

## O xénero da lingua ou a xeografía do exilio no teatro galego de Eduardo Blanco Amor

ALEX MENE

Universidade de Vigo

### RESUMO

O presente traballo analiza a obra teatral do escritor galego Eduardo Blanco Amor á luz da idea da fronteira e do desterro intelectual, espiritual e sexual, para iso obsérvanse tanto as dúas línguas nas que escribe (galego e castelán), como os territorios nos que se asenta esa escrita (Galicia e Arxentina), así como a súa homosexualidade. Nesa mestura e na hibridación dos contrarios aséntase o Blanco Amor *outsider* máis combativo e incómodo para os popes dun lado e doutro da fronteira.

**Palabras chave:** Fronteira, Exilio, Teatro, Homosexualidade, Língua, Xeografía.

### ABSTRACT

This issue analyzes the theatrical work of the Galician writer Eduardo Blanco Amor, in terms of the boundaries and thinking, the spiritual and homosexual alienation. For this matter we study the two languages in which he wrote (Galician and Spanish) and the geographical locations where his writings are set (Galicia and Argentina) as well as his homosexuality. It is in this mixing and use of the concept of opposite hibridation where Blanco Amor describes himself as an outsider, opposing and annoying the popes from both sides of the frontier.

**Keywords:** Frontier, Exile, Theatre, Homosexuality, Language, geography.

### 1. A FRONTEIRA DA LÍNGUA

Como no famoso e longo plano-secuencia co que comeza a longametraxe *Touch of Evil* (1957-58) de Orson Welles, o concepto de fronteira está presente na obra e vida de Blanco Amor (Ourense 1897-Vigo 1979), concepto clave que marcará a significación de

todo o relato cinematográfico e o universo do escritor ourensán, non só nun sentido físico, senón tamén sentimental e vital, mesmo no terreo da creación e das distintas disciplinas artísticas voltamos topar con esta dualidade. Eduardo Blanco Amor é coñecido como un dos grandes escritores das letras galegas e a súa faceta de fotógrafo é descoñecida para o público ou considerada como unha afección do escritor. Sen embargo, o seu labor como fotógrafo semella ser algo máis ca un simple lecer, a súa cámara fotográfica acompaña alí onde vai e a través dela fixa nas súas instantáneas a persoal visión que tiña do mundo que lle tocou vivir, non só dende un punto de vista social ou testemuñal, senón dende unha posición estética de entendela, representalo e fotografalo. Imaxes do desexo que se sitúan na ambigua fronteira que separa o privado do público e que cuestionan o lugar onde acaba a fotografía e comeza a literatura. Inquedanzas intelectuais e artísticas, saudade pola terra deixada atrás, no tempo e na distancia, teatro para a xente, cousas que facían un fato de emigrantes espallados polas Américas:

Todas estas cousas ocurriren en Buenos Aires e foron parte de outras moitas que aló se fixeron ao longo dos tempos, e que na Galicia se inoran puntualmente ou se confunden ou nivelan lamentablemente coas trapalladas habituais na vida social e recreativa dos emigrantes ananos, que tamén os hai aló e que, cheios de cartos, deixan morrer estas mesmas cousas. (339)

O escritor galego Eduardo Blanco Amor emigrou sendo moi novo á Arxentina. Foi un intelectual que cultivou todo os xéneros, que traballou de profesor, xornalista, crítico e guionista e que mantivo coa fotografía unha relación vizosa e apaixonada. No seu que-facer literario empregou tanto o galego coma o castelán e, así, inseriuse nesa difusa fronteira do bilingüismo, nesas áreas esvaradías que constitúen unha terra de ninguén, sitio doado para converterse no branco das críticas das ideoloxías que imperan nas dúas beiras dese artificio fronteirizo.

As súas obras de teatro en galego son *Farsas para títeres* (1973), *Teatro pra a xente* (1975) e *Proceso en Jacobusland* (1980). Algunhas destas pezas foron publicadas moito antes en castelán e logo traducidas ou reescritas ao galego polo autor. “Pregaríalle ao lector galego, que presta seu fervor a istas novas angueiras a prol do axordamento da nosa fala como língoa de cultura...” é o que di sobre o galego como lingua en xeral e como lingua cultural en particular, nunha “Xustificación pra os lectores galegos” escrita no ano 1972 co gallo da tradución ao galego que el mesmo fai das súas *Farsas para títeres*, obras nas que agroma ese sentimento de amor por dúas linguas e nas que escribe coma un viaxeiro livián de equipaxe, un home que sente dentro a cultura que está fóra, como así escribe na “Xustificación” do *Teatro pra a xente*:

Este pensamento i esta acción nos que gastei coarenta e cinco anos da miña vida, á par de outros que gastaron a súa, nas Américas dos probes, son as que abrollan na miña volta á terra, pola mesma causa que aló as fixeron doadas e oportunas, a saber: o abandono, e aínda máis, o desprecio, que grande parte dos galegos emigrados ou sedenta-

rizados no país, fan do seu, do único que reial e fondamente teñen de seu: súa terra, súa fala, súa solidaridade e coincidencia no amor activo á patria natural... (332)

Ese sentimento de estranxería emocional, que implica a elección de crear en dúas linguas, está reforzada pola orientación sexual do escritor e, deste modo, Blanco Amor volve situarse en territorio comanche. Ao exilio xeográfico engádeselle tamén un exilio interior, íntimo, un sentimento de diferenza, de vivir noutro lugar, de intentar construír e desenvolver unha identidade distinta. Mesmo dentro da lingua galega, leva á práctica a tarefa e o desexo de empregar o galego que fala o pobo e non o galego máis academicista empregado por unha minoría culta. O emigrante fai memoria e volta escoitar a lingua da súa infancia, déixase guiar polo peso da ausencia e redescobre o país que deixou:

Esta *xente* existe; forma a máis grande maioría do noso pobo, i é a que procura, e atopa, na outra língoa, ou na deformación paródica da súa -o castrapo- os estímulos e complimentos do seu apetite de lecer e de divertimento que non lle ofrece, nos seus usos *cultos*, unha língoa galega que non é a súa: aquela en que tan requintadamente falamos i escribimos uns intelectuales para os outros ou para uns lectores minoritarios, manifestándonos nas formas de comunicación. (333)

No mesmo tema insiste nas directrices que sobre a dicción introduce en *Cantar dos cantares ou Galicia 1948*:

En defensa da dinidade natural da nosa gala [sic] galega, o autor desta obríña popular (tamén con toda a dinidade que este vocábulo nos require) prega aos que a representen mantérense asépticamente arredados de falar en “badoco, coas entonacións túzaras e idiotas dese enxebriemento de remate de enchenta que agora adoitan algúns señoritos, xograres da chocallada, moitas veces “oficial”, pra faceren rir aos forasteiros dadentro e dafora do país. (345)

O choque permanente entre o seu galego de nación, intuitivo e sabio, e o galego requintado da *intelligentsia* galeguista e o choque de ambos co español da súa terra americana de adopción que, á súa vez e inevitablemente, habería de bater tamén co español que atopaba cando voltaba á península e que, nunha pirueta aínda máis difícil se cabe, cumpría vehicular tamén co propio *slam* dos gais argentinos e uruguayos que por forza tiña que contrastar e enfrontar co argot dos homosexuais hispanos. Porque non convén esquecer que a todas estas fronteiras tiña que atender o imaxinario lingüístico de EBA que o situaban, outra volta máis, nos lindes e marcos de diferentes comunidades lingüísticas, a ningunha das cales pertencía de xeito absoluto, pero sen que ningunha delas tampouco lle fose estraña ou allea e, á vez, prisioneiro de todas elas, sen poder renunciar a esas demarcacións que constituían a súa vida. E aínda que, seguramente, lle resultou en ocasións doloroso acougar e conter todo ese torrente de falas a abrollar e a impoñerse, doloroso deslindalas ou agochalas, foi precisamente todo iso o que faría tan fértil e vizosa á súa escrita.

## 2. OS MAPAS NON SON VERDADES

O sentimento de estranxería, o de pertenza a unha terra ou a un país están reflectidos con moito humor no teatro galego do escritor ourensán. O tema aparece como un elemento máis desa farsa que é a vida e, ós poucos, o autor vai subliñando ironicamente o absurdo e artificial das fronteiras, das divisións territoriais e a mentira dos mapas. Raias e liñas arbitrarias e políticas nuns triscos de papel mollado. “Un esceario sin termos de referencia ateigado de luces de orixe desconecido” (308) como podemos ler en *Anxélica no ombral do ceio, Farsa realista*.

O autor sitúa moitas destas obras nunha xeografía imprecisa e nun tempo que podería ser calquera outro. En *A verdade vestida, Farsa violenta* o tempo da acción é unha “era anacrónica” e o lugar “unha praza con edificios de tódalas épocas”. Xeografías e tempos mutabéis e intercambiabéis.

Quizais a peza titulada *Proceso en Jacobusland* sexa o paradigma da significación que ten a xeografía, politicamente falando, para o seu autor. Así, o subtítulo desta, *Fantasia xudicial en Ningures*, convértese en toda unha declaración de intencións, nun posicionamento ideolóxico para argallar a crítica a través do sinsentido. Se cadra todos estamos no afora ou sexamos anxos caídos do mapa, idea presente nalgún dos diálogos da mesma obra:

Presidencia: Que desaloxen o afora...

Uxier: ¿Até onde?

Presidencia: Até que caian do mapa. (501)

Esta abstracción espacio-temporal é reivindicada con ironía polo propio escritor como un defecto da casa e advirte ao lector, tan habituado aos datos precisos e exactos, que non se ofenda por datos tan vagos e que “os anacronismos e outros defeutos ou escesos na acción ou na língoa, son propiedade do autor e non teñen que anoxáronse os lectores como si lles pertencesen” (280). Este humorístico aviso para navegantes está incluído na obra *Un refaixo pra Celestina, Farsa de tema terxiversado*. Ademais, na xornada primeira a acción sitúase nunha “prazola de Toledo, ao final do século XV sin ir máis lonxe”. Esta expresión de “sin ir máis lonxe” reforza o artificio cronolóxico e repítese noutra peza do *Teatro pra a xente*, a titulada *Fas e Nefas ou o castelo enmeigado número 5.000 e pico, fantasía escolar pra nenos dun colexio luxoso, e pra ser representada por actores entre doce e catorce anos*. Nesta obra o lugar da acción sitúase “moi ao norde e á cima de Xacobusterrae” (338), é dicir, en calquera sitio de Galicia. Seguindo o fío dos lugares escollidos polo autor para situar as distintas accións das súas obras, pódese constatar a existencia dun xogo xeográfico que evidencia o absurdo dos territorios como algo pechado. Os homes e mulleres somos habitantes do mundo porque en todos os recunchos do planeta compartimos as mesmas miserias e ledicias, ou mellor dito todos somos bonecos de trapo, títeres que se moven ao dictado de altos poderes inaccesíbeis. Como no *Romance de Micomicón e Adhelala*, peza que se sitúa no Paaço Reial de

Trapalandia, un país que está “entre Ourente e Occidente” xa que para amar é igual vivir nun lado ou no outro. E para poñernos máis doadamente en situación, o autor desenvolve a obra nunha “época tradicional”.

Esta atracción polo universo fronteirizo, pola vida na fronteira, queda tamén patente en *Amor e crimes de “Juan el pantera”*, *Farsa para títeres de cachiporra*. Obra apaixonada que introduce un indiano, emigrante retornado, e que atopa nese lugar partido en dous o escenario metafórico para falar do amor e da morte, do ben e do mal, xa que a acción transcorre nunha “puebla castellana, aló pola raia galaico-leonesa”. A fronteira é a separación de dous elementos, pero tamén onde chocan, o lugar común onde algo acaba e comeza outra cousa, o fin e o principio. Unha idea que tamén agroma no “Interior de casa acomodada nas aforas dunha vila” na *Falsa morte e certa morte de Estoraque o indiano*, *Farsa pra títeres simuladores, con remate de negra*.

Se cadra andamos todos á procura da nosa propia xeografía, unha xeografía que levamos dentro e que nada ten que ver con eses mapas mentireiros que conducen a nin-gures, como os homes e mulleres daquela longametraxe argentina dirixida por Adolfo Aristarain e titulada *Un lugar en el mundo* (1991). Se cadra, como nos di a personaxe da verdade en *A verdade vestida*, *Farsa violenta*, todos estamos e vivimos en Babia:

Verdade: ¿E onde está?

Disimulo: Xa cho dixen, en Babia.

Verdade: Ben, pro ¿ula Babia?

Disimulo: Ten a xeografía imprecisa de todos os símbolos, que soen ficar en nós porque no sabemos onde iles fiquen. Ti eres unha raíña virtual. (273)

Algo de todo isto é o que reflexionan tamén Ricardo Llamas e Francisco Javier Vidarte no seu libro *Extravíos*, cando se refiren ao homosexual -e non convén esquecer este elemento fundamental da biografía de Eduardo Blanco Amor- como un nómada perpetuo, así no capítulo “Exilio” afirman:

El hombre gay es un ser viajante, un nómada sin descanso y sin un rumbo fijo que lo máximo que consigue es recalcar de cuando en cuando en algún oasis gay para reemprender el camino poco después. [...] Los gays se desplazan por el planeta de comunidad en comunidad, haciendo del exilio de los demás su propio hogar temporal. [...] Allí donde vamos buscamos el contacto con otros gays, a quienes no consideramos desde una lejana distancia. Hay un sutil reconocimiento de comunidad que nos hace decir: “otro montón de mariconas, solo viven aquí, entre esta gente extraña” (Llamas e Vidarte, 2001: 143) .

### 3. O SINGULAR DO XÉNERO

A orientación sexual de Eduardo Blanco Amor fai que coñeza en carne propia o exilio da diferenza. Un home ao que lle gustan os outros homes é condenado a unha

emigración simbólica, guindado á outra beira da raia. Este feito provoca, tamén, que o autor preste especial atención a esa lene e reaccionaria fronteira que divide os sexos en dous. O xénero e o seu rol social aparecen no seu teatro galego como parte do inconsciente colectivo que non só recolle por boca dos seus personaxes, senón que con grandes doses de humor provoca que o espectador se ría del mesmo e constate o ridículo e a represión que hai tras estas sibilinas fronteiras.

A raíña nai do *Romance de Micomicón e Adhelala* afirma estar tan doente que di: “Doime a dentamia postiza, os pelos da barba, os xanetes e os cotovelos... Dóenme os ollos, a testa e o van... Dóenme as doenzas miñas e as do meu finado marido, de tal xeito que nunca sei si estou enfermo ou enferma...” (201). Un xogo de xéneros que transgrede as convencións sociais e que o autor utiliza, ás veces, como un golpe de efecto teatral. Así, en *Fas e Nefas...* a princesa Luceira Maris, na súa primeira aparición é en realidade un home “Ao tocarlle a meixela coa punta da lanza... Luceira Maris, ostenta un grande bigote galés que lle chega ata os ombreiros” (407). É unha chamada de atención ao espectador para, comicamente, enfrontalo ao outro e mergullarse no universo psicoanalítico. Na mesma obra o neno Fas atópase de bruzos co seu dobre e dille: “¿Vaites, vaites...! agora quérenme enganar comigo mesmo... e si cadra o que fuxiu son eu, i eu son o outro. ¿É para volverse tolo...!” (410). E na *Falsa Morte...* o escribano, ao percatarse de que Pancha é negra pregúntalle “¿E ti que cras de figuración dos abismos vés a sere?”, pregunta na que o escribano deixa escapar os seus medos, medos individuais e colectivos, medo á diferenza, ao outro.

Hai que permanecer atentos a cumprir e seguir disciplinariamente as normas dictadas para o noso xénero, doutro modo o peso da sospeita caerá sobre aquel ou aquela que ose afastarse do rol que ten asignado. En *Falsa morte e certa morte de Estoraque o indiano*, a prañideira profesional Adulia, metáfora da voz do pobo, berra ante o cadaleito de Estoraque: “esgrevio eras no teu porte como un emperante, e trouxeras das illas Meridionás aquela soavidade das falas, como de princesa, que só ouvilas xa era música celestial” (231). Como se pode comprobar, semella que a suavidade, os sentimentos e as boas maneiras deben ser pertenza exclusiva do universo feminino, como di, en *Romance...*, o xigante Micomicón: “¡Ai que vergoña, un home tan grande chorando...!” (211). Un home ten que facer cousas de homes e se non as fai e porque algo anda mal, como di Contemplación Jiménez ao Pastorino: “¿Home? Ja, ja... Ben quixera velo, que disque o capador trabucouse pola pelica, e fíxote carneiro mentres durmías” (225). Isto sucede en *Amor e crimes de “Juan el pantera”*, e todo porque o home permanece insensible ás provocacións dunha muller e desdeña a mínima oportunidade para demostrar a súa virilidade. Xa se sabe que a muller é propiedade do home e por este motivo Juan el pantera dille a Contemplación Jiménez que se non accede aos seus desexos terá que cometer un crime paixoal, crime que executa posto que, como el mesmo afirma, “mateite porque te amaba” (228). Lóxico final se temos en conta as opinións da prañideira Adulia: “aos homes góstalles mandar, a máis de nos corpos e vountades das mulleres, nos seus discernimentos e xuízos. E sentírense excedidos niso máncalles o orgulo...” (233).

Xa llo di o marido á súa muller en *A lebre das ánimas*: “as mulleres sodes moi fantesiosas”.

Ata tal punto chega a represión subliminal dunha sociedade machista e das súas castradoras normas de control que son as propias mulleres as que, sumisas, nos din como se teñen que comportar. A outra prañideira, Pepa, afirma que “unha moza aínda en sazón e que se vai secando sin arrimo de home, dá mágoa” (234). E Anxélica, en *Anxélica no ombral do ceio* e falando con outra personaxe, demostra ter moi ben aprendida a lección: “... nin que decir ten que si unha muller se arranxa, ou millor dito deixa de se arranxar, para dare mágoa, non só queda máis feia sinón que se priva das millores armas para convencer” (315). Máis adiante, a mesma Anxélica, volta a deixar moi claro as calidades que debe ter unha muller: “... que raro, que sendo ti tamén muller non che pique a curiosidade por saberes quen eu son e que fago eiquí...” (316). Porque, como é ben sabido, a muller é a culpable de todo, a criatura do demo, a tentación e a provocadora do pecado orixinal. Mesmo Deus, o creador, fala da falsidade da muller e lémbra-nos o estado das cousas: “esto xa se viu no comezo, cando aquela falsidade da folla de parra...” (323).

Estes códigos de xénero, usos e abusos tan arraigados no inconsciente colectivo, son tratados por Blanco Amor con ironía. Nese reflexo que fai da sociedade insire un berro de denuncia humorística e sitúanos diante do espello que reflicte a nosa imaxe, unha reviravolta que nos enfronta á sociedade da que formamos parte. Nas obras de teatro o autor non evita franquear libremente esa aduana de xéneros. Como o Disimulo lle di á verdade, en *A verdade vestida*, “a beleza, xa se sabe, é un elemento subversivo de primeira cras” (268). O autor é coñecedor desa experiencia e non renuncia a introducir o elemento homoerótico como pasaporte e salvoconduto contra a opresión. En *Amor e crimes de “Juan el pantera”* describe a Pastorino como “zagal adolescente... ledo e fermosote”; en *Un refaixo pra Celestina* define a Calisto como un “mociño é belido e canoro”; o Xoven de *Anxélica no ombral do ceio* como “doce e temesiño” e, en *A verdade vestida*, fala do personaxe do vicio como “lindo galán” e do traballo como un “obreiro mozo, forte, outo, san. Viste mono branco, aberto polo peito”. Nestas descrições hai un gran coñecemento dos lugares comúns do desexo homoerótico, das fantasías entre homes e hai, tamén, un posicionamento de reivindicación da beleza por riba de calquera fronteira. É un lugar no que poder exiliarse, un lugar para ser máis libres porque como di Odeus, o personaxe de Deus en *Anxélica no ombral do ceio*, “eiquí acábase ise barullo dos sexos, e nisto consiste precisamente a eterna felicidade dos benaventurados” (312).

## BIBLIOGRAFÍA

- Blanco-Amor, E. (1992), *Obra en galego completa II. Poesía. Teatro*. Galaxia, Vigo.
- Llamas, R. e Vidarte, F. J. (2001), *Extravíos*, Espasa Calpe, Madrid.