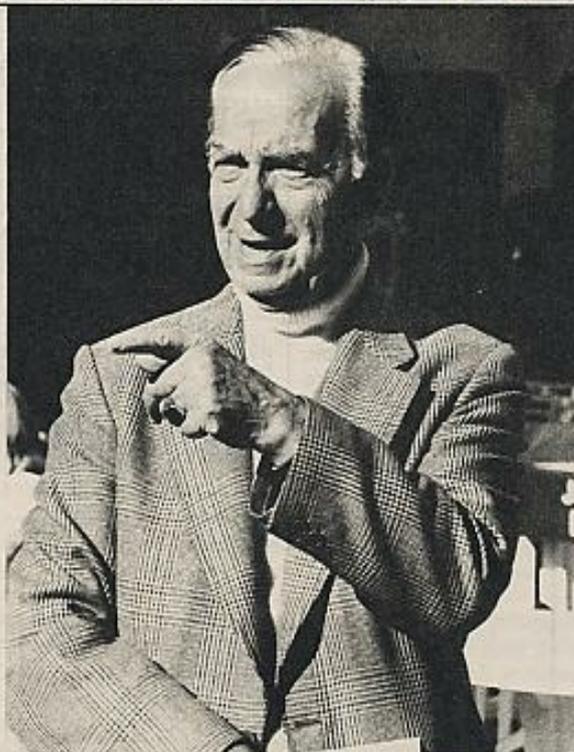
## LIBROS

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