

A ESMORGA Y PARRANDA: HOMOSEXUALIDAD, OCULTACIÓN Y VIOLENCIA¹

Carme Fernández Pérez-Sanjulián

Universidade da Coruña

1. INTRODUCCIÓN: EL AUTOR DE LA HISTORIA

A Esmorga es la primera novela en gallego de Eduardo Blanco-Amor (1897-1979), escritor e intelectual gallego que pasa gran parte de su vida en Buenos Aires (a donde llega en 1919 y que no abandona, para volver a Galicia, hasta los años 60) y, donde se acaba de conformar como adulto y como escritor. Así, Blanco Amor se va a mover siempre entre dos mundos, escindido como creador literario en dos lenguas y dos universos culturales. Por una parte, su consciencia de escritor gallego que, lógicamente, escribe en su propio idioma; por otra, su integración en el mundo cultural bonaerense, como periodista (por ejemplo, del diario *La Nación*²) y activista cultural, como profesor y como escritor en español.

Desde su juventud, forma parte del emergente sistema literario gallego anterior a 1936 (con la publicación de sus primeras obras en editoriales y revistas, tanto de Galicia como de América), una vocación literaria que va a ampliar con su militante actividad de dinamización cultural (gestión, creación y dirección teatral...) ligada al potente movimiento asociativo de la colectividad emigrante gallega en la Argentina. Una actividad que se ve multiplicada con la llegada a Buenos Aires del colectivo de exiliadas e exiliados de la Guerra Civil, compuesto en su mayor parte por sectores sociales procedentes de la clase media, obviamente politizados y muy vinculados con la producción y el consumo cultural y artístico. Blanco Amor pasa a integrarse en todos los sentidos en este grupo y, así, participa activamente en las iniciativas promovidas por los representantes del nacionalismo y la cultura gallega en América (Alfonso R. Castelao, Luís Seoane, Rafael Dieste, Arturo Cuadrado...), al tiempo que comparte también con

¹ Trabajo realizado en el ámbito del proyecto “La edición literaria en Galicia (1975-2000), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2020-119605RB-I00).

² Colabora desde 1925 con este periódico (del que va a actuar como corresponsal en España en 1929-31 y 1933-35), pero también en otros medios latinoamericanos relevantes como el *Nacional* de Caracas, *El Mercurio* o *La Hora* de Santiago de Chile o *La Unión* de Valparaíso.

otros artistas del republicanismo español (Rafael Alberti o M^a Teresa León, entre otros...) el trabajo de organización de resistencia política al franquismo, centrando su trabajo sobre todo en las colaboraciones en publicaciones, editoras, asociaciones, proyectos culturales, etc.

Simultáneamente, participa de lleno en el mundo literario contemporáneo bonaerense donde se relaciona intensamente con autores como Borges, Horacio Quiroga o Alfonso Reyes y desarrolla su trabajo como crítico literario, periodista cultural y asesor editorial de Emecé, al mismo tiempo que elabora su propia obra literaria en español.

Por último, parece necesario apuntar otro dato biográfico relevante a la hora de aproximarnos a la obra de Eduardo Blanco-Amor pues, sin duda, esta parte de su experiencia personal (fue un hombre que vivió abiertamente y sin complejos su homosexualidad) le confiere un particular modo de mirar y de construir discursos heterodoxos en relación a temas nada habituales en su época. Y si como él mismo señaló en algunos de sus trabajos críticos sobre la obra de otros autores, como Federico García Lorca o Cernuda, que no es posible dejar fuera esta parte de su *Weltanschauung* a la hora de interpretar sus universos literarios³, el mismo razonamiento debe ser aplicado a la lectura de sus textos.

Y, justamente, será una de sus obras el punto de partida de este trabajo pues nos proponemos analizar hasta qué punto se plasman en la película *Parranda* las propuestas del texto original (novela y guion) relativas a la representación de las relaciones homoeróticas, especialmente el juego de máscaras y ocultaciones sobre el que los personajes construyen sus identidades y, al mismo tiempo, sus estrategias de resistencia.

2. DE LA NOVELA AL CINE: DE A *ESMORGA* (1959) A *PARRANDA* (1977)

Plenamente asentado en la vida cultural argentina, Blanco Amor escribe su novela *A Esmorga* entre mayo y octubre de 1955 con la intención de que sea publicada en Galicia,

³ Blanco-Amor, comentando un artículo suyo sobre la obra de Federico García Lorca, declara en una entrevista en 1979: “Con las limitaciones del caso, principalmente con la estúpida autocensura que uno se impone al tratar ciertos aspectos, allí, sin embargo, dejé entrever mi fundamental persuasión de que no se entiende nada de la obra de Federico, ni de lo más objetivo (como ocurre, aunque en grado más sincero, con la poesía de Cernuda), sin penetrar en el problema de la homosexualidad. En el citado ensayo, donde empleo la palabra *problemas*, no tendría que hablar del secreto a voces de unas realidades muchas veces compartidas” (Ruiz de Ojeda, 1994, p. 69).

un deseo que va a tardar en verse realizado a causa de los problemas con la censura.⁴ La novela se publica por primera vez en 1959 en Buenos Aires, en la editorial Citania (dirigida por Luís Seoane), y no va a ser hasta 1970 cuando por fin salga a luz en Galicia en la editorial Galaxia⁵.

Al mismo tiempo, el propio autor realizó la autotraducción de su obra al español que, bajo el título de *La parranda*, fue publicada en Buenos Aires en 1960 y que, en un proceso bastante semejante al original gallego, solo será editada en España bastante más tarde, en 1973⁶, por Ediciones Júcar (con una 2ª edición en 1985) y algo después, también, por el Círculo de Lectores en 1976.

Por otra parte, Eduardo Blanco Amor muy consciente de las posibilidades cinematográficas de la historia⁷, elabora un guion titulado “La Parranda” donde, si bien introduce cambios, traspone con fidelidad el espacio, los temas y el tono general de la novela⁸. Este guion y la propia novela constituyen la base inicial sobre la que Gonzalo Suárez construye la película *Parranda* (1977), de Lotus Films, en la que figuran como guionistas el propio Suárez y Blanco-Amor. Sin embargo, si bien en principio el director contó con la colaboración directa del autor del texto, tomó decisiones que se apartan

⁴ Sabemos que uno de sus amigos galleguistas, Xosé Ramón Fernández-Oxea registra en 19/6/1956 en la Vicesecretaría de Educación Popular, un mecanoescrito de 38 folios, fechado en Buenos Aires un año antes, y bajo el título de *A esmorga*. En el informe de la censura, firmado por el falangista Miguel Piernavieja del Pozo, se deniega la publicación. En 1969 la editorial Galaxia intenta de nuevo obtener la autorización, pero recibe un nuevo informe desfavorable ya que se exige la supresión de los pasajes donde la Guardia civil golpea a uno de los protagonistas, lo que obliga al autor a introducir los cambios reclamados por la censura (Dasilva, 2009, pp. 46-50).

⁵ Cabe indicar que es una de las novelas más relevantes de la literatura gallega y que ha sido traducida, entre otros, a varios idiomas, entre otros, ruso (1984), francés (2007), dos veces en italiano, *A Esmorga* (2006) y *La baldoria* (2007), y más recientemente a inglés (2012), catalán (2014) y euskera (2015). Es, además, una obra muy conocida en que forma parte del currículo escolar gallego (obra de lectura obligatoria en secundaria) y ha sido objeto, también, de versiones teatrales, como la del grupo *Sarabela* (1976).

⁶ Francisco Cerecedo escribe en *Triunfo*: “A los repetidos intentos para su publicación en España llevados a cabo por diferentes editoriales [...]. la Administración y una de sus hijas predilectas [...], la censura, castigó con sus rigores y sus desdenes a esta pequeña novela de poco más de 130 páginas, sometida a una serie de rechazos y dilaciones que retrasaron su aparición en el país durante el discreto período de catorce años” (Cerecedo, 1997).

⁷ En una entrevista realizada en 1979 habla sobre su interés constante por el cine desde que vio su primera película con seis años, de su actividad crítica y docente: “Escribí comentarios y críticas en una revista de Buenos Aires, en la Escuela Superior de Bellas Artes de mi Universidad de la Plata expliqué guion durante dos cursos” (Ruiz de Ojeda, 1994, p. 159) y menciona los cinco guiones que ha escrito. Finalmente, concluye: “Consideradas objetivamente, mis novelas tienen, por encima de todo, una plasticidad verdaderamente cinematográfica. Me he dado cuenta de esto después de escribirlas” (Ruiz de Ojeda, 1994, p. 160).

⁸ “La Parranda” es el título del guion cinematográfico que escribe Blanco-Amor. En el original mecanografiado aparecen dos fechas (Ourense, 1971, en la primera página, bajo el título y, al final, 4 de agosto de 1967, 11:45h), lo que muestra con claridad el largo proceso de elaboración y las más que probables revisiones que el autor aplicó a su texto (Blanco-Amor, 1994).

considerablemente de la propuesta original, desde la localización de la acción hasta la introducción de las historias intercaladas ligadas al personaje del profesor-escribiente del juzgado, a través de las que incorpora una reflexión metaficcional sobre la creación, en una línea muy característica de la obra de este cineasta (Cercas, 1993; Alonso, 2004). En consecuencia, el resultado final es una obra muy personal que, además de constituir uno de los productos fílmicos más interesantes del cine español de aquella etapa, fue valorada muy positivamente por su director, tal como declara a Maruja Torres en una entrevista:

Representa el máximo exponente de lo que yo podía hacer dentro del cine español del momento. Porque era una película en la yo adaptaba una obra de Blanco Amor y, a la vez, me adaptaba a, y controlaba un encargo profesional, con un reparto de excepción⁹. [...] en la película [...] creo que se da un buen equilibrio entre el enfoque naturalista de la novela, que queda claro, y, digamos, mis veleidades extra-realistas, por llamarlas de alguna manera, Está ahí, bien equilibrada, la mezcla de géneros que me obsesiona (Torres, 1983).

En la versión cinematográfica de Gonzalo Suárez se eliminan algunos aspectos que están en la base del relato original como, por ejemplo, el ya indicado de la localización (pues la acción de “Parranda” se sitúa en la zona minera de Asturias), de modo que en la película desaparece aquella compleja representación del universo económico, social y cultural gallego que Blanco-Amor propone en su novela¹⁰. Además, y esto constituye el punto central de nuestro análisis, en la película pasa a tener un peso mucho menor la representación de la homosexualidad, lo que supone un abierto distanciamiento en relación con la propuesta de Blanco-Amor que, tanto en la novela como en el guion original, configura como aspecto central de su discurso la matizada reflexión sobre la complejidad de las relaciones homoeróticas y, también, sobre la violencia generada por la autorrepresión y la homofobia. Así, la tensión sexual entre los tres personajes, que es la pulsión que los mantiene en una juega poco comprensible sin esa motivación, sin embargo, en la película queda casi completamente desdibujada.

De hecho, como consecuencia de este mínimo desarrollo de la tensión homoerótica entre los protagonistas, este aspecto resultó case invisible, no solo para el público espectador de su época sino también para una gran parte de la crítica, como se

⁹ En ella participan José Sacristán, José Luis Gómez y Antonio Ferrandis como actores protagonistas, junto a Fernando Fernán Gómez, Charo López, Queta Claver, Isabel Mestre o Marilina Ross, en los papeles secundarios.

¹⁰ Tal como señala una parte de la crítica, Galicia aparece dibujada en la novela como una suerte de espacio colonial, desarticulado, donde la fuerza de un determinismo social y económico limita las posibilidades de salvación y/o integración de los individuos más vulnerables que padecen, además, el peso de una violencia institucionalizada, representada en el juez y la guardia civil (Rodríguez, 1993; Rus, 1997).

evidencia en el hecho de que este asunto no sea mencionado en la mayor parte de los trabajos que se centran en el análisis del cine español de la transición y, muy especialmente, en aquellos en los que se reflexiona sobre el tratamiento cinematográfico de la homosexualidad en esta etapa¹¹.

Por tanto, nos proponemos como objetivo de este trabajo abordar un análisis del diferente modo en que se representa el juego entre homoerotismo, ocultación y homofobia en la obra de Blanco-Amor¹² y en la película *Parranda* de Gonzalo Suárez.

3. VOZ NARRADORA Y PUNTO DE VISTA

Obra de extrema modernidad, en la novela original se presentan una serie de temas poco habituales en la literatura peninsular de la época (homosexualidad, homofobia, represión, violencia social...). Es, también, un texto extraordinariamente abierto, que exige una activa cooperación por parte del/de la lector/a, lo que ha provocado que haya sido abordado desde múltiples perspectivas críticas y que haya suscitado lecturas muy diferentes, desde la inicial valoración como novela de “género picaresco” a las aproximaciones en clave existencialista (Carballo Calero, 1975) o sociológica (Rodríguez, 1993; 2003; Rus Gascón, 1997)¹³, pasando por el enfoque psicoanalítico (Forcadela, 1997) o la relectura desde una perspectiva de género, centrandolo el análisis en la desconstrucción de estereotipos genéricos (Blanco, 1998), entre otras.

El texto se abre con un prólogo (“Documentación”) donde una voz en 3ª persona, que va a volver a aparecer brevemente al final, nos informa de que logró organizar los materiales dispersos que conforman la triste historia de los tres famosos “esmorgantes”. A partir de este momento, todo el relato se presenta a través de una voz en 1ª persona, la de Cipriano Caneda (a quien vamos a conocer como Cibrán y que, al igual que va a suceder en el caso de sus compañeros, es caracterizado también a través de los motes que

¹¹ No se menciona esta película en estudios relevantes en este campo como el ya clásico de Alfeo (1997), ni tampoco en otros más recientes como los de Ibáñez Fernández (2016, pp. 75-78) o Sánchez Noriega (2014, pp. 77-81). En sentido contrario es necesario citar la muy interesante lectura de Alberto Mira (2015).

¹² En 2014 se estrenó *A esmorga*, una nueva versión cinematográfica dirigida por Ignacio Vilar, filmada originalmente en gallego. Aunque no podemos detenernos aquí en su análisis, sí cabe señalar que esta película se aproxima con más fidelidad al relato original.

¹³ Cabe señalar que esta lectura sociológica ha sido, en gran medida, la que ha configurado la interpretación de la novela (como metáfora de la opresión de clase y trato en negativo de una realidad colonial y, por tanto, desestructurada y violenta) y, muy especialmente, el modo de leer el texto, ya que esta propuesta se asienta en la consideración del narrador-protagonista como narrador fiable.

recibe: “Castizo”, “Gorrapodre o “Sietelenguas”¹⁴), que narra los hechos acontecidos en esas 24 horas de fiesta continuada en su declaración ante el juez.

Lo que cuenta es que Milhombres y Bocas, que ya vienen de una juerga en donde hubo una pelea y quizá un muerto, lo abordan cuando va a trabajar muy temprano en un día muy frío y de lluvia. A pesar de sus reticencias iniciales, se une a ellos porque Bocas le pide que no lo deje solo con su amigo, de modo que así comienzan los tres un recorrido a través del espacio urbano y periurbano de Auria en el que, al tiempo que beben sin pausa, cometen todo tipo de excesos:

- se divierten en la bodega de un pazo donde, al final, provocan un incendio (esta acción, importantísima en la novela, no se recoge en el film).
- entran en una iglesia donde se burlan de los asistentes que participan en la “adoración nocturna”.
- después de las visitas a dos prostíbulos, irrumpen en otro pazo (donde roban y destrozan objetos) buscando a una mujer que resulta ser una muñeca.
- finalmente, tras manifestar repetidamente su obsesivo deseo de estar con una mujer que no sea una prostituta, Bocas viola a Socorrito, una joven que ha perdido el juicio como resultado de otra agresión semejante y que vive sola al lado del basurero de la ciudad.

A raíz de esta violación, Milhombres reacciona violentamente y asesina a Bocas clavándole una navaja en el vientre, Después, sale corriendo y muere ahogado en la charca que hay en medio del basurero¹⁵.

Castizo, el único superviviente, es detenido y conducido al juzgado para declarar como partícipe en los hechos y testigo, tal vez sospechoso, del asesinato. Allí, a lo largo de dos días, entre palizas y amenazas de la Guardia civil, va desgranando el relato de lo sucedido durante esas 24 horas y, a la vez, introduciendo sus comentarios justificativos ante un juez a quien nunca escuchamos, aunque podemos deducir el contenido y tono de sus intervenciones a través de las respuestas del reo. En el guion (que en este asunto sigue de modo case literal el texto de la novela) leemos:

¹⁴ Alguno de estos sobrenombres, de fuerte poder connotador, fue incorporado por Blanco-Amor a la versión en español de la novela, de modo que no coinciden totalmente con los que utiliza en el original en gallego (donde Cibrán es “Castizo”, “Puchapodre” o “Tiñica”).

¹⁵ En la novela se sugiere la idea de suicidio, con todo el poder de evocación que esta imagen – la muerte por ahogamiento – aporta a modo de subtexto, en el universo simbólico homosexual (Allegue, 1993, p. 264). En la película Milhombres muere abatido por los guardias que lo persiguen.

¿Y qué más hechos quiere usía...? Los hechos son éstos, uno a uno y tal como se fueron contrapeando los unos en los otros. (Reflexivo) Aunque a mí, por lo bajo, me parecía que las cosas no eran como en las otras “esmorgas”, que siempre son cosas de mocedad y adiversión, sino que íbamos haciéndolas de mal en peor así como si nos empujaran como para que no tuvieran remedio, como quien va cerrando puertas tras de sí y tirando las llaves... como aquel que, sin más, fuese a su perdición... (Blanco-Amor, 1994, p. 87).

Es, pues, a través de la narración de Cipriano Canedo que conocemos a los otros dos protagonistas: Juan Fariña (“Bocas”, “Alifante”, “Pechodelobo”) y Eladio Vilarchao (“Milhombres”, “Maricallas”, “Papahilos”¹⁶), “con los que comparte esa loca jornada de alcohol y excesos, así como a las mujeres que aparecen de algún modo implicadas en la acción, bien por su relación familiar (su compañera, Rajada, o su madre), Socorrito (la loca violada por Bocas), las prostitutas (“Nonó”, “Matildona”, “Costilleta”, “Viguesa”, “Zorrita”...) o las taberneras.

En *Parranda* se mantiene una estructura semejante a la de la novela por más que la intervención final de la figura del escribiente del juzgado (el personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez) nos obligue a una relectura de los hechos en clave de metaficción (Alonso, 2004, pp. 66-67). A pesar de la introducción de este elemento, en la película también se presenta la historia a partir de la declaración que realiza Cibrán y, por tanto, a partir de su punto de vista. Así, si bien el relato de los hechos se ofrece a través de un “flash-back”, se intercalan en varios momentos primeros planos del reo durante el interrogatorio, lo que, al tiempo que nos permite observar los efectos de las palizas que está sufriendo a manos de los guardias, nos recuerda que, como en la novela, es la voz de Cipriano Canedo la que nos está relatando lo sucedido en esa larga jornada. Y que, por supuesto, suyo es el punto de vista desde el que se narra todo lo ocurrido.

No hay que olvidar que este personaje es el único superviviente y, por tanto, el único imputado, un hecho que nos debe poner en alerta sobre su consideración como narrador fiable, del mismo modo que nos obliga a prestar atención al modo en que organiza su relato. En especial, nos interesa detenernos en qué tipo de valoraciones y juicios de valor expresa sobre sus compañeros y sus acciones.

¹⁶ En la versión gallega original “Bocas” es también nombrado como “Alifante” o “Peitodemacho”, mientras que Eladio, además de “Milhomes” o “Maricallas” recibe los sobrenombres de “Papaganduxos” o “Setesaias”.

4. HOMOEROTISMO, HOMOSEXUALIDAD, HOMOFOBIA

En las acotaciones iniciales del guion cinematográfico preparado por el propio Blanco Amor, el escritor proporciona detalles precisos de sus criaturas de ficción. Describe su indumentaria y aspecto físico, al tiempo que introduce datos (forma de moverse, antecedentes familiares...) que pueden permitir a los actores dibujar a los personajes. Resulta muy interesante constatar como el guion introduce comentarios valorativos en relación con la psique/comportamiento/actitudes de los personajes ausentes del texto narrativo (mucho más abierto desde el punto de vista de la recepción), ya que en él solo se presentan acciones o datos, sin interferencia de una voz autorial omnisciente, lo que obliga a quien lee a tomar una posición en relación con los sucesos narrados.

En concreto, en el guion se explicita, ya desde la descripción inicial de los personajes, un aspecto esencial de la historia y que no es otro que el juego homoerótico que existe entre dos de los protagonistas:

Bocas (...) es el macho elemental, fuerte y magro, si puede ser, guapote: cuenta siempre consigo, con su fuerza, con su coraje y su estampa, pero ignorándose “estéticamente”. Su presunta relación homosexual con el Milhombres es muy compleja y, según parece, poco o nada espontánea por su parte y en cuanto a iniciativa. Quizá obedezca a un fondo de narcisismo inconsciente, de sadismo potencial de contradicción profunda, todo ello nada infrecuente en la laberíntica psiquis galaica, aun en la popular. De todos modos, tal como se desprende del texto de la novela, el Bocas necesita o busca la borrachera para “consentir” la compañía de Milhombres y tolerar (o provocar) “sus atrevimientos” (Blanco Amor, 1994, p. 36).

Así, Bocas, en un claro ejercicio de autorrepresión, solo se deja llevar por su deseo de estar con Milhombres cuando está borracho y, aun en ese momento, de manera conflictiva para él mismo (pues vive esa atracción de modo vergonzante, intentando negarla o escapar de ella), de ahí la reiteración obsesiva de que quiere acabar la fiesta de esa noche con un encuentro sexual con una mujer que no sea prostituta. Con todo, a lo largo del guion de Blanco-Amor, se deja constancia no sólo de la tensión sexual que existe entre ellos dos, sino que explícitamente se señala la ambigüedad de su comportamiento: «Esta ambivalencia por parte del Bocas debe resultar muy clara ya desde el planteamiento de este tipo de relación afectiva, porque es lo que justifica el final de película» (Blanco-Amor 1994, p. 48). Un final trágico que se desencadena a partir de la violenta reacción de Milhombres tras la violación de Socorrito, cuando «se levanta como galvanizado por la furia y quizá por “los celos”» (Blanco-Amor 1994, p. 106), antes de clavarle la navaja en el vientre a su compañero.

Esta tensión homoerótica que domina todo el relato y que resulta esencial para entender esta historia, apenas se plasma en la película donde este asunto aparece tan desdibujado que resulta difícil de apreciar. De hecho, solo se vislumbra a través de la actitud de Milhombres, personaje perfilado entre la inmadurez irresponsable y su ausencia de masculinidad convencional. Un personaje de compleja composición (interpretado en *Parranda* por Antonio Ferrandis) tal como se advierte en el guion, pues requiere una especial atención por parte del actor para evitar caer en el ridículo o la caricatura:

Ojo con hacer el personaje “en marica”, especie siempre desagradable en todo el espectáculo. Su afeminamiento en muy poco depende de los gestos, pasitos cortos y hvmabituales ratimangos del tipo convencional; es algo más hondo, matizado e interno que exige un gran talento en el actor (Blanco-Amor, 1994, p. 37).

En el transcurso de la película se percibe en algún momento, y de modo bastante velado, su deseo de atraer la atención de Bocas pero es en la parte final cuando este deseo se torna explícito, manifestándose en forma de miradas y gestos (como en la escena del prostíbulo en que intenta atraerlo con su baile) o, incluso, con algún comentario (cuando le pregunta que para qué necesita a una mujer). Hasta ese instante, Milhombres no parece tener problemas en compartir todas las acciones, comentarios y valoraciones de Bocas que, en ningún caso en la película pueden ser vistas como ambiguas o con motivaciones homoeróticas, más allá del carácter general homofílico¹⁷ con que se puede calificar a este tipo de relación intensa entre varones (del tipo de la que, en el marco anglófono, se denominó “bromance”). En la película, no se acierta a comprender cuál es el motivo que lleva a Bocas buscar a Milhombres cuando está borracho, ni como no logra desprenderse de esta dependencia, a pesar de ser consciente de ella.

Resulta evidente que la mirada insumisa, tomando prestado el término de Alberto Mira (2015), no se activó excesivamente delante de esta versión cinematográfica por más que la interpretación de Antonio Ferrandis y, por supuesto, varios momentos de la película sí estuviesen sugiriendo claves que permitían entender las razones profundas que ligaban a esos hombres y que los empujaban buscar, a través de esa evasión lúdica, una vía de salida a su situación como individuos marginales, víctimas de una sociedad heterosexista que reprimía violentamente su sexualidad y que los abocaba a vivir de modo traumático la manifestación de sus deseos.

¹⁷ En la línea de lo que Sedgwick (1998) describe como continuidad entre homosexualidad y camaradería que caracteriza una parte de las relaciones entre hombres.

Al mismo tiempo, es necesario subrayar otro aspecto importante que no aparece reflejado de ningún modo en la película. Es el que incorpora la mirada de Cibrán, el único superviviente de esa jornada trágica, quien a través de su declaración ante el juez (que en la película aparece reflejada por medio de esos primeros planos en los que se recoge la declaración posterior del personaje interpretado por José Sacristán), nos aporta una narración nada neutral (y, por tanto, poco fiable) que, en nuestra opinión, torna visibles los prejuicios asentados en la sociedad.

Al igual que sucede en la mayor parte de las lecturas críticas de la novela, el discurso narrativo de la película se organiza a partir de la visión que Cibrán ofrece a través de su narración de los hechos vividos; un relato donde él mismo se presenta como víctima de las circunstancias, sin capacidad para imponer su criterio, ligado a sus amigos por lo que considera obligada camaradería y un cierto sentimiento de responsabilidad hacia Bocas, lo que le impide abandonarlos en la mitad de la juerga. Cibrán justifica su decisión de no ir a trabajar, entre otras cosas, en el papel de mediador que, como fiel camarada, debe asumir en vista de la declarada aversión que a Bocas le provoca su dependencia de Milhombres: «Porque la idea de que ese mierda [...] me tenga cogida la voluntad, vamos, es que me hace hervir los sesos. [...] No me dejes con él, Castizo, te lo pido de amigo; no somos de ayer...» (Blanco-Amor, 1994, p. 49).

En su relato se proyecta como un hombre cabal, declaradamente heterosexual (con compañera e hijo) que manifiesta ser consciente de sus cargas familiares y de su obligación de ir a ganar un jornal (por más que no cumpla las promesas de responsabilidad hechas a su mujer) y, por tanto, diferente de los otros dos, irresponsables y sumidos en esa mutua dependencia que (como él mismo declara) le produce, incluso, vergüenza. De este modo, a través de su relato subraya constantemente su heterosexualidad frente al comportamiento “anormal” de los otros dos, lo que en el fondo podemos considerar como una de sus estrategias más claras de defensa.

Esta autodefensa (pues no se puede olvidar que en ese interrogatorio se intenta esclarecer cuál fue su participación en los hechos delictivos que protagonizaron y, sobre todo, quien fue el autor de la muerte de Bocas) se asienta, sobre todo, en la afirmación de su condición de canónico varón heterosexual que, en el contexto social e ideológico en el que se desarrolla la historia, viene a ser sinónimo de normalidad y de voluntad de integración en el canon establecido.

En la novela y en el guion hay varios momentos que nos llevan a dudar de esa explicación como, por ejemplo, la escena de la bodega en el pazo (que acabará en un incendio provocado involuntariamente por el propio Cibrán) donde éste, movido por la desinhibición y la alegría, entra en el mismo juego homoerótico de sus compañeros: cuerpos desnudos, baile, tocamientos e, incluso, pelea originada por una cierta rivalidad sexual. Este juego sutil y ambivalente de deseos entre los tres protagonistas no se refleja en la película, lo que la priva de gran parte de sentido al no presentar en toda su amplitud el subtexto homoerótico que subyace en la historia.

Cipriano Canedo resulta ser un narrador poco fiable y manipulador, en una vuelta de tuerca más de ese complejo y sutil relato que nos presenta Blanco-Amor en la que nos propone una reflexión sobre el peso de los prejuicios homofóbicos y los diversos modos de autorrepresión y/o ocultamiento de la identidad sexual. Al mismo tiempo, el texto nos invita a pensar sobre las posibilidades de aproximarnos a la verdad cuando sobre nosotros pesan los prejuicios y las versiones interesadas y, a la vez, sobre cuáles son los mecanismos sobre los que se construye la idea de verdadero.

Esta propuesta no se recoge de ningún modo en la película, donde la figura del narrador-protagonista carece de la complejidad y ambigüedad que sugiere el relato original, en beneficio de la figura del profesor-escribiente de juzgado que, con su intervención final, introduce un quiebro metaficticio ausente en la novela al presentarse como el creador de la ficción a la que acabamos de asistir (Alonso, 2014, pp. 67-68). Así, la escena final supone un ejercicio de distanciamiento en relación con lo que se cuenta, lo que nos conduce también a una reflexión sobre la veracidad de los discursos, solo que aquí presentada a partir del juego entre realidad y ficción, tan característico en la obra de Gonzalo Suárez.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

En esta breve exposición intentamos realizar una aproximación al modo en que se plasman en la película *Parranda* las propuestas narrativas relativas a la representación de las relaciones homoeróticas y la homofobia, especialmente el juego de máscaras y ocultaciones sobre el que los personajes construyen sus identidades, que detectamos en los textos originales de Blanco-Amor (la novela *A esmorga* y el guion original “*La Parranda*”).

Revisados estos textos con una mirada actual, no deja de resultar sorprendente constatar hasta qué punto Eduardo Blanco-Amor fue capaz de elaborar en los años 50 del siglo pasado un texto narrativo complejo que, entre otros temas, presenta un sutil retrato de los diferentes modos de autorrepresión y ocultación de la orientación sexual, al tiempo que una lúcida reflexión sobre el peso de los prejuicios homofóbicos. Por otra parte, el análisis de estas dos propuestas (novela y guion) y de su fortuna crítica posterior pone en evidencia hasta qué punto muchos de estos procesos resultan invisibles o difíciles de detectar para el universo heterosexual.

En el caso de la versión cinematográfica, por más que *Parranda* surgiese a partir del trabajo conjunto en el guion de director y escritor, la tematización de la homosexualidad y del deseo, con todas las implicaciones problemáticas que el original sugiere, no parece ser un asunto central en la película, pues si bien es cierto que el tema se presenta con claridad (a partir sobre todo del comportamiento y las actitudes explícitas del personaje de Milhombres) no se llega a percibir en el film que la tensión sexual entre los personajes sea el elemento central que da origen a esa loca jornada de borrachera, desinhibición y búsqueda del placer por parte de los tres protagonistas de la historia.

Finalmente, se puede entender que la presencia de este tema no resultase fácil de decodificar para público y crítica que, de hecho, no tuvo en cuenta esta película a la hora de buscar ejemplos del tratamiento de la homosexualidad en el cine de la transición.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFEO, J. C. (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* [Tesis de Doctorado. Universidad Complutense]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3708/1/T21969.pdf>.
- ALONSO, A. (2004). *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine*. Reichenberger.
- ALLEGUE, G. (1993). *Eduardo Blanco Amor, diante dun xuíz ausente*. Nigra.
- BLANCO-AMOR, E. (1959). *A esmorga*. Citania.
- BLANCO-AMOR, E. (1970). *A esmorga*. Galaxia.
- BLANCO-AMOR, E. (1960). *La parranda*. Compañía General Fabril Editora.
- BLANCO-AMOR, E. (1973). *La parranda*. Júcar.
- BLANCO AMOR, Eduardo (1994). *La Parranda e outros guións inéditos*. Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia.
- BLANCO, C. (1998). Parodia e destrucción de estereotipos masculinos en *A Esmorga* de Blanco Amor. En J. M. Oro y J. Varela (Eds.). *Diálogo de culturas* (pp. 29-41). Universidade de Santiago de Compostela.

- CARBALLO CALERO, R. (1975). *Historia da literatura galega contemporánea*. Galaxia.
- CERCAS, J. (1993). *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Sirmio.
- CERECEDO, F. (1974). La parranda vuelve del exilio. *Triunfo*, 620, 48.
- DASILVA, X. M. (2015). As vicisitudes editoriais d'A esmorga. *Grial*, 184, 36-51.
- FORCADELA, M. (1997). "Unha visión psicoanalítica de A esmorga". En *Actas das Xornadas Eduardo Blanco Amor* (pp. 95-118). Xunta de Galicia.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. (2016). *Cine, televisión y cambio social en España*. Síntesis.
- MIRA, A. (2008). *Mirada insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Egales.
- MIRA, A. (19 de mayo de 2015). De 'Parranda' a 'A esmorga'. *Miradas insumisas, pensamientos impuros*. Disponible en:
<https://albertomirablog.wordpress.com/2015/05/19/de-parranda-a-a-esmorga/>
- RODRÍGUEZ, F. (1993). *Eduardo Blanco-Amor. O desacougo da nación negada*. Edicións do Cumio.
- RODRÍGUEZ, F. (2009). Eduardo Blanco-Amor e A esmorga. *Terra e Tempo*, 149-152, 59-63.
- RUIZ DE OJEDA, V. A. (Ed.) (1994). *Entrevistas con Eduardo Blanco-Amor*. Edicións do Cumio.
- RUS GASCÓN, P. (1997). *Imaxe do mundo en Eduardo Blanco-Amor. A muller, o conflito social e os marxidados*. A Nosa Terra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (Ed.) (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*. Laertes.
- SEDGWIGK, E. K. (1998). *Epistemología del armario*. Libros de la Tempestad.
- SUÁREZ, G. (1977). *La Parranda*. Lotus Films.
- TORRES, M. (11 de diciembre de 1983). Gonzalo Suárez: Aunque pueda parecer un exabrupto, *Parranda* es una película equilibrada. *El País*. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1983/12/11/radiotv/439945202_850215.html