



A obra dramática de Eduardo Blanco-Amor, *Farsas para títeres*, *Proceso en Jacobusland* e *Teatro pra a xente*, non presenta a uniformidade temática e estilística, nen a continuidade cronolóxica da súa obra narrativa, polo que, antes de proceder ao seu estudo, se fan necesarias certas precisións biográficas que expliquen a súa xénese e a tardía data de publicación.

O seu ilusionado retorno á Galiza, cheo de promesas, en 1965 vai ser a constatación da ingratidade e desleixo do país cara aos homes que máis fixeron por el. O cadro é realmente patético: as xerazóns máis vellas evitan-no por non se sabe que escuros e atávicos preconceitos dunha ruín e estreita moral pequeno burguesa; os máis novos non entenden o que consideran “concesións” ao poder da nacente Autonomía, esquecendo, coa intransixencia dos poucos anos, que Blanco-Amor, sendo xa un ancián, nen sequer posuí unha

residencia fixa e de seu, e depende, en moitas ocasións, do favor dos amigos, da prensa estatal ou da auto-tradución para subsistir nunha sociedade en que, ademais, prima a censura. O fastio polo mundo que o rodea, cheo de atrancos, leva-o a escribir en carta a Francisco Pillado Mayor en Xaneiro do 74:

“Estou tan farto da censura que vou aproveitar o meu viaxe, en Abril, á Arxentina a ver si me podo reacomodar aló”.

Esta viaxe non se chegou a realizar, quizá por motivos económicos. Mais non é só a censura, tampouco pode aceptar que non lle sexan recoñecidos nen os seus méritos como escritor, nen, sobretudo, como nacionalista:

“Te confieso, buen amigo, que, literariamente, me está resultando verdad aquello de “una vez viejo dos veces niño”: la misma suspicacia, el mismo áspero sentido de la justicia de los críos.

Quizá todo ello se deba a una especie de “constante” psicológica de mi regreso: el haber tenido que empezar todo de nuevo, con total menosprecio de haber dado toda mi vida por mi tierra durante casi medio siglo de emigración nada blanda” (1).

O bilingüismo de Blanco-Amor é consecuencia do seu labor de escritor profesional, inimaxinábel como monolingüe galego. Poida que, se en lugar de sobrevivir escribendo para *Madrid*, *Informaciones* ou *Triunfo*, tivese optado por ingresar nun asilo da caridade pública, xa tería alcanzado, de morto, o recoñecimento que tanto buscou en vida. Mais non tiña madeira de mártir. Era un inadaptado.

O resultado de todo isto é que, sendo un dos grandes da nosa literatura, aínda está por facer a súa biografía, a compilación dos seus traballos como xornalista e máis un estudo sério sobre a súa obra poética.

A primeira noticia que temos da súa vinculación co teatro, datada en 1929 por Nora Inés Ferreyra (2), é outro máis dos erros cronolóxicos que circulan en torno á vida do noso escritor.

Blanco-Amor embarcou en Buenos Aires con rumbo á Galiza o 3 de Outubro de 1928 no vapor “Warre”, segundo informa a revista “Céltiga” correspondente ao día 10 do mesmo mes, e as súas cartas son publicadas nos seguintes números, a última con data do 25 de Xuño de 1929. Non se volven dar novas del até o 10 de Xaneiro de 1930 en que é calificado de “ex-colaborador na dirección e ex-amigo” (3). Semella-nos moi improbable, polo tanto, que, como afirma N.I. Ferreyra e recolle Luis Pérez (4),

estivese nesas mesmas datas en Buenos Aires a colaborar coa “Asociación Cultural Céltiga” na montaxe de *A Fiesta Valdeira* de Rafael Dieste.

Tamén resulta curiosa a coincidencia entre a suposta Asesoría Artística do grupo coa dirección, en pleno, da mesma revista “Céltiga”: E. Blanco-Amor, Eliseo Pulpeiro e Suárez Picallo. Por outro lado, non parece moi críbel tampouco que Rafael Dieste descoñecese por completo a estrea da súa obra na Arxentina, e diga que a primeira representación a realizou el mesmo como director, en Rianxo, no ano 1935 (5), afirmación repetida en conversa con Francisco Pillado.

Por tanto consideramos máis dignas de creto as declaracións do propio Blanco-Amor cando escribe que inicia as súas actividades como dramaturgo durante a guerra civil, probablemente como resposta ao chamamento dos Intelectuais Antifascistas para a creación dun teatro de loita para “Nueva Escena”, as “Guerrillas Teatrais” e “El Mono Azul”:

“...foron unhas dezaoitos contando as que escribín durante a nosa guerra pra monifates polémicos e vindicativos...” (6).

Na década dos 40 funda o Teatro Español de Cámara “El Tinglado”. Destes anos datan a maior parte das súas farsas, que responden esteticamente á renovación teatral que se tentou facer durante a República: os novos dramaturgos españois, asimilados a lición de Valle-Inclán, buscan un novo público e un repertorio adecuado a el; tamén son os tempos das conversas de Castelao e Otero Pedrayo sobre as posibilidades

dunha escena galega e máis dos bocetos riscados no tren e no Parlamento por D. Ramón.

Neste ambiente, a farsa representa a recuperación das esenciais máis orixinais e primarias do teatro polos seus vínculos cos títeres, ao tempo que o resgata da mediocridade das salas comerciais e burguesas para devolverllo ao seu verdadeiro destinatario: o povo. A este concepto responden as obras: *Romance de Micomicón e Adhelala* (1939), *Amor e crimes de Juan “El Pantera”* (1940), *Falsa morte e certa morte de Estoraque o Indiano* (1940), e *Un Refaixo pra Celestina* (1948).

Por outro lado, na procura de novas formas dramáticas que se realiza nestes anos, chega-se ao re-descubrimento do “auto sacramental”, que, liberado da súa carga relixiosa, se transforma nun xénero axeitado á reflexión filosófica, ontolóxica,... A isto responden *A verdade vestida* (1942) e *Anxélica no ombral do ceo* (1942).

En 1957 funda o Teatro Popular Galego, que se estrea coa representación de *O Cantar dos Cantares* do propio Blanco-Amor e *O Pazo* de Lúgris Freire. É imposible non reparar na diferente concepción do feito teatral a que parece apuntar esa oposición Teatro de Cámara Español/Teatro Popular Galego, e que se confirma ao estudarmos as obras escritas para os dous grupos. El mesmo considera necesaria unha explicación que deixa moi clara na “Xustificación”:

“Pra asegurarnos a continuidade indispensable que afirme as nosas primeiras pasadas, a nosa actividade nace xunguida a un criterio realista na consideración das posibilidades ambientais en que

temos que aitar; a un criterio inicial posibilista que enxergue as condicións maioritarias do público diante do que imos a traballar. Pra iso, o que primeiro precisamos é non botar o público con intentos prematuros, senón axetarmos ó estado aital da súa sensibilidade e das súas preferencias tradicionais pra ir criando nil degoiros de mais outa xerarquia. Esto non quere dicir que nos vaíamos a conformar coas vellas choqueiradas do “costumismo” de geadas e castros falsamente enxebres (...) dentro das limitacións que de comezo, nos fixamos, temos en conta a dinidade do idioma, a decencia dos temas escénicos e a ouxetividade da tipoloxía, sen deformacións caricaturescas pro tamén sin estilizacións valeiras e innecesarias...” (7).

Para podermos entender isto na súa xusta medida e non cairmos no simplismo de pensar que poida haber algun tipo de desprezo cara ao galego, compre facer un pouco de historia:

“O teatro coñeceu un bon impulso. Sucédense festas e espectáculos exaltadores da cultura propia (...) A compañía de Varela Buxán traballaba sen descanso. E traballa por contrato, profesionalmente.

No repertorio un autor preferente: Varela Buxán. Unha denuncia: o caciquismo. Un drama: a emigración. A Galicia pobre, tradicional, de labregos e mariñeiros empeñados na loita por sobrevivir sen perderen a identidade. Unha técnica: o

folletín. Historias escritas adrede para a colonia emigrante, sen paternalismos, cunha total entrega emocional e un patriotismo galeguista de vella raíz...

Parez que este teatro non era do agrado do outro público, dos que traían de Galicia un compromiso estético ou político máis aquelado. Estamos, pois, diante dun feito universalmente contrastado: a relación dos movementos populares ou espontáneos coas avangardas; relación sempre difícil, que a miúdo traduce relacións de clase, ou sexa, enemistade histórica.

Pero é grande a solidariedade cando a persecución non discrimina, Castelao, respetado por todos, percurou a alianza” (8).

Mais esa alianza debeu durar ben pouco, exactamente o tempo de representación de *Os vellos non deben de namorarse*, porque o repertorio de obras e autores durante as décadas do 40 e 50 son moi significativas: *A Xustiza dun Muiñeiro*, *Taberna sen dono*, *O Ferreiro de Santán*, *Triste retorno*, *Meu pai*, *O brazo partido* e *Por borrachíns de Varela Buxán*; *Amores de Aldea*, de Américo Lozano; *Esfolla na eira*, *Terra Nosa* e *Adiós, ríos* de Antón Comesaña e Cándido Alfonso González; *Enguedelho* e *Ugío* de Ricardo Flores; etc. etc.

Blanco-Amor intenta chegar de novo á tan arelada alianza por un camiño diferente ao de Castelao. Busca a elevación artística do teatro adaptando-se el, de entrada, á realidade dese público emigrante, mais cunha clara intención didáctica e sen renunciar á dignidade temática e lingüística. E así nace *O Cantar dos Cantares*. Só esta vontade

nacionalista, que xa demostrara en “a excursión en misión de propaganda galeguista de nós a Montevideo, por non citar máis casos” (9), pode explicar o que esteticamente é un retroceso na súa produción dramática.

Os problemas económicos acabaron co grupo, mais non co interese de Blanco-Amor polo teatro, xa que en 1964 está dirixindo o “Ateneo Curros Enríquez” na obra de Ramón de Valenzuela *As bágoas do demo*, estreada o 21 de Agosto. Poida que para este mesmo grupo escribese *Fas e Nefas*, que “quedou vencedor dun concurso nacional de teatro infantil” (10) nese mesmo ano.

De volta a Galiza incorpórase ledamente ao movemento renovador do teatro iniciado nos anos sesenta. Como escritor consagrado e representante da cultura no exilio é recibido con verdadeiro entusiasmo polas novas xerazóns, que o converten nun dos autores máis representados durante estes anos, como se pode ver na nómina das Mostras de Ribadavia: na 1º, no ano 1973, o Grupo de Teatro Rosalia de Castro pon en escena *Romance de Micomicón e Adhelala*; no 74, o Teatro Popular Keyzán *Dous contos escenificados: A tía Lambida e A lebre das Animas e Amor e crimes de Juan “El Pantera”*; no 75, o grupo “Escoitade” representa *A tía Lambida e O Cantar dos Cantares*; “Antroido” *Amor e crimes de Juan “El Pantera”* e o grupo “O Facho” *O Cantar dos Cantares*.

En 1972 traduce as farsas e escribe, dentro da mesma liña estética, a que vai ser a mellor das súas obras, *Proceso en Jacobusland*. Mais isto non é suficiente; é necesario producir obras dramáticas para satisfacer a demanda do momento

e compensar a escaseza do noso repertorio; prepara o *Teatro pra a xente*. Este carácter “urxente” lastrará o libro, porque, como toda a literatura deste tipo, está ligado á situación histórica (un público cunhas mesturas ideolóxicas inabarcábeis, a censura dunha ditadura que se resiste violentamente a desaparecer, que o emprego do galego garante o éxito, etc. etc.) e responde a criterios que non teñen nada a ver coa arte. O resultado é un volume heteroxéneo e de difícil clasificación.

Incluí nel *O Cantar dos Cantares*, que tiña como función principal manter a conciencia nacional entre os emigrados, misión á que sacrificara, como xa vimos, moitos valores estéticos. A obra de teatro infantil *Fas e Nefas ou O Castelo enmeigado número 5000 epico*. Resucita vellas pezas costumistas nadas para un público, época, terra e meio de comunicación diferentes: *Tres contos escénicos: A tía Lambida, A lebre das Animas e A medosa Blandina, versións radiofónicas*. E fai a adaptación de dous temas de Cervantes e Lope de Rueda, *Os Baralláns e Á Carauta*, revivendo as solucións dos grupos de teatro ambulante (“La Barraca”, “Misiones Pedagógicas”,...) da República e do teatro da guerra civil; mais estas versións responden a unha ideoloxía e tradición que non ten nada a ver nen coa nosa tradición teatral nen co ambiente espiritual, ideolóxico e político da Galiza nos anos 70, e, de feito, nunca foron representadas.

Era inevitábel que entrasen en conflito as renovadoras ideas dos rapaces máis progresistas coas vellas teorías de Blanco-Amor que aplica ao teatro ga-

lego, na década dos 70, o que tivo plena vixencia nos anos 30 para o teatro español, e nos 50 para os emigrantes.

Farsas para títeres (1973)

Blanco-Amor é plenamente consciente de que no ambiente político e ideolóxico destes anos, as súas farsas poden ser mal acollidas polos sectores máis radicais do nacionalismo, que, dado o “clima de guerra” que se está a vivir, podían considerar puro escapismo este tipo de teatro que é simplemente arte, sen denuncia nen directa nen encoberta, nen vinculación nengunha coa situación histórica do momento. Así, na “Xustificación”, explica a súa xénese e intención:

“...neste tipo de teatro [o de títeres] o autor goza da máis agasalleira liberdade, do seu gosto e disfruite coase sen fronteiras - nos países, xa se sabe, onde a liberdade ten normal circulación - no tocante a eispresión literaria e aos seus compromisos coa chamada - ¿qué será iso? - realidade.

Os títeres (...) pódennos so levar até as máis dramáticas crueldás (...) e a ter que admitire formas inconexas e ornamentais dunha tenrura que non se atén a premisas burguesas;... e aínda permiten deducións éticas de feitío inmoral anque de ningún xeito arbitrarias”.

É polo tanto un teatro renovador, antiburgués, que rompe coas normas da moral imperante. Explica tamén que as adaptou para seren representadas por actores:

“Foi así como algunhas foron reformadas pra teatros ceibes, pra teatros de cámara i en xeral pra teatros de nunca. Entre as destinadas ao nunca, figuran, como digo, parte das que eiqui van como posibilidades dun teatro no noso ámeto, desatendido da parvicie cotián e da normal aquiescencia”.

Fica claro que ofrece estas obras como contribución a un teatro galego afastado da vulgaridade e estupidez reinante na escena da época en lingua oficial. E remata cunha petición de recoñecimento por parte dos lectores galegos para o seu labor de auto-tradutor; petición que levou a un sector da crítica a afirmar que as farsas, na nosa lingua, estaban “lastradas” porque non se desenvolvían nun ambiente galego. De acreditarmos en tais preconceitos sociolingüísticos, que Blanco-Amor non tiña, lamentaremos eternamente que *Romeo e Xulieta* non fose escrita en italiano, o *Ulises* en gaélico e as *Memórias de Adriano* en latín.

Apesar do título xenérico baixo o que aparecen e dos subtítulos con que son calificadas, as seis pezas que integran o volume deben ser divididas en Farsas e Autos, tal como fixera anteriormente o propio autor (11), e polas razóns anteriormente expostas. Son obras curtas, estruturadas nun acto único, agás *Un refaixo pra Celestina*, que está dividida en tres Xornadas, debido a que o tempo real da representación non coincide co tempo interno da acción.

A descrición das personaxes e da escenografía é totalmente diferente nas farsas e nos autos; nas primeiras as personaxes son presentadas esquemática-

mente, como corresponde ao que nace para ser boneco; pola contra, a pintura das alegorías dos autos está feita con todo luxo de detalles. Abonda con compararmos a dúas figuras secundarias: o Sancristán de *Amor e crimes de Juan “El Pantera”* definido como “25 anos, falso”, e Gabriel de *Anxélica no ombral do ceio* como “Albino de ollos negros. Túnica de veludo, longa e folgada coor lila. Peto i elmo román, prateados, prumas no cumio, azul craro e rosa soave; coturnos de gamuza branca. Leva na man unha vara de nardo. Profesión: arcanxo”.

Tamén é nos autos onde o teatro aparece concebido como unha arte en que a música, a cor, os xogos de luz e sombra e o movemento se alían á palabra para conseguiren un espectáculo total: “(Nista obriña a luce ten o verdadeiro papel protagónico)”.

A) Farsas.

“*Romance de Micomicón e Adhelala*” dramatiza un conto tradicional de fadas: a historia do príncipe encantado que só recuperará a súa forma humana ao ser bicado pola princesa. A ambientación é tamén de conto: país entre Oriente e Occidente, en que as personaxes boas son as orientais (Adhelala), e as máis as occidentais (Raíña Nai e Micomicón).

Podemos facer, por tanto, unha lectura superficial da farsa e ve-la como unha obra destinada a un público infantil co triunfo do amor e a ternura como tema central. Porén hai nela unha serie de elementos que permiten unha segunda lectura máis profunda e probablemente máis adecuada á época en que foi escrita.

Blanco-Amor transforma o meigallo de que foi vítima Micomicón nunha acción de guerra ao atribuí-lo aos sábios dun país esmagado polo pai do príncipe; elimina o elemento máxico cando explica como se realizou a mutación durante o embarazo da Raíña Nai; e desfai o misterio do amor por un ser aparentemente monstruoso, ao facer a Adhelala posuidora do segredo do encantamento e o seu antídoto. O que semellaba un conto de fadas fica transformado na vinganza dun povo ocupado contra os seus opresores.

Este desaxuste entre o fermoso mundo das fadas e a crua realidade que se está a denunciar con el, pon-se tamén de manifesto na linguaxe empregada: “Emperatriz, ¡merda!”; “... peste de xenio das Reais Persoas”, “Usades unha razón dabondo nova na historia das negativas dinásticas, nas que nunca se fala de cousas da mantenza”, “Císcome na sangue real”... Isto explica tamén o que se podería considerar rebaixamento de nivel lingüístico no paso desta farsa do español ao galego, e que en definitiva non o é, porque o que pretende o autor é unha intensificación dos riscos que afastan a peza do teatro de simples divertimento, para achegá-la ao teatro político, nunha crítica encoberta ao poder.

Neste nivel quedaria incluído o simbolismo encerrado no feito de que á Raíña Nai se lle ladee a coroa de continuo, que non pode deixar de nos remitir a *La Cabeza del Dragón* de Valle-Inclán; farsa da que tamén está tomado o nome de Micomicón.

Moito máis próxima ao esperpento é xa “*Amor e crimes de Juan “El Pantera”*”, onde as resonancias valle-inclánicas chegan até a descrición das per-

sonaxes (“bigotudo, celludo, patilludo, a voce homicida”) e inclusive ás accións (“sae o Sancristán con falsários avisos de mística no alto do nariz”). As figuras son auténticos títeres de “cachiporra”, como indica o subtítulo, e unicamente Juan “El Pantera” alcanza altura humana no pranto final: “¿Pra que queres vivir agora, Juan Pantera? Si xa non tes a quen amar nin a quen zorregar, ¿pra que seguir sostendo ista inútil eisinencia?”.

E directamente ligada a ela escribe no mesmo ano “*Falsa morte e certa morte de Estoraque o Indiano*”, onde resucita dúas personaxes da farsa anterior para afondar na cobiza humana: Contempla é xustamente castigada nun final de exaltación anti-racial que sorprende ao espectador. Mais sacrifica a lingua en aras dunha verosimilitude que soa a falsa e desnecesaria. Só no testamento de Estoraque, o uso do español sería críbel e paralelo á solución que lle dá o propio Blanco-Amor á voz da xustiza en *A Esmorga*.

É nestas dúas farsas onde o escritor alcanza os mellores efectos cómicos da súa obra, con escenas perfectamente logradas como a das carpideiras.

“*Un refaixo pra Celestina*” recolle a historia de Rojas antes da morte de Celestina e presenta a outra cara da moeda, levando a extremos esperpénticos as liñas de carácter máis salientábeis dos protagonistas da grande historia de amor da literatura española.

A pasividade e lascivia de Calisto acaban por converté-lo nun rufián; o namoro tolo de Melibea leva-a á prostitución para manter os vicios do amante; e Celestina alcanza o grao máis alto da bruxaría ao ser capaz de saír de escena

montada nunha vasoira. Mais o xogo non remata aquí e o forte contraste entre a visión idílica do amor e a súa materialización máis descarnada e crua, queda patente nas escenas entre os imortais amantes, que comezan sempre en ton lírico e "neoplatónico" para acabaren no máis vulgar e tosco realismo.

Como ao dramaturgo non lle interesa en absoluto a moralidade ou didactismo da obra de Rojas, fai xustiza poética e salva da morte a Celestina, única personaxe do trio que non vive baixo unha falsa ética.

B) Autos

Neles, através de personaxes alegóricas, pon en escena unha problemática de pretensa transcendencia: en "*A Verdade Vestida*" cuestiona a validez e moralidade das relacións entre o Capital, o Traballo, o Estado,... e en "*Anxélica no ombral do ceio*" cambalean os principios básicos das crenzas relixiosas. Mais semella que Blanco-Amor temese asustar ao espectador, e converte-se nun dramaturgo de luva de seda, el, tan duro e directo nas críticas á sociedade no seu labor como narrador e xornalista.

"*A Verdade Vestida*" é a máis feble na tensión dramática; ven sendo unha mestura de auto e pantomima, con ribetes de farsa e final feliz que non acaba de coallar; quizá por isto nunca foi representada. Pero, en compensación, o lector pode encontrar nela, en sátira sutil, todas as teimas e manias de Blanco-Amor: o Disimulo simboliza aos intelectuais (lembre-se o "Prólogo Util" de Xente ao lonxe, por exemplo) e aos políticos, denunciados por sofistas e demagogos a traballaren para o Capital e o Estado,

empregando como armas contra o Traballo e a Verdade: Razón, Ciencia, Moralidade, Conveniencia, Lei, etc. A súa dialéctica destruí e aniquila toda posibilidade de redención:

"...non criar mártires, transformar a rebelión en erro, e o rebelde en trabucado, parvaxolas ou arrepenido..."

"...rebaixar a termos conmisericordiosos a alguén que se rebelou esgreviamente, é ponto menos que acabar con il"

Ainda así son superiores a outra "caste social", o funcionariado; polo que o Disimulo exclama aldraxado:

"Cres que son un funcionario do Estado ou un garlán de Universidade Estatal?"

Exaltación da palabra como forza superior no home: o Traballo non poderá vencer nunca ao Capital porque

"Qué pode ún descontra esas grosas palabras que inventa sen parar? Cando se lle gastan unhas inventa outras sen dárense folgos"

e o Capital derrotará á Verdade porque a vai denunciar por "ácrata e cínica, e xa verás a onde te leva seres denunciada por dous esdrúxulos". Este subtema será, outravolta, recollido e ampliado en *Anxélica*.

A Verdade ten como armas a vida, a esperanza, a paz, o amor e a fúria; e como única saída á inxustiza aconsella a violencia. Por desgraza o seu reino "non é deste mundo", e, efectivamente, cando ela aparece pura e espida morren todas as personaxes porque "Ninguén sobrevive á súa autenticidade". Mais o autor non quere que o espectador fique

desacougado e resolve o problema cun final feliz: sai o Amor e todos reviven. Ninguén mellor que o propio Blanco-Amor para saber o prezo que habería de pagar por manter espida esa autenticidade; contodo, tampouco é home de finais "rosa" e o Disimulo arranxa o deslizo no parlamento que cerra a obra:

"A enésima representación da loita entre o Ben e o Mal, entre o Materialismo e o idealismo, coa natural i edificante victoria do idealismo, naturalmente.(...) - Que trapallada..."

"*Anxélica no ombral do ceio*" é a peza máis delicada do volume, chea de fino humorismo e de poéticas heresias na que se poñen en dúbida conceptos tan elevados e transcendentales como a Gracia, a eternidade ou o libre albedrio.

Ante o tremendo aborrecimento dunha eternidade que non sabe para que serve nen que ofrece, Anxélica reclama unha vida arrebatada antes de tempo, identificada co amor, e non hesita ante Odeus, terríbel en principio, mais que se humaniza, enrabexa ou enternece até o choro. Elas son as únicas personaxes con relevo, con movemento espiritual, xa que o resto son figuras planas, idénticas ao longo de toda a obra.

A aparición da Muller dá-lle a Anxélica a visión do amor- sufrimento, mais contra o que se podería esperar sai fortalecida na súa decisión de non entrar no ceo, porque sentir é vivir, fronte a un paraíso eterno sen sentimentos. Toda a obra é un canto ao amor humano, que fica por cima de Odeus e do Demo, do Ben e o Mal

"O amor está decote en ún e poucas veces ten que ver co outro"

e o verdadeiro problema é que

"Odeus non consinte máis amor que o divino: no fondo é unha custión de ciúmes"

Non hai acción, só palabras, que son, en definitiva, o verdadeiro protagonista da vida humana:

"Demo.-...o home pérdese polas suas palabras.

Anxélica.- Ou por as suas ideas.

Demo.- que son palabras interiores.

Anxélica.- Ou por as suas intencións.

Demo.- que son palabras indecisas.

Anxélica.- Ou por os seus feitos.

Demo.- que son palabras en movemento..."

e Anxélica namora das palabras do Xoven, da súa poesía, porque

"...facer cancións... é un modo imprudente de imitanza de Odeus"

Pero toda reflexión séria fica asulagada nun mar de doce ternura e humorismo que lle resta virulencia e transforma a heresia nun xogo: Odeus é reclamado para presidir a Xunta Xeral da Congregación de Ritos e maldice a tremenda pesadez dos burócratas do ceo, ou brama escandalizado ante o que desafinan os Vintecatros Vello do Apocalipse; e Magdalena, amou a Xesus- Home ou a Xesus-Deus? E o mesmo acontece coa crítica que se fai ao nazismo cando o Demo afirma que é "ario enxebre", ou Odeus lamenta a que extremos de dexeneración chegou o xénero humano

E por remate, díronlle rol protagonista no que chaman civilización ás xentes anglosaxónicas, que eu fixera pra permanente barbarie testifical i ensaio do meu próprio fracaso”.

Proceso en Jacobusland. (Fantasía xudicial en Ningures) (1980)

Esta obra, escrita en 1973, nace para ser incluída nas Farsas, mais a censura funciona eficazmente e non ve a luz até 1980, morto xa Blanco-Amor, nunha revista madrileña: Pipirijaina; polo que non é coñecida máis que por especialistas até 1990 (12).

Nela o autor fai unha descarnada pintura da esperpéntica xustiza da ditadura; é unha trágica resposta á grotesca mascarada xudicial que se viveu no Estado nos últimos anos dunha etapa da nosa historia que semellaba eterna. A lírica e céltica Jacobusterrae de “*Fas e Nefas, ou O Castelo enmeigado número 5000 e pico*”, liberada por un novo Galaaaz no soño romántico do exiliado, está agora colonizada e transformada en Jacobusland, escenario da barbárie e senrazón máis absolutas.

Combina “aición escénica-pantomímica, aición mixta e aición diálogo”, cun elemento novo no teatro de Blanco-Amor, o Coro clásico, encargado de ilustrar e comentar a acción que se desenvolve en escena, representando a voz e a ideoloxía da colectividade; este papel corre a cargo desas “Voces en off” que repeten como un eco (“mortos, mortos, mortos... non, non, non...”), amplían (“Dez interrogatorios, cen interrogatorios, dous centos interrogato-

rios, milleiros de interrogatorios”). ou protestan (“romores, escramacións de moitedumes, berros”); voces que rematan a súa intervención con toques de sirena e un disparo.

A denuncia máis directa fica reflectida nos nomes das leis, das institucións e dos detentores do poder: “Tribunal de Volveporoutra, Visorrei Territorial Doutor Suevio Muxindo, Leis de Eilledoi e Fodímola”, ou “Acordos da Xuntanza do Paçodeirasenonvoltarás”, empregando uns recursos lingüísticos que emparentan directamente co mellor Risco. E non se limita a isto o seu enraizamento na tradición literaria, xa que a figura do Paisán que cerra a obra, é paralela ao Cego que abre *O Mariscal*, de Cabanillas; a diferenza radica en que o venerábel vello que representaba á tradición no drama histórico, veu dar nun pobre home torturado e sentenciado a ser aforcado “modestamente”; e a fermosa nena que acompañaba ao cego, simbolizando a nova era que comezaba coas Irmandades da Fala, é agora a Muller avellada, mallada, ultraxada e condenada a morte.

Do mesmo xeito, a lingua, pola que tanto fixeran aqueles homes, rematou no “castrapo” do romance final despois da “trintaenaria, e pico, experiencia”. O delirante esperpento chega ao límite do absurdo nas palabras do Acusativo Vertical e o Defensorio Tolerado no “caso” dos subversivos, “expediente n.º 16.000.000 e pico”, condenados por substituíren o tute ou “o burro, tipicamente noso”, polo “pocker contaminante”, ademais de por non coñeceren o significado da palabra “democracia, base do noso dereito púbrico”. Contra o festín de morte do tribunal, levanta-se a

voz da Muller cando xa é libre, “porque mando na miña morte e vós non mandades na vosa vida”, e na redución pola forza desta figura, o autor dá a escoller entre enfermeiras de manicómio ou mulleres de campo de concentración nazi.

O país mantén-se imobilizado no ano 1940:

“Defensorio: Quería decir que estamos en 1973...”

Presidencia: Iso parecerallo a vostede”.

e por tanto volven aparecer as vítimas (“...outro xa morrera no frente por frente, e o máis novo nunha excursión nocturna, que daquela levábanse moito as excursións nocturnas”) porque hai unha memoria colectiva que non se debe perder.

Desta volta non hai dozuras nen concesións; os grotescos bonecos poñen diante de nós unha realidade desgarrada e sangrenta en que ser subversivo ten como sinónimo ser un “parvo útil”.

Denuncia aberta e grito de impotencia ante un monstro que morre matando.

Teatro pra a xente (1974)

Se na Xustificación das *Farsas para títeres* Blanco-Amor saía ao paso dos posibles ataques ás súas obras por estaren afastadas da realidade histórica do seu momento, agora vai-se enfrontar, xa por adiantado, ao sector do galeguismo máis elitista en cuestións de lingua e arte: aos intelectuais en xeral e aos profesores universitarios en particular. E fai-no, como é habitual nel, dunha forma implacábel, sen suavidades nen dondeces.

Comeza afirmando que na súa traectoria como escritor (*A Esmorga, Os*

Biosbardos, Xente ao lonxe e Farsas para títeres), o Teatro pra a xente “podería somellar un recuamento”, mais entendé-lo así sería un erro, porque “a aparente modestia” desta obra

“non é ren de cualitativo nin moito menos de casual como non o é nada do que veño facendo, ou pensando, nesta laboura literaria, i en certo xeito civil”.

Blanco-Amor distingue entre dous tipos de público para a literatura galega: por unha banda, o leitor, posuidor dunha competencia lingüística e unha formación cultural que lle permiten o disfrute da obra de arte como tal, a el van dirixidas tanto a súa obra narrativa como as farsas; e, por outra, a “xente do común”, é dicir, o povo no senso máis amplo da palabra. Esta “xente” ten un deficit cultural imenso acumulado “das nosas diversas xeiras culturalistas e das súas carencias programáticas”, que están sendo cobertas por un “tratamento de “lo gallego” no teatro e no cine, pintoresco e colonialista”; pola “política niveladora e anestesiante dos teleclubes”; pola falacia dun tipo de canción moderna chea de “castrapos mentais e morfolóxicos e a súa industrializada cursilería ensareante, montadas a forza de “iños” e “iñas”; e polo envilecemento e desfiguración sistemática que espallan por vilas e aldeas os “locutores galegos en esforzado acento madrileño”.

Mais a redención aínda é posible como “o amosa o modo esgrevio, a reacción crecente da nosa mocidade descontra o enxebriismo de tasca, rexouva e queimada ritual e “patriótica”, como usos e símbolos da galeguidade “a mucha honra” e do “regionalismo sano y bien entendido”. Blanco-Amor con-

tribuí a esa redención con estas pezas de teatro para esa xente “á que temos a obriga de considerar tal cal é, pra axudala, dende o punto de vista galego, a ser como tería que ser”. Estamos de novo ante o Blanco-Amor misionero do galeguismo máis honesto.

Por outro lado, non pode reprimir a amargura e o despeito de se saber un dos máis grandes escritores vivos do momento e ver-se posposto, illado e, inclusive, rexeitado por un sector da intelectualidade galega. A terríbel inxustiza cometida coa súa novela *Xente ao lonxe* nun concurso do ano 1972, é unha ferida que sangra de contínuo, e todo o veneno do que é capaz desauga contra os causantes da desfeita. Na xusta ira que o asulaga e desborda, brama contra os intelectuais e reivindica aos poetas e á vida como fontes da súa obra, “mentres outros “investigan”, choutando dun libro á outro, dun papel a outro, dunha conclusión a outra, dunha teima a outra, no entanto que a vida sigue a viverse, a morrerse, (...) sen lle pedir licéncia á filosofía ou á erudición dos licenciados competentes, satisfeitos do seu mester”.

Entanto nas farsas aparecía un criterio único na estruturación das obras (acto único cando o tempo interno coincide co externo), agora o asunto xa non está tan claro e o dramaturgo utiliza as palabras “Xornada” e “Escea” co mesmo significado. “*Fas e Nefas*” está dividida en dúas Xornadas que se corresponden con un cambio de lugar da acción sen ruptura temporal: as personaxes estaban fora do castelo e entran nel. Sen embargo, para o mesmo feito en “*Os Baralláns*”, o autor limita-se a acotar “troco de escea”; e o mesmo fai en “*A Carauta*”, apesar de que aquí,

como en “*Un refaixo pra Celestina*”, o lapso de tempo transcorrido é, polo menos, de varios días. Nos “Contos Escenificados” desaparece inclusive a indicación “troco de escea”, neste caso con certa lóxica: son versións radiofónicas e o cambio de escenario ven indicado como “Zunido do vento, suponse que nun planalto montesío...”

En *O Cantar dos Cantares* ou “*Galicía 1948*” Blanco-Amor consegue escapar, cunha dignidade asombrosa, do costumismo en uso, para deseñar a situación social da Galiza na posguerra.

D. Marcial, o crego, é a forza cruel, ignorante e tüzara do franquismo, enfrontado tanto ao povo como aos “estudados”.

Perante o povo, encarnado en Martiño e Balbina, ameaza velada ou abertamente, e fai un canto de louvanza e exaltación da sinistra sociedade froito da guerra civil: os homes van á misa, ás novenas e aos exercicios espirituais, hai un cemitério e unha reitoral novos, e, sobretudo, hai obediéncia. Velaí a colleita dunha “cruzada” que se saldou con centos de millares de mortos, eivados, fuxidos, paseados, fusilados e exiliados. Aínda que os que foron “perdoados” son tan teimudos e desagradecidos que andan a rosmar polo baixo.

Como perfecto representante do franquismo e da igrexa inquisitorial que o santificou, o bébedo de D. Marcial fica abraiado perante o feito da lectura que só pode ter dúas explicacións: ou Martiño e Balbina tolearon ou andan de novo ás voltas coa “trapallada” da política. Porque no seu espírito tridentino só existen dous pecados: a carne e as ideas. A muller como “causante” do primeiro é reprimida até o delirante absurdo de que

Balbina non se atreve a bailar “ao agarrar un pasodoble”, por suposto, co seu marido. O segundo é provocado polos libros, chegando, en grotesco esperpento, a prohibir a lectura da Biblia.

Mais cando esta forza bruta ten que se enfrontar dialecticamente con Alberte, representante, non dunha oposición decidida, senón simplemente dun leve liberalismo, a súa paupérrima capacidade mental ve-se desbordada ante a ironía e a sinxela e católica afirmación de que no home hai corpo e alma; escandalízase, chouta e ouvea como un can doente a alancar fora do escenario en busca dunha xerarquía superior que coute tais liberdades.

A Garela é a única personaxe que representa na obra a esa Galiza que cala e se dobrega perante a ditadura. Mais Blanco-Amor, outravolta, evita ferir susceptibilidades entre o público de emigrantes, e nas indicacións caracteriolóxicas aclara que debe ter “un fondo de inxenuidade máis que de malicia”. Deste xeito, a Garela simboliza a ese sector da sociedade, sobretudo feminino, en que a presión franquista fixo estragos: identifica o bíblico *Cantar dos Cantares* como libro “porco”; ve “roxos” por todas partes; namorada dun portugués, afirma desprezá-los, como mandan os cánones do bo español; e compensa a súa necesidade de amor impedindo que o fagan os demais.

Porque o amor é o outro tema da peza, e, igual que en “*Anxélica no ombral do ceio*”, é un amor que se identifica coa vida. Amor humano expresado através dunha deliciosa tradución do *Cantar dos Cantares*, resolvendo así o posíbel conflito entre os preceitos relixiosos e o “pecado da carne”: o máis fermoso

poema de amor forma parte da Biblia, e sendo este o libro sagrado, a palabra de Deus, non pode estar errado. Por tanto a oposición fica estabelecida nos seguintes termos:

Amor = Vida / Franquismo = Morte

O máis espantoso desta peziña, retrato da Galiza de 1948, feito no 57, é que moito do que se denuncia nela segue a ser válido en 1974. Esta foi a base do seu éxito e de que alcanzase un número tan alto de representacións; co engadido de que a denuncia está suavizada, como xa é habitual no teatro do autor, polo ambiente rural e a comicidade resultante da grotesca figura do crego e as inxenuas interpretacións que do libro sagrado fan as personaxes populares.

O medo do dramaturgo a que a súa obra fose deformada, mal interpretada e transformada en vulgar enxebrismo, queda patente nas indicacións que sobre a “Dicción” incluí ao comezo:

“En defensa da dinidade natural da nosa fala galega, o autor desta obriña popular (tamén con toda a dinidade que este vocábulo nos require) prega aos que a representen mantérense asepticamente arredados da fala en “badoco”, coas entonacións tüzaras e idiotas dese enxebrismo de remate de enchenta que agora adoitan algúns señoritos, xograres da chocalloada, moitas veces “oficial”, pra faceren rir aos forasteiros dadentro e dafora do país”.

“*Fas e Nefas* ou *O Castelo enmeigado número 5000 e pico*”, entra de cheo, pola súa temática, dentro da tradición literaria galega. Blanco-Amor traslada

a materia de Bretaña ao mundo dos contos infantís, e escenifica unha versión destemporalizada da lenda, mentres esta fica como fondo e causa do meigallo que ten transformada Jacobus-terrae nun ermo. Localiza o Grial no Cebreiro, recollendo a Cabanillas, que fundia a materia artúrica coa lenda galega.

A profanación do sagrado cáliz trouxo a desgraza ao país fundado polo Brásidas pondaliano. Será necesaria a presenza dun mozo puro, trasunto e dobre de Galaaz no tempo, o Escolleito, para o liberar; e, coma el, terá que pasar varias probas: a conquista da lanza máxica por meio da pureza de corazón; a tentación da beleza feminina na falsa imaxe de Luceira Maris; a superación da cobiza,... Estes elementos tomados da materia de Bretaña son mesturados con outros de diversas procedencias: dos contos toma "a casa do medo e da morte" e os animais que falan; da superstición, o pavor ás serpes como símbolos do maligno; de Oriente, as alcatifas voadoras; e da cultura universal, a procura polo home do elixir da eterna xuventude.

Mais toda a delicada poesía desta viaxe iniciática de Fas, queda desfeita e enlamada por mor dunha comicidade que cai, ás veces, no mal gosto, debido ao uso e abuso que o autor fai do elemento escatolóxico: a aldraxe que se lle fixo ao Grial é que alguén mexou nel, ou a Pantasma de Galaaz contesta cun "Deixate de coñas", que arrepia. Estamos de novo perante as concesións de Blanco-Amor ao espectador, neste caso infantil, xa que para nenos e para ser interpretada por eles foi escrita.

E como para a maior parte dos escritores faceren obras infantís significa aproveitaren para dar a lición, tamén aquí temos elementos directamente relacionados coa pedagogía; mais esta vez incrustados con verdadeira graza e sen que perturben a historia: ás cualidades que debe ter o heroi (pureza, ternura e fortaleza), o autor engade dúas máis: ser amigo do "xabrón", e "ler de corrido". Tamén lles vai quedar moi claro aos espectadores que o verdadeiro valor non é o "machismo" do que fai gala o bardallas de Nefas, baseado no cultivo da forza física e no desprezo do intelecto; senón o de Fas, que ten medo e o reconece, porén non dubida en se sobrepór a el para axudar ao amigo. Estamos de novo ante outra das teimas recorrentes nos escritos de Blanco-Amor.

"A Carauta", en consonancia co modelo que segue, sustenta toda a súa comicidade na deformación da linguaxe e na viveza do diálogo. O máis orixinal desta peza radica no feito de ofrecer dous finais posibles. Nun vence a superioridade "natural" do vinculeiro, e no outro é a astucia e retranca do labrego a que sai vitoriosa. Apesar da intrascendencia do tema, o autor non pode evitar algunha referencia satírica, e Lameiro constata con pasmo que, desde que veste "faldrameiras de santeiro", lle rosman os cans polos camiños.

"Os Baralláns" está ambientada, como a anterior, no século XVII, e repete figuras como a do Fidalgo, que nunca apareceran antes no teatro de Blanco-Amor. A escasa teatralidade do tema pretende ser compensada cun uso amplísimo do xesto e da pantomima que non convence: "os baralláns han seguir

a falar por pantomima; roe a servilleta; apreixalle a gorxa e teno así até rematar o parlamento;... todo o tempo da escea que sigue, os outros rematan, en pantomima, o trato; o Barallán enrédao e desenrédao coa trenlla da besta e fálalle nos morros, xa non se sabe qué..." Tam pouco falta o chisco de ollo sobre a situación que se está a vivir neses anos, e Ana Barallana di: "...conxugal chámase tamén ao vencello que nos xungue no matrimonio, porque se vai xunguido ao mesmo xugo, e máis ás frechas pra que os casamentos señan máis legais".

Cerran o volume *Tres contos escénicos*. O primeiro deles, *A medosa Blandina* insere-se dentro da tradición da literatura misóxina; *A lebre das Animas* é a dramatización dun chiste; e *A tía Lambida* responde ao máis clásico teatro costumista.

Finalmente, para situarmos a Blanco-Amor dentro do teatro galego, temos que insistir, outravolta, na radical diferenza existente entre os principios estéticos en que se basean as farsas e autos, e a intención didáctica que predomina

nas pezas recollidas no volume *Teatro pra a xente*, isto é,

Teatro como arte / teatro didáctico

As obras contidas no volume *Teatro pra a xente*, enxertan-se na liña do teatro rural, costumista ou de tese que se inicia con *A Casamenteira*, continua co teatro dos rexionalistas, e chega até hoxe. Mais, apesar de que

"Para un amplo sector da nosa intelectualidade, o teatro parece eximido do necesario rigor estético e formal que debe presidir toda manifestación artística" (13).

a partir das Irmandades da Fala "o teatro dá mostras de certa madurez con autores como Ramón Cabanillas ou Armando Cotarelo Valledor", e xa sen interrupción, "Ramón Otero Pedrayo e Alvaro Cunqueiro, por exemplo, fixeron aportacións fundamentais á nosa dramaturxia" (14); nesta segunda liña, en que predominan os valores plásticos e estéticos, haberá que incluír as farsas e autos de Eduardo Blanco-Amor.

NOTAS

1. Cfr. Carta a Francisco Pillado en 1972. Arquivo persoal.
2. Cfr. "Teatro gallego en Buenos Aires", *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario*, Coruña, 1989, p. 105.
3. Cfr. *Céltiga*, Buenos Aires, anos 1928 / 1931.
4. Vid. L. Pérez Rodríguez, "Breve historia do teatro galego na Arxentina", *C.E.D.G.*, n.º 89, 1991, p. 4.
5. Entrevista de Carlos Gurméndez: "Rafael Dieste": todos los recuerdos atraen una imagen íntima", *El País*, Madrid, 18/III/1979.
6. Cfr. E. Blanco-Amor, *Farsas para títeres*, Sada, Ed. do Castro, 1992 (2.º ed.), p. 9.
7. Alberto Vilanova, *Los gallegos en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Galicia, t. II, 1966, p. 1067.
8. Cfr. Fr. Pillado Mayor e M. Lourenzo, "A Compañía Galega Maruxa Villanueva", *Cadernos da E.D.G.*, n.º 4, 1979, p.2.
9. Cfr. E. Blanco-Amor, "Carta Aberta", *Rev. "Céltiga"*, Buenos Aires, n.º 87, 10/VIII/1928.
10. Cfr. E. Blanco-Amor, *Teatro pra a xente*, Vigo, Galaxia, 1974, p. 14.
11. Nunha das edicións en español aparecen co título *Farsas y Autos...*
12. Vid. E. Blanco-Amor, *Proceso en Jacobusland*, Coruña, Sotelo Blanco, 1990.
13. Cfr. Fr. Pillado Mayor, *O Teatro de Lugo Freire*, Sada, Ed. do Castro, 1991.
14. Cfr. Francisco Pillado, "A Fiestra Valdeira no teatro galego", in *A Nosa Terra*, Vigo, 3/X/1991.

BIBLIOGRAFIA

- ALFAYA, J. "Unha lembranza personal", in *A Nosa Terra*, Extra 3, 1985.
- BALTAR, A. "Emprendió el camino...", in *Galicia*, Buenos Aires, 1980.
- BARXA, N. "Duas claves de Eduardo Blanco-Amor", in *A Nosa Terra*, Extra 3, 1985.
- CASARES, C. "Leria con Eduardo Blanco-Amor", in *Grial*, n.º 41, 1973.
- CUADRADO, A. "Blanco-Amor fiel a la Federación", in *Galicia*, Buenos Aires, 1980.
- FREIXANES, V. *Unha ducia de galegos*, Galaxia, 1976.
- GIL HERNANDEZ, A. "Irmandade galego-portuguesa", in *El Ideal Gallego*, Coruña, 24/VIII/1980.
- GARCIA NEGRO, P. "Actualidade dun plan-texamento literario", in *A Nosa Terra*, Extra 3, 1985.
- LOURENZO, M. "Teatro pra a xente" de Eduardo Blanco-Amor", in *Grial*, n.º 45, 1974.
- LUCA DE TENA, G. "A viaxe dun xornalista por tres xeneracións", in *A Nosa Terra*, Extra 3, 1985.
- MONLEÓN, J. "El Mono Azul", *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Ed. Ayuso, 1979.
- KEYZAN, M. "Un paso adiante no teatro galego", in *A Nosa Terra*, Extra 3, 1985.
"Teatro Popular Queyzán: Homenaxe a Blanco-Amor", in *Don Saturio*, Boletín Informativo do Teatro Galego, n.º 2, 1981.
- PAZ-ANDRADE, V. "Perspectiva e contra-punto da obra de Blanco-Amor", in *A Nosa Terra*, Extra 3, 1985.
- PEREZ COTERILLO, M. "Mas que biografía, memoria", in *Pipirijaina*, Madrid, 1980.
- PEREZ RODRIGUEZ, L. "Breve historia do teatro galego na Arxentina", *C.E.D.G.*, n.º 89, 1991.
"Historia do teatro galego na Arxentina. Un actor: Tacholas". *C.E.D.G.*, n.º 90, 1991.
- PEREZ ROMERO, M. "Teatro para títeres", in *La Voz de Galicia*, Coruña, 4/XII/1980.
"El teatro de Blanco-Amor", in *Pipirijaina*, Madrid, 1980.
"Actualidade no teatro de Eduardo Blanco-Amor", in *Don Saturio*, Boletín Informativo do Teatro Galego, n.º 2, 1981.
- PILLADO MAYOR, Fr. "A Fiestra Valdeira no teatro galego" in *A Nosa Terra*, 3/X/91.
- PILLADO MAYOR, Fr. e LOURENZO, M. *O Teatro Galego*, Sada, Ed. do Castro, 1979.
Dicionário de Teatro Galego (1671-1985), Sotelo Blanco, 1987.
"A Compañía Galega Maruxa Villanueva", *C.E.D.G.*, n.º 4, 1979.
- RUS GASCON, P. "Conflicto ou integración nas farsas se Eduardo Blanco-Amor", *C.E.D.G.*, n.º 77, 1989.
- SALVADOR LORENZANA. "Homenaxe a un escritor: Perfil biobibliográfico de Eduardo Blanco-Amor", in *Grial*, n.º 67, 1980.
- SEOANE, X. "Eduardo Blanco-Amor e o T.E.P.", in *El Ideal Gallego*, Coruña, 10/VIII/1980.
- VILANOVA RODRIGUEZ, A. *Los Gallegos en la Argentina*, Ed. Galicia, Buenos Aires, 1966.
- X. G. "La última entrevista con Eduardo Blanco-Amor", in *Galicia 80*, Febreiro, 1980.

