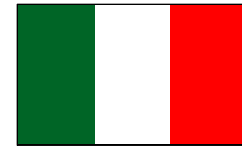
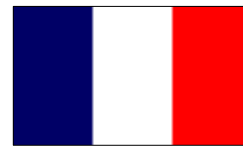


# BLANCO AMOR

O fillo da florista

Bieito Iglesias



asociación de  
**escritores**  
en lingua galega  
[www.aelg.org](http://www.aelg.org)



XACOBEO 2010  
Galicia

**O FILLO DA FLORISTA**  
**Bieito Iglesias**

**Unha iniciativa da Asociación de Escritores en Lingua Galega co  
patrocinio da S. A. de Xestión do Plan Xacobeo**



**XACOBEO 2010**  
**Galicia**

Eduardo Modesto Blanco Amor naceu en Ourense en 1897. Antes de finar, en 1979, referiuse ao seu romance familiar retratando as figuras paterna e materna: “*O meu pai foi un mangallón e insignificante dono dunha perruquería de luxo; a miña nai, Aurora Amor, da clase media pobre, morreu aos 64 anos, tendo eu 34*”.

Víctor Blanco, segundo marido de Aurora e proxenitor de Eduardo, era da parte de Mombuey, probablemente un arrieiro dos que chegaban a Ourense tanguendo recuas de mulas cargadas coas mercadorías que entón circulaban a lombo de bestas en ausencia doutros medios de transporte (os camiños de ferro chegaron tarde e mal a estas terras). Desapareceu axiña da vida familiar deixándolle o sitio a Rey Custodio, dono da barbería na que traballara Víctor. A inestabilidade da figura paterna alimentou un odio máis que edípico manifestado en distintas partes da obra blancoamoriana. Eduardo medrará entre mulleres, as irmás Xulia e Mariana, as tías Alexandra e Pepita e a nai feiticeira e amada, vendedora de flores de lenzo amidonado, de organdí, de gancho... Nesa floraría transcorre a infancia do noso autor, idade na que dalgún xeito permaneceu toda a vida, porque boa parte das súas obras teñen por protagonistas a nenos e porque a materia que literaturiza de home grande é a memoria espigada nesa época auroral.

Nas dúas novelas maiores de Blanco Amor (*A esmorga*, de 1959, e *Xente ao lonxe*, de 1972) soa un eco afectivo que as asimila a mundos como os de Fellini (en filmes como *Amarcord* ou *Roma*). Os ámbitos prostibularios, as personaxes marxinais e excéntricas, os tolos, os furavidas, o exceso circense, o humorismo intensamente escatolóxico, todos estes trazos emparentan Auria (transunto de Ourense) coa Roma ou o Rímini fellinianos. Mesmo noutros libros, por exemplo n’*Os biosbardos*, colectánea publicada en 1962, achamos correlatos de escenas do cineasta italiano: o conto titulado *O noxo* presenta unha situación moi semellante ao célebre episodio da estanqueira encorpada, verdadeira deusa da fecundidade que esmaga un raparigo baixo o peso dunha carnalidade rubensiana en *Amarcord*, título dialectal que significa “As miñas lembranzas” e que lle acaería a boa parte da novelística do ourensán:

*-Ráñame eiquí, meu Abelardiño, que eu non chego.*

*Baixou a testa e rañeina na rés.*

*-Máis abaixo, máis; máis pró costado...*

*Eu rañaba canto podía e afundíalle as unllas naquel coiro groso e húmido.*

*-Máis, máis, apreta...*

*Estaba apegada a min e cofeaba a testa contra as miñas coxas, no baixo da barriga, alentando curto e seguido, dalle que lle dás, sen se cansar de que a rañase, todo con moita sofocación. Botoume as mans ás illargas, pilloume moi rexo delas, sen deixar de cofearse no baixo da miña barriga...Foi eí cando me veu aquel pulo de noxo. Pegueille un arrempuxón e lisquei cara a rúa.*

Esta poética expresionista, co tremendismo dalgunhas anécdotas, ten longa e fértil tradición nas letras galegas, desde Valle Inclán a Méndez Ferrín pasando por Camilo José Cela. Velaquí unha pasaxe de *Xente ao lonxe* en que se sacrifica

cruelmente unha macaca emparentada cun episodio de *La familia de Pascual Duarte* de Cela, onde é unha mula o desencadeante da ira e da deshumanidade humanas:

*O Edesio desmangou unha eixada e acenoulle co pau. A Berta pegou un longo brinco por enriba dil e acrequenouse nos baixos da porta, ollando pra iles con ollos escarramelados, arelantes, talmente un meniño pedindo perdón.*

*-Dálle ti!*

*-Eu non discurrín isto.*

*Doutro longo chouto, a moniña púxose a salvo. Estaba na trabe do teito, coa cadea decolgando, chiando como un rato, arregañando os dentes.*

*-Baixa de eí, Berta do carallo!*

*Cando se ouvía nomear calaba e ollaba arredor como buscando ao que a chamaba. O Carrizo, collido a cada paso máis polo cabreo, acendeu no farol un fachico de pallas, pero antes de arrimar a escada, o demo da Berta botóuselle enriba e colleulle o pescozo, queréndoo aloumiñar, cofeándolle a cara na súa, saloucando baixiño.*

*O Carrizo pillouna pola cadea, diulle un par de voltas no aire e guindou con ela con toda a súa bruta forza, descontra un bocoi que resoou atal un instrumento.*

Blanco Amor, igual que Joyce, foi incapaz de escribir nada alleo ás súas acordanzas de infancia e mocidade, nunca escapou de Ourense como a fantasía do irlandés permaneceu entrampada en Dublín. As obras comentadas máis arriba son, pois, exemplos do xénero de novela urbana na liña de Dos Passos e Döblin, autores de dous títulos canónicos: *Manhattan Transfer* e *Berlín Alexanderplatz*

### **Un longo soño**

A obra máis recoñecida de Blanco Amor (levada ao cinema por Gonzalo Suárez co título de *La parranda* en 1977) é *A esmorga*. Esta novela documenta unha xornada de tango, unha troula punteada por pelexas a faca, incendios e amores venais, rematada cunha explosión de violencia inaudita. A pulsión que move os protagonistas é preferentemente sexual. Asistimos á tensión subterránea dunha paixón homosexual, a que experimenta o Milhomes en presenza do Bocas, personaxe escindida entre as atencións do seu compañeiro, que o seducen e anoxan a un tempo, e o desexo de conseguir unha éxtase erótica heterosexual fóra da vulgar visita ás casas de citas. A crátera da novela chega cando avistan, desde a cancela dun xardín pancego, unha señora debruzada no balcón, fermosísima, elegante, inalcanzable. Como King Kong, feliz na súa illa ata que se ve ferido pola beleza dunha intrusa loura, o Bocas xa non terá sosego nas horas seguintes nin achará alivio nos desafoxos habituais (liortas co Milhomes, amores de pago), excitado por ese impulso cara a excelencia.

“A relixión das masa é o sexo”, algo así proferiu Baudelaire, e Albert Camus acrecentou n`*A caída* unha escandalosa definición do noso tempo: “O home contemporáneo? copula e le xornais. Despois diso esgótase o tema”. As dúas citas veñen ao caso se falamos dos personaxes d`*A esmorga*, que no reducido lapso de vinte

e catro horas celebran un culto orxiástico, dionisiaco, frecuentando tabernas e bordeis ata que esa luz lívida e mortuoria do abrente, típica dos cadros de Caravaggio, os esperta da ebriedade confrontándoos coa traxedia. Pero o lector non ten a impresión de acharse perante un final moralizante característico dalgunhas novelas picarescas (e dun certo Camus: “A libertinaxe é un longo soño”), nin cunha investigación dun naturalismo zoolóxico á moda de Zola. A referencia a Camus só é pertinente se consideramos os pormenores formais da novela, que adopta unha técnica telefónica análoga á de *La chute*, ou o uso do clima como detonante ou espello de procesos psicolóxicos.

Estamos en presenza da *gioia* pasoliniana, da alegría que transpiran filmes como *Accatone* (igualmente ambientado nos baixos fondos). O que retratan Pier Paolo Pasolini e Eduardo Blanco Amor é unha humanidade preindustrial, que lapexa na pobreza pero que atesoura unha insubornable tendencia á diversión. Ambos acollen nos seus textos ese humorismo popular que circula polas marxes da sociedade e da historia, inmortalizado polos goliardos e os trovadores galaico-portugueses que compuxeron cantigas de escarnio e maldicer. O erotismo é inseparable da risada:

*Ao outro lado da porta ouvíase no salón a pándiga que armaban os fletes coas pupilas, bailando ao compás do guitarrón do cego de Cudeiro, que botaba as mazurcas en castrapo, coa voce arronquecida:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,  
pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

Nos prostíbulos retratados polo Eduardo reviven os vellos filmes de bordel, nos que o aceno voluptuoso se acompañaba da gargallada, moi lonxe da pornografía contemporánea na que os xestos e xemidos de paixón evocan literalmente a tortura do Calvario.

### **O terror escuro**

Blanco Amor escribiu dúas novelas en castelán: *La catedral y el niño* (publicada en Bos Aires en 1956) e *Los miedos*, coa que foi finalista do premio Nadal en 1961. Ambas son “novelas de chicos”, segundo a súa propia definición, situada a primeira na Auria natal e a segunda nun ambiente de pazo dos arredores. Cabe facer un apuntamento sobre o rexistro lingüístico usado polo autor cando escribe en castelán, substancialmente distinto do empregado nas obras en galego. Nun prólogo a *Xente ao lonxe* explica o seu método á hora de constituír unha lingua literaria en vernáculo: “*Polo de hoxe, todos cantos tratamentos queiramos tentar na narración galega han de aterse ao uso máis sostido e disciplinado dunha lingua escrita prá xente, destinada a ser entendida, apetezada, recoñecida como súa polos seus falantes pra que deveñan con naturalidade lectores*”. O galego de Blanco Amor, aínda que debedor das achegas anteriores de escritores da Xeración das Irmandades ou de Nós, pretende atopar os

recursos expresivos na pedreira clásico-popular, nas falas do subproletariado de Ourense e dos labregos da redonda, quere beber nas fontes do idioma se ben escribe de memoria, destetado dese caudal nutricio e obrigado a apañar e mesturar no morteiro as falas dos emigrados de todas as Galizas coas que convive na Arxentina. Se, como quer Félix de Azúa, a lingua é como un río que primeiro ofrece a limpeza e pureza dos nacentes, despois alárgase no curso medio entre ribeiras cheas de vilas e negocio, para desembocar nun porto de augas avoltas lixadas por detritos industriais, onde apenas vemos algún pescador de cana (algún escritor castizo) afanándose por capturar un vocábulo enxebre, Blanco Amor estaría no caso dun Berceo, en contacto cos mananciais primixenios do galego conservado polos camponeses, tan inaugural como o castelán do mester de clerecía. Cando traballa en castelán, en troques, o ourensán navega polo curso medio, adopta unha retórica clasicista, como acostuman facer os autores que se exilian noutra lingua: Cioran, por caso, que deixa o romanés materno para desembarcar nun francés de Racine. Como Pardo Bazán, Valle, Cunqueiro, Cela ou Torrente, no seu español remanece o galego como unha música de fondo, obra neste idioma unha transformación radical semellante á que obraron os escritores das minorías do imperio austro-húngaro que escribiron en alemán, tal e como ten sinalado Gilles Deleuze.

Transcribimos un fragmento dunha entrevista na que fala sobre *La catedral y el niño*:

*P -Nesa túa primeira novela hai un xogo de imaxes-símbolos: a catedral, o Cristo, a nai, o pai, o neno protagonista...*

*R -A catedral é o gran xoguete e, ao mesmo tempo, a grande matriz que acolle ao neno da historia. Escribín pensando na sé de Ourense da miña nenice. A catedral é, pró neno, a imaxe mesma da nai, mentres que o pai vese reflectido no Cristo. Hai un momento da novela en que o meniño se enfrenta á imaxe de Xesús...*

En todo o romance hai unha densificación da prosa que lembra a Víctor Hugo ou a Proust, pero a máxima intensidade alcánzase precisamente na pasaxe aludida na entrevista:

*El Santísimo Cristo de Auria no incita al contento estético ni halaga el alma con la armonía del canon imaginero, penetra en los instintos primarios, alanceándolos por las hondas vías del terror obscuro.*

### **O parente de deus**

A narrativa de ficción non esgota a vea creativa de Blanco Amor, que foi dramaturgo (*Farsas pra títeres*, 1953-62, *Teatro prá xente*, 1974), poeta (*Poema en catro tempos*, 1931) con obra propia e cooperante necesario na escrita dos *Seis poemas galegos* do seu amigo Federico García Lorca, a máis de practicar toda a súa vida a literatura testemuñal xornalística recollida en libros como *Chile a la vista* (1951), *Las buenas maneras* (1956) ou *La peligrosa aventura de vivir en un pueblo* (1990).

Desta última colección de artigos debullaremos frases que orienten os peregrinos, hipotéticos lectores deste opúsculo:

*Cualquiera sea la razón que a Santiago nos lleve, siempre habrá una hora, un minuto, para que nos convirtamos en peregrinos.*

*Yo no soy amigo del Santiago Boenerges, que quiere decir “hijo del trueno”, amo al pescador, hijo de Zebedeo y de Salomé, hermano de San Juan, pariente de Dios, que emigró en apostolado pacifista hasta los más extremos finisterres.*

**EL HIJO DE LA FLORISTA**  
**Bieito Iglesias**

**Una iniciativa de la Asociación de Escritores en Lingua Galega  
con el patrocinio de la S. A. de Xestión do Plan Xacobeo**

**Versión en español de Isidro Novo**



**XACOBEO 2010**  
**Galicia**



Eduardo Blanco Amor nació en Ourense en 1897. Antes de morir, en 1979, hizo referencia a su novela familiar retratando las figuras paterna y materna: “*Mi padre fue un grandullón e insignificante dueño de una peluquería de lujo; mi madre, Aurora Amor, de la clase media pobre, murió a los 64 años, teniendo yo 34*”.

Víctor Blanco, segundo marido de Aurora y progenitor de Eduardo, era de la parte de Mombuey, probablemente un arriero de los que llegaban a Ourense conduciendo recuas de mulas cargadas con las mercancías que entonces circulaban a lomos de caballerías en ausencia de otros medios de transporte (los caminos de hierro llegaron tarde y mal a estas tierras). Desapareció enseguida de la vida familiar dejándole el sitio a Rey Custodio, dueño de la barbería en la que trabajara Víctor. La inestabilidad de la figura paterna alimentó un odio más que edípico manifestado en distintas partes de la obra blancoamoriana. Eduardo crecerá entre mujeres, las hermanas Xulia y Mariana, las tías Alexandra y Pepita y la madre hechicera y amada, vendedora de flores de lienzo almidonado, de organdí, de ganchillo... En esta floristería transcurre la infancia de nuestro autor, edad en la que de alguna manera permaneció toda la vida, porque buena parte de sus obras tienen por protagonistas a niños y porque la materia que literaturiza de adulto es la memoria espigada en esa época auroral.

En las dos novelas mayores de Blanco Amor, *A esmorga [La parranda]*, de 1959, y *Xente ao lonxe [Gente a lo lejos]*, de 1972] suena un eco afectivo que se asimila a mundos como los de Fellini (en filmes como *Amarcord* o *Roma*). Los ámbitos prostibularios, los personajes marginales y excéntricos, los locos, los husmeadores, el exceso circense, el humorismo intensamente escatológico, todos estos trazos emparentan Auria (trasunto de Ourense) con la Roma o el Rímimi fellinianos. Incluso en otros libros, por ejemplo en *Os biosbardos [Los gamusinos]*, colactánea publicada en 1962, encontramos correlatos de escenas del cineasta italiano: el cuento titulado *O noxo [El asco]* presenta una situación muy semejante al célebre episodio de la estanquera corpulenta, verdadera diosa de la fecundidad que aplasta a un adolescente bajo el peso de una carnalidad rubensiana en *Amarcord*, título dialectal que significa “As miñas lembranzas” [“Mis recuerdos”] y que sería apropiado a buena parte de la novelística del ourensano:

- Ráscame aquí, Abelardito mío, que yo no lleigo.	-Ráñame eiquí, meu Abelardiño, que eu non chego.
Bajó la cabeza y le rasqué la espalda.	Baixou a testa e rañeina na rés.
-Más abajo, más; más hacia el costado...	-Máis abaixo, máis; máis pró costado...
Yo rascaba cuanto podía y le hundía las uñas en aquel cuero grueso y húmedo.	Eu rañaba canto podía e afundíalle as unllas naquel coiro groso e húmido.
-Más, más, aprieta...	-Máis, máis, apreta...
Estaba pegada a mí y restregaba la cabeza contra mis muslos, en la parte baja de la barriga, alentando corto y seguido, dale que dale, sin cansarse de que la rascase, todo con mucho sofoco. Me echó las manos a la cintura, me agarró muy fuerte de ella, sin dejar de restregarse con la parte baja de mi barriga... Fue	Estaba apegada a min e cofeaba a testa contra as miñas coxas, no baixo da barriga, alentando curto e seguido, dalle que lle dás, sen se cansar de que a rañase, todo con moita sofocación. Botoume as mans ás illargas, pilloume moi rexo delas, sen deixar de cofearse no baixo da miña barriga...Foi eí cando me

ahí cuando me vino aquel impulso de asco. Le di un empujón y escapé hacia la calle.

veu aquel pulo de noxo. Pegueille un arrempuxón e lisquei cara a rúa.

Esta poética expresionista, con el tremendismo de algunas anécdotas, tiene larga y fértil tradición en las letras gallegas, desde Valle Inclán a Méndez Ferrín, pasando por Camilo José Cela. He aquí un pasaje de *Xente ao lonxe* [*Gente a lo lejos*] en el que se sacrifica una macaca emparentada con un episodio de *La familia de Pascual Duarte* de Cela, donde es una mula el desencadenante de la ira y de la deshumanidad humanas:

El Edesio desmangó la azada y La amenazó con el palo. La Berta dio un largo brinco por encima de él y se acuclilló en los bajos de la puerta, mirando para ellos con ojos asustados, ansiosos, igual que un niño pidiendo perdón.

- Dale tú.

- Yo no inventé esto.

De otro largo salto, la monita se puso a salvo. Estaba en la viga del techo, con la cadena colgando, chillando como un ratón, enseñando los dientes.

- ¡Baja de ahí, Berta del carajo!

Cuando se oía nombrar callaba y miraba alrededor como buscando al que la llamaba. El Carrizo, cada vez más prendido por el cabreo, encendió en el farol un manojo de pajas, pero antes de arrimar la escalera, la demonio de Berta se le echó encima y le cogió el cuello, queriendo acariciarlo, estregándole la cara en la suya, sollozando bajito.

El Carrizo la cogió por la cadena, le dio un par de vueltas en el aire y la lanzó con toda su fuerza bruta, contra un bocoy que resonó como un instrumento

O Edesio desmangou unha eixada e acenoulle co pau. A Berta pegou un longo brinco por enriba dil e acrequenouse nos baixos da porta, ollando pra eles con ollos escarramelados, arelantes, talmente un meniño pedindo perdón.

-Dálle ti!

-Eu non discurrín isto.

Doutro longo chouto, a moniña púxose a salvo. Estaba na trabe do teito, coa cadea decolgando, chiando como un rato, arregañando os dentes.

-Baixa de eí, Berta do carallo!

Cando se ouvía nomear calaba e ollaba arredor como buscando ao que a chamaba. O Carrizo, collido a cada paso máis polo cabreo, acendeu no farol un fachico de pallas, pero antes de arrimar a escada, o demo da Berta botóuselle enriba e colleulle o pescozo, queréndoo aloumiñar, cofeándolle a cara na súa, saloucando baixiño.

O Carrizo pillouna pola cadea, diulle un par de voltas no aire e guindou con ela con toda a súa bruta forza, descontra un bocoi que resoou atal un instrumento.

Blanco Amor, igual que Joyce, fue incapaz de escribir nada ajeno a sus recuerdos de infancia y mocedad, nunca escapó de Ourense como la fantasía del irlandés permaneció estampada en Dublín. Las obras comentadas más arriba son, pues, ejemplos del género de novela urbana en la línea de Dos Passos y Döblin, autores de dos títulos canónicos: *Manhattan Transfer* y *Berlín Alexanderplatz*.

### Un largo sueño

La obra más reconocida de Blanco Amor (llevada al cine por Gonzalo Suárez con el título de *La parranda* en 1977) es *A esmorga*. Esta novela documenta una jornada de tango, una juerga punteada por peleas a faca, incendios y amores venales, rematada

con una explosión de violencia inaudita. La pulsión que mueve a los protagonistas es preferentemente sexual. Asistimos a la tensión subterránea de una pasión homosexual, la que experimenta el Milhomes en presencia del Bocas, personaje escindido entre las atenciones de su compañero, que lo seducen y asquean a un tiempo, y el deseo de conseguir un éxtasis erótico heterosexual fuera de la vulgar visita a las casas de citas. La crátera de la novela llega cuando avistan, desde la cancilla de un jardín palaciego, una señora inclinada de bruces en el balcón, hermosísima, elegante, inalcanzable. Como King Kong, feliz en su isla hasta que se ve herido por la belleza de una intrusa rubia, el Bocas ya no tendrá sosiego en las horas siguientes ni encontrará alivio en los desahogos habituales (peleas con Milhomes, amores de pago), excitado por ese impulso hacia la excelencia.

“La religión de las masas es el sexo”, algo así profirió Baudelaire, y Albert Camus acrecentó en *La caída* una escandalosa definición de nuestro tiempo: “¿El hombre contemporáneo?, copula y lee periódicos. Después de eso se agota el tema”. Las dos citas vienen al caso si hablamos de los personajes de *A Esmorga*, que en el reducido espacio de veinticuatro horas celebran un culto orgiástico, dionisiaco, frecuentando tabernas y burdeles hasta que esa luz lívida y mortuoria del amanecer, típica de los cuadros de Caravaggio, los despierta de la ebriedad confrontándolos con la tragedia. Pero el lector no tiene la impresión de hallarse delante de un final moralizante característico de algunas novelas picarescas (y de un cierto Camus: “El libertinaje es un largo sueño”), ni con una investigación de un naturalismo zoológico a la moda de Zola. La referencia a Camus solamente es pertinente si consideramos los pormenores formales de la novela, que adopta una técnica telefónica análoga a la de *La chute*, o el uso del clima como detonante o espejo de procesos psicológicos.

Estamos en presencia de la *gioia* pasoliniana, de la alegría que transpiran filmes como *Accatone* (igualmente ambientado en los bajos fondos). Lo que retratan Pier Paolo Pasolini y Eduardo Blanco Amor es una humanidad preindustrial, que chapotea en la pobreza pero que atesora una insobornable tendencia a la diversión. Ambos acogen en sus textos ese humorismo popular que circula por los márgenes de la sociedad y de la historia, inmortalizado por los goliardos y los trovadores galaico-portugueses que compusieron cantigas de escarnio y maldecir. El erotismo es inseparable de la carcajada:

*Al otro lado de la puerta se oía  
en el salón la juerga que armaban los  
fletes con las pupilas, bailando al  
compás del guitarrón del ciego de  
Cudeiro, que cantaba las mazurcas en  
castrapo, con la voz enronquecida:*

*Si el mar tuviera barandas,  
te iría a ver al Brasil,  
pero como no las tiene,  
mi vida no puedo ir...  
¡ay sí!*

*Ao outro lado da porta ouvíase no  
salón a pándiga que armaban os fletes  
coas pupilas, bailando ao compás do  
guitarrón do cego de Cudeiro, que botaba  
as mazurcas en castrapo, coa voce  
arronquecida:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,  
pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

En los prostíbulos retratados por Eduardo reviven los viejos filmes de burdel, en los que el ademán voluptuoso se acompañaba de la carcajada, muy lejos de la pornografía contemporánea en la que los gestos y gemidos de pasión evocan literalmente la tortura del Calvario.

### El terror oscuro

Blanco Amor escribió dos novelas en castellano: *La catedral y el niño* (publicada en Buenos Aires en 1956) y *Los miedos*, con la que fue finalista del premio Nadal en 1961. Ambas son “novelas de chicos”, según su propia definición, situada la primera en la Auria natal y la segunda en un ambiente de *pazo* de los alrededores. Cabe hacer un apunte sobre el registro lingüístico usado por el autor cuando escribe en castellano, sustancialmente distinto del empleado en las obras en gallego. En un prólogo a *Xente ao lonxe* explica su método a la hora de constituir una lengua literaria en vernáculo: “Por el momento, todos cuantos tratamientos queramos intentar en la narración gallega han de atenerse al uso más sostenido y disciplinado de una lengua escrita para la gente, destinada a ser entendida, apetecida, reconocida como suya por sus hablantes para que lleguen a ser con naturalidad lectores”. El gallego de Blanco Amor, aunque deudor de las aportaciones anteriores de escritores de la Xeración das Irmandades o de Nós, pretende encontrar los recursos expresivos en la cantera clásico-popular, en los hablantes del subproletariado de Ourense y de los labriegos de alrededor, quiere beber en las fuentes del idioma si bien escribe de memoria, destetado de ese caudal nutricional y obligado a recoger y mezclar en el mortero el habla de los emigrados de todas las Galicias con las que convive en Argentina. Si, como dice Félix de Azúa, la lengua es como un río que primero ofrece la limpieza y pureza de los nacientes, después se alarga en el curso medio entre riberas llenas de poblaciones y negocio, para desembocar en un puerto de aguas revueltas ensuciadas por detritos industriales, donde apenas vemos algún pescador de caña (algún escritor castizo) afanándose por capturar un vocablo genuino, Blanco Amor estaría en el caso de un Berceo, en contacto con los manantiales primigenios del gallego conservado por los camponeses, tan inaugural como el castellano del mester de clerecía. cuando trabaja en castellano, en cambio, el ourensano navega por el curso medio, adopta una retórica clasicista, como acostumbra hacer los autores que se exilian en otra lengua: Cioran, por ejemplo, que deja el rumano materno para desembarcar en un francés de Racine. Como Pardo Bazán, Valle, Cunqueiro, Cela o Torrente, en su español rezuma el gallego como una música de fondo, obra en este idioma una transformación radical semejante a la que obraron los escritores de las minorías del imperio austro-húngaro que escribieron en alemán, tal y como señaló Gilles Deleuze.

Transcribimos un fragmento de una entrevista en la que habla sobre *La catedral y el niño*:

**P-** En esa tu primera novela hay un juego de imágenes-símbolos: la catedral, el Cristo, la madre, el padre, el niño protagonista...

**R-** La catedral es el gran juguete y, al mismo tiempo, la gran matriz que acoge al niño de la historia. Escribí pensando en la sede de Ourense de mi niñez. La catedral es, para el niño, la imagen misma de la madre, mientras

*que el padre se ve reflejado en el Cristo. Hay un momento de la novela en la que el niño se enfrenta a la imagen de Jesús...*

En toda la novela hay una densificación de la prosa que recuerda a Víctor Hugo o a Proust, pero la máxima intensidad se alcanza precisamente en el pasaje aludido en la entrevista:

*El Santísimo Cristo de Auria no incita al contento estético ni halaga el alma con la armonía del canon imaginero, penetra en los instintos primarios, alanceándolos por las hondas vías del terror oscuro.*

### **El pariente de dios**

La narrativa de ficción no agota la vena creativa de Blanco Amor, que fue dramaturgo (*Farsas pra títeres, 1953-62, Teatro prá xente, 1974*), poeta (Poema en cuatro tempos, 1931) con obra propia y cooperante necesario en la escritura de los *Seis poemas galegos* de su amigo Federico García Lorca, además de practicar toda su vida la literatura testimonial periodística recogida en libros como *Chile a la vista* (1951), *Las buenas maneras* (1956) o *La peligrosa aventura de vivir en un pueblo* (1990). De esta última colección de artículos desgranaremos frases que orienten a los peregrinos, hipotéticos lectores de este opúsculo:

*Cualquiera sea la razón que a Santiago nos lleve, siempre habrá una hora, un minuto, para que nos convirtamos en peregrinos.*

*Yo no soy amigo del Santiago Boenerges, que quiere decir “hijo del trueno”, amo al pescador, hijo de Zebedeo y de Salomé, hermano de San Juan, pariente de Dios, que emigró en apostolado pacifista hasta los más extremos finisterres.*

**THE FLORIST'S SON**  
Bieito Iglesias

**An initiative of the Asociación de Escritores en Lingua Galega  
with the sponsorship of the S.A. de Xestión do Plan Xacobeo**

English versión by Manuel Armas



**XACOBEO 2010**  
Galicia

Eduardo Modesto Blanco Amor was born in Ourense in 1897. Before dying, in 1979, he referred to his family romance portraying both his father and his mother figures: “My father was a lazybones and an insignificant owner of a luxury hairdresser’s shop; my mother, Aurora Amor, from poor middle class, died at 64, when I was 34”.

Víctor Blanco, Aurora’s second husband and Eduardo’s progenitor was from the part of Mombuey, probably a muleteer of those that arrived in Ourense bringing a mule train loaded with the goods that then circulated on the back of beasts in the absence of any other means of transport (the railway got late and badly to these lands). He soon disappeared from family life leaving his place to Rey Custodio, owner of the barber shop where Víctor had worked. The instability of the father’s figure fed a more than oedipal hatred manifested in different parts of Blanco Amor’s work. Eduardo will grow among women, his sisters Xulia and Mariana, his aunts Alexandra and Pepita and his bewitching and loved mother, seller of flowers in starched linen, in organdie, in crochet... In that flower shop our author’s childhood goes by, an age at which in a way he remained all his life, as a good part of his works have children as main characters and because the matter he makes literature of as a grown man is the ripe memoir from that dawning time.

In the two major novels by Blanco Amor (*A Esmorga* from 1959, and *Xente ao lonxe* from 1972), there resounds an affective echo which assimilates worlds such as those by Fellini (in films such as *Amarcord* or *Roma*). Brothel atmospheres, marginal and eccentric characters, people insane, gossips, circus excess, intensely scatological humour, all these strokes make *Auria* (reflection of Ourense) become related to Fellini’s *Roma* or *Rimini*.

Even in other books, for instance in *Os Biosbardos*, a collection of several writers published in 1962, we find correlate scenes by the Italian film maker: the story entitled *O Noxo* presents a very similar situation to the famous episode of the burly tobacconist woman, truly goddess of fecundity who crushes a young boy under the weight of a Rubensian carnality in *Amarcord*, dialectal title which means “My remembrances” and that would suit a good proportion of the novelistic work by the writer from Ourense:

-Scratch me here, my Abelardiño, for I cannot reach.

She lowered her head and I scratched her on her shoulder.

-Lower, lower; more to the side...

I scratched as much as I could and deepened my fingernails onto that fat and humid skin.

-Tighter, tighter, squeeze...

She was stuck to me and rubbed her head against my thighs, below my tummy, breathing shortly and continuously, doing it again and again, without getting tired of my scratching, all of it with much suffocation. She put her hands on my flanks, she held them very tightly, without stopping rubbing herself below my tummy... It was then when that disgusting impulse invaded me. I pushed her and left towards the street.

-Ráñame eiquí, meu Abelardiño, que eu non chego.

Baixou a testa e rañeina na rés.

-Máis abaixo, máis; máis pró costado...

Eu rañaba canto podía e afundíalle as unllas naquel coiro groso e húmido.

-Máis, máis, apreta...

Estaba apegada a min e cofeaba a testa contra as miñas coxas, no baixo da barriga, alentando curto e seguido, dalle que lle dás, sen se cansar de que a rañase, todo con moita sofocación. Botoume as mans ás illargas, pilloume moi rexo delas, sen deixar de cofearse no baixo da miña barriga...Foi eí cando me veu aquel pulo de noxo. Pegueille un arrempuxón e lisquei cara a rúa.

This expressionist poetic, with the scaremongering of some anecdotes, has a long and fertile tradition in Galician literature, from Valle Inclán to Méndez Ferrín via Camilo José Cela. Here we have a passage from *Xente ao lonxe* where a she-macaque is cruelly sacrificed, related to an episode from *La familia de Pascual Duarte* by Cela in which a mule is the trigger of human anger and dehumanization:

Edesio unhandled a hoe and gestured to her with its stick. Berta made a long jump over him and hunched by the low side of the door, looking at them with wide open, anxious eyes, just a little child asking for forgiveness.

-You hit it!

-I didn't think of this.

With another long jump, the little she-monkey got safe. She was on the beam of the roof, with her chain hanging, screeching like a mouse, gnashing her teeth.

-Get down from there, fucking Berta!

When she heard herself named she remained silent and looked around as if looking for the one calling her. Carrizo, more and more angered, lit a handful of straw in the lantern, but before he approached the ladder, the devilish Berta jumped on him and grabbed his neck, wanting to caress him, rubbing her face against his, sobbing quietly.

Carrizo snatched her chain, made her turn in the air a couple of times and threw her with all his brute might against a large barrel that resounded like an instrument.

O Edesio desmangou unha eixada e acenoulle co pau. A Berta pegou un longo brinco por enriba dil e acrequenouse nos baixos da porta, ollando pra eles con ollos escarramelados, arelantes, talmente un meniño pedindo perdón.

-Dálle ti!

-Eu non discurrín isto.

Doutro longo chouto, a moniña púxose a salvo. Estaba na trabe do teito, coa cadea decolgando, chiando como un rato, arregañando os dentes.

-Baixa de eí, Berta do carallo!

Cando se ouvía nomear calaba e ollaba arredor como buscando ao que a chamaba. O Carrizo, collido a cada paso máis polo cabreo, acendeu no farol un fachico de pallas, pero antes de arrimar a escada, o demo da Berta botóuselle enriba e colleulle o pescozo, queréndoo aloumiñar, cofeándolle a cara na súa, saloucando baixiño.

O Carrizo pillouna pola cadea, diulle un par de voltas no aire e guindou con ela con toda a súa bruta forza, descontra un bocoi que resoou atal un instrumento.

Blanco Amor, the same as Joyce, was incapable of writing anything alien to his childhood and youth remembrances, he never fled Ourense in the same way as the Irish writer's fantasy remained trapped in Dublin. The works upper commented are, then, instances of the gender of urban novel in the line of Dos Passos and Döblin, authors of two canonical titles: *Manhattan Transfer* and *Berlin Alexanderplatz*.

### A long dream

Blanco Amor's most recognized work (taken to the cinema by Gonzalo Suárez with the title of *La Parranda* in 1977) is *A Esmorga*. This novel documents a day of hanging about, a partying dotted with fights and jacknives, fires and venal loves, finished up with an explosion of unprecedented violence. The drive that moves the characters is preferably sexual. We attend to the subterranean tension of a homosexual passion, the one felt by Milhomes in the presence of Bocas, a character split between the attentions of his companion, that both seduce and anger him at the



same time, and the desire to obtain an erotic heterosexual ecstasy out of the vulgar visit to brothels. The origin of misfortune in the novel arrives when they see, from the gate of a country house garden, a most beautiful, elegant, unreachable lady leaning on the balcony. Like King Kong, happy in his island until it is hurt by the beauty of a blonde intruder, Bocas will no longer be at ease in the following hours nor will he find relief in the usual comforts (arguments with Milhomes, paid-for lovers), excited by that impulse towards excellence.

“Sex is the religion of the masses”, something like that proffered Baudelaire, and Albert Camus made bigger in *La Chute* a scandalous definition of our time: “Contemporary man? He fucks and reads newspapers. After that the issue is exhausted”. Both quotations pertain to the case if we are talking about the characters in *A Esmorga*, who in the reduced lapse of twenty-four hours celebrate an orgiastic, Dionysian cult, going into taverns and brothels until that livid, funeral light of dawn, typical of Caravaggio’s paintings, wakes them up from inebriation facing them with tragedy. But the reader does not have the feeling of finding himself before a moralizing end characteristic of some picaresque novels (and of a certain Camus: “Licentiousness is a long-time dream”), nor an investigation of a zoological naturalism in Zola’s fashion. The reference to Camus is only pertinent if we take into consideration the formal details of the novel, which adopts a telephonical technique similar to that of *La Chute*, or the use of climate as a trigger or a mirror of psychological processes.

We are in the presence of Pasolini’s *gioia*, the gaiety that is transpired by films such as *Accatone* (similarly within an underworld atmosphere). What Pier Paolo Pasolini and Eduardo Blanco Amor portrait is a pre-industrial humanity, which gobbles up in poverty but stores up an incorruptible impulse towards fun. Both of them take in in their texts that popular humour that goes along the margins of society and history, immortalized by rogues and by Galician-Portuguese troubadours who composed profane songs. Eroticism is inseparable from laughter:

*At the other side of the door in the lounge could be heard the racket caused by the brothel patrons and the prostitutes, dancing to the rhythm of the 25-string guitar of the blind man from Cudeiro, who sang mazurkas in broken Spanish, with a hoarse voice:*

*If the sea had railings,  
I'd go to see you in Brazil,  
but as it doesn't have them,  
my sweetheart, I cannot go...  
oh, yes!*

*Ao outro lado da porta ouvíase no salón a pándiga que armaban os fletes coas pupilas, bailando ao compás do guitarrón do cego de Cudeiro, que botaba as mazurcas en castrapo, coa voce arronquecida:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,  
pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

At the brothels depicted by Eduardo the old brothel films revive, films where the voluptuous gesture was accompanied by laughter, very far away from contemporary pornography in which gestures and pleasure moans literally evoke those of the Calvary.

## Dark terror

Blanco Amor wrote two novels in Spanish: *La catedral y el niño* (published in Buenos Aires in 1956) and *Los Miedos*, with which he was a finalist of the Nadal Award in 1961. Both are “boys novels”, according to his own definition, the former located in his natal Auria (Ourense) and the latter in an atmosphere of a palace and its surroundings. It is necessary to make a note about the linguistic register used by the author when he writes in Spanish, substantially different from that used in his Galician works. In a prologue to *Xente ao lonxe* he explains his method at the time of constituting a literary language in his vernacular language: *As for today, all the treatments we want to try in Galician narration have to comply with the steadier and more disciplined use of a language written for the people, meant to be understood, felt, recognized by its speakers as their own so that they become readers in a natural way*. Blanco Amor’s Galician, although a debtor of the previous findings by the authors belonging to Irmandades or Nós, tries to find expressive resources in the classic-popular quarry, in the speeches of the Ourense subproletariat and farmhands from the surrounding area, he wants to drink from the language fountains although he writes from memory, weaned from that nutrient fund and obliged to pick up and mix in the mortar the speeches of those migrated from all the Galizas with which he coexists in Argentina. If, as Félix de Azúa likes, language is like a river that at first offers the cleanliness and purity of its source, later on continues in its middle course between banks full of towns and businesses, to flow into a port of cloudy waters dirtied by industrial waste, where we hardly see an angler (some traditional writer) toiling to capture a genuine word, Blanco Amor would be in the case of a Berceo, in touch with the original sources of the Galician kept by farmhands, as inaugural as the Spanish of the *mester de clerecia*. When he works in Spanish, on the other hand, the writer from Ourense sails along the middle course, adopts a classist rhetoric, such as writers who exile themselves to another language usually do: Cioran, for instance, who gives up his maternal Romanian to flow into Racine’s French.

As in Pardo Bazán, Valle, Cunqueiro, Cela ou Torrente, in his Spanish Galician remains as background music, it works on this language a radical transformation similar to that of the minority writers in the Austro-Hungarian empire who wrote in German, such as Gilles Deleuze has pointed out.

We will transcribe a fragment of an interview in which he speaks about *La catedral y el niño*:

**Q.:** *-In that your first novel there is a play of images-symbols: the cathedral, Christ, the mother, the father, the protagonist boy...*

**A.:** *-The cathedral is the grand toy and, at the same time, the grand womb which takes in the boy in the story. I wrote thinking about the Ourense cathedral of my childhood. The cathedral is, for the boy, the very image of his mother, whereas the father is reflected in Christ. There is a moment in the novel in which the little boy faces the image of Jesus...*

In the whole novel there is a thickening of prose that reminds Victor Hugo or

Proust, but the highest intensity is precisely reached in the passage referred to in the interview:

*The Holy Christ of Auria does neither incite aesthetical contentedness nor does it flatter the soul with the harmony of the imagery canon, it penetrates primary instincts, spearing them via the deep ways of dark terror.*

### **God's relative**

Fiction narrative does not exhaust the creative vein of Blanco Amor, who was a playwright (*Farsas para títeres*, 1953-62, *Teatro prá xente*, 1974), a poet (*Poema en catro tempos*, 1931) with work of his own and a necessary co-operator in the writing of *Seis poemas galegos* by his friend Federico García Lorca, besides practising during his whole life a testimonial journalistic literature collected in books such as *Chile a la vista* (1951), *Las buenas maneras* (1956) or *La peligrosa aventura de vivir en un pueblo* (1990). Out of this last collection of articles we will reel off sentences that orient pilgrims, hypothetical readers of this brief treatise:

*Whatever the reason that take us to Santiago, there will always be a time, a minute, for us to become pilgrims.*

*I am not a friend of Santiago Boenerges, which means "son of thunder", I love the fisherman, son of Zebedee and Salome, brother of Saint John, God's relative, who migrated to the most extreme Finisterres on a pacifist preaching.*

**DER SOHN DER FLORISTEN**  
Bieito Iglesias

**Eine Initiative der Asociación de Escritores en Lingua Galega mit  
der Schirmherrschaft der S.A. de Xestión do Plan Xacobeo**

Ins Deutsch übersetzt von Eva Moreda



**XACOBEO 2010**  
Galicia

Eduardo Modesto Blanco Amor wurde in Ourense im Jahre 1897 geboren. Vor seinem Tod im Jahr 1979 schrieb er über das Roman seiner Familie, indem er die vaterliche und mütterliche Figuren beschrieb: „*Mein Vater der fauler und sinnloser Besitzer eines Luxus-Friseursalons, und meine Mutter, Aurora Amora, aus der armen Bourgeoisie, starb im Alter von 64, als ich 34 Jahre alt war*“.

Víctor Blanco, der zweite Ehemann von Aurora und Vater von Eduardo, stammte aus Mombuey, und er war wahrscheinlich ein Händler wie diejenigen, die in dieser Zeiten in Ourense mit geladenen Maultieren ankamen, da es keine andere Verkehrsmittel gab, um die Waren zu transportieren (die Eisenbahn kam in diesen Ländern zu spät an). Er verschwand sehr bald aus dem Familienleben und er wurde von Rey Custodio ersetzt, der Inhaber des Friseursalons, wo Víctor gearbeitet hatte. Die Instabilität der Vaterfigur war Futtermittel eines ödipischen Hasses, der sich in verschiedenen Teilen des Werkes von Blanco Amor zeigt. Eduardo wächst unter Frauen: den Schwestern Mariana und Xulia, den Tanten Alexandra und Pepita, und der Mutter, Hexe und Geliebter, die Blumen aus Leinen, aus Tuch, aus Spitze, verkaufte ... Im Blumengeschäft verbracht der Autor seine Kindheit, und in diesem Alter blieb er irgendwie sein ganzes Leben, da viele seiner Werke haben als Protagonisten die Kinder, und da die Materie, die er in seinen Literatur benutzt, ist die Erinnerung dieser frühen Zeit.

In den beiden großen Romanen von Blanco Amor (*A esmorga [Die Gelage]* von 1959 und *Xente ao lonxe [Menschen aus der Ferne]*, von 1972) klingt ein empfindsames Echo, das man auch bei Fellini (in Filmen wie *Amarcord* oder *Rom*) finden kann. Bordelle, marginale oder exzentrische Charakteren, Geisteskranke, Penner, das Durcheinander des Zirkus, das skatologische Humor: alle diese Elemente verbinden Auria (die literarische Version von Ourense) mit Fellinis Rom oder Rimini. Auch in anderen Bücher wie *Os biosbardos [Die biosbardos]*, eine im Jahr 1962 veröffentlichte Anthologie, finden wir Szenen, die sehr ähnlich denen der italienische Regisseur sind: die Geschichte mit dem Titel *O noxo [Der Ekel]* zeigt eine Situation, die sehr ähnlich der berühmten Episode der Tabakhändlerin ist, wahrer Göttin der Fruchtbarkeit, die ein Kind unter dem Gewicht seiner Rubens-Fleischlichkeit verquetscht, in *Amacord*, ein Titel auf Dialekt, das "Meine Memoiren" bedeutet und das auch den Romanen von Blanco Amor passen würde:

-Kratz mich hier, Abelardiño, ich kann's nicht.

Er senkte den Kopf und kratzte.

-Noch nach unten, an der Seite..

Ich kratzte mit den Nägel ihre dicke und feuchte Haut.

-Noch stärker, stärker, stärker...

Sie war sehr nah und drückte ihren Kopf gegen meinen Oberschenkel am Ende des Bauches, und atmete sehr Schnell, und sie wurde nicht müde dazu, dass ich sie kratzte, erstickend. Sie berührte mir den Unterbauch, wo ich sehr gespannt war, und sie drückte den Kopf noch gegen meinen

-Ráñame eiquí, meu Abelardiño, que eu non chego.

Baixou a testa e rañeina na rés.

-Máis abaixo, máis; máis pró costado...

Eu rañaba canto podía e afundíalle as unllas naquel coiro groso e húmido.

-Máis, máis, apreta...

Estaba apegada a min e cofeaba a testa contra as miñas coxas, no baixo da barriga, alentando curto e seguido, dalle que lle dás, sen se cansar de que a rañase, todo con moita sofocación. Botoume as mans ás illargas, pilloume moi rexo delas, sen deixar de cofearse no baixo da miña barriga...Foi eí cando me

Bauch ... Dann fühlte ich den Ekel. Ich schob sie und ging nach draußen.

veu aquel pulo de noxo. Pegueille un arrempuxón e lisquei cara a rúa.

Diese expressionistische Ausdruck, mit dem „Tremendismus“ einiger Geschichten, hat eine lange und fruchtbare Tradition in der galicischen Literatur, von Valle Inclán bis Méndez Ferrín, einschließlich Camilo José Cela. Hier ist ein Stück aus *Xente ao lonxe*, in dem ein kleiner Affe grausam geopfert wird, wie in einer Episode von *La familia de Pascual Duarte* von Cela, in dem ein Maultier die Wut und der Mangel an Menschlichkeit der Menschen entfesselt.

Der Edesio nahm eine Hacke und schlug den Affe mit der Stange. Berta sprang auf ihn und versteckte sich in den unteren Teil der Tür und schaute ihn mit traurigen und gespannten Augen an, wie ein Kind, das um Vergebung bittet.

-Schlag ihn!

-Ich habe nicht diese Idee gehabt.

Mit einem weiteren Weitsprung, bracht der Affe sich in Sicherheit. Er saß auf dem Balken des Daches, mit der Kette hängend, und weinte wie eine Maus, die Zähne quietschend.

-Komm herunter, verdammte Berta!

Beim Anhören seines Namens, wurde der Affe still und schaute um, als ob ihn suchte, wer ihn anrief. Der Carrizo, immer wütender, zündete ein Bündel von Stroh, aber bevor er die Skala ergriff, stürzte sich die verdammte Berta auf ihn, nahm ihm den Hals, und wollte ihn streicheln, und er drückte sein Gesicht an das Gesicht von Carrizo, still weinend.

Der Carrizo nahm die Kette, drehte sie in der Luft und warf sie mit Gewalt gegen den Lauf, der wie ein Werkzeug klang.

O Edesio desmangou unha eixada e acenoulle co pau. A Berta pegou un longo brinco por enriba dil e acrequenouse nos baixos da porta, ollando pra íles con ollos escarramelados, arelantes, talmente un meniño pedindo perdón.

-Dálle ti!

-Eu non discurrín isto.

Doutro longo chouto, a moniña púxose a salvo. Estaba na trabe do teito, coa cadea decolgando, chiando como un rato, arregañando os dentes.

-Baixa de eí, Berta do carallo!

Cando se ouvía nomear calaba e ollaba arredor como buscando ao que a chamaba. O Carrizo, collido a cada paso máis polo cabreo, acendeu no farol un fachico de pallas, pero antes de arrimar a escada, o demo da Berta botóuselle enriba e colleulle o pescozo, queréndoo aloumiñar, cofeándolle a cara na súa, saloucando baixiño.

O Carrizo pillouna pola cadea, diulle un par de voltas no aire e guindou con ela con toda a súa bruta forza, descontra un bocoi que resoou atal un instrumento.

Blanco Amor, wie Joyce, konnte nicht über etwas, was seinen Erinnerungen der Kindheit und Jugend fremd war, schreiben, und er konnte auch Ourense nie verlassen, wie die Phantasie des irischen Schriftstellers in Dublin blieb. Die obengenannten Werke sind Beispiele der Gattung städtisches Romans im Stil von Dos Passos und Döblin, Autoren von zwei kanonischen Titeln: *Manhattan Transfer* und *Berlin Alexanderplatz*.

### Ein langes Traum

Das bekannteste Werk von Blanco Amor (das von Gonzalo Suárez unter dem Titel *La parranda* in 1977 verfilmt wurde) ist *A esmorga*. Dieser Roman ist Zeugnis von

einem Tango-Tag, von einer von Messerkämpfen, Bränden und fleischlicher Liebe gekrönten Orgie, die mit einer Explosion seltsamer Gewalt beendet. Der Impuls, der die Akteure bewegt, ist vor allem sexuell. Wir sehen die unterliegende Spannung einer homosexuellen Leidenschaft: die Leidenschaft von Milhomes an Bocas, eine Person, die zwischen der Aufmerksamkeit von seinem Begleite (die für ihn zur gleichen Zeit Verführung und Ekel sind) und dem Wunsch, eine heterosexuelle erotische Ekstase außerhalb des vulgären Besuches des Bordelles zu erreichen, getrennt ist. Der wichtigste Moment des Romans kommt, wenn sie aus der Tür des Gartens von einem herrschaftlichen Haus eine schöne, elegante und unerreichbare Dame auf dem Balkon sehen. Wie King Kong, der auf seiner Insel glücklich war, bisher er von der Schönheit einer fremden Blondine übergewältigt wurde, kann der Bocas in den folgenden Stunden keine Ruhe mehr finden, und auch keine Erleichterung in den üblichen Tätigkeiten (Kämpfe mit Milhomes, Prostituierten), von diesem Drang nach die Exzellenz begeistert.

„Die Religion der Massen ist der Sex“, so sagte Baudelaire, und Albert Camus schrieb in *La chute* eine unverschämte Definition unserer Zeit: „Der moderne Mensch? Begattet und liest Zeitungen. Nachdem ist alles erschöpft“. Die beiden Zitate sind an die Personen von *A esmorga* anwendbar; sie, während dem reduzierten Interval von 24 Stunden, feiern einen orgiastischen und dionysischen Kultus, und besuchen Kneipen und Bordelle frequentiert, bisdem das fahle und tödliche Licht der Morgendämmerung -typisch für die Gemälde von Caravaggio-, weckt sie aus der Betrunktheit und stellt sie in Konfrontation mit der Tragödie. Aber der Leser hat nicht den Eindruck, eine moralisierende charakteristische für einige Schelmenromanen (und auch Camus: "Der Ausschweifung ist ein langer Schlaf") oder eine Suche nach einem zoologischen Naturalismus in der Art von Zola zu finden. Die Referenz auf Camus kann nur verstanden werden, wenn wir an die förmliche Eigenschaften des Romans denken, die ähnlich der Eigenschaften von *La chute* sind, oder an das Wetter als Auslöser oder Spiegel von psychologischen Prozessen.

Wir sind mit der *Gioia* von Pasolini, die *Glogia* von Filmen wie *Accatone* (das in der Unterwelt spielt) konfrontiert. Was Pier Paolo Pasolini und Eduardo Blanco porträtieren ist eine vorindustrielle Menschheit, die in Armut lebt, hat aber eine unübertroffene Tendenz zum Spaß. Die beiden spiegeln in ihren Texten das populäre Humour, das am Rande der Gesellschaft und der Geschichte sich bewegt, das dank der *Goliardi* und der galicischen-portugiesischen Troubadouren, die Cantigas von Escarnio und Maldizer schrieben, ewig wurde. Die Erotik kann nicht aus dem Lachen getrennt werden:

*Hinter der Tür konnte man im Wohnzimmer der Lärm der Matrosen mit den Schülerinnen hören; sie tanzen mit dem Rhythmus des Gauners des Blindes von Cudeiro, der Mazurken auf "Castrapo" mit rauhen Stimme sang:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,*

*Ao outro lado da porta ouvíase no salón a pándiga que armaban os fletes coas pupilas, bailando ao compás do guitarrón do cego de Cudeiro, que botaba as mazurcas en castrapo, coa voce arronquecida:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,*

*pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

*pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

In den von Eduardo beschriebenen Bordellen leben die alten „Bordell-filmen“ wieder, in den die Leidenschaft sich mit dem Lachen mischt (sehr fern aus der heutigen Pornografie), in den die Gesten und Stöhnen die Folter von Golgatha beschwören.

### **Das dunkles Terror**

Blanco Amor schrieb zwei Romane auf Spanisch: *La Catedral y el niño* [Der Dom und das Kind] (in Buenos Aires im Jahr 1956 veröffentlicht) und *Los miedos* [Die Ängste], die in der Endrunde für den Nadal-Preis im Jahr 1961 war. Beide sind „Romane von Jungen“, wie der Autor sie definierte; das erste spielt in der heimatlicher Auria und das zweite, in einem Haus der Umgebung. Es muss eine Präzision über das sprachliche Register des Autors gemacht werden: wenn er auf Spanisch schreibt, ist er ganz anders, als die Werke auf Galicisch. In einem Prolog *Xente ao lonxe* erklärt er seine Methode, als er versucht, eine literarische Sprache auf Galicisch auszubauen: „Heutzutage, alle die Verhandlungen, die wir an die galicische Sprache anwenden möchten, sollten ständig und diszipliniert eine für das Volk geschriebene Sprache benutzen, eine Sprache, die von ihren Sprecher verstanden, gewollt, als eigen anerkannt werden soll, damit sie Leser werden“. Das Galicisch von Blanco Amor, auch wenn es an den vorherigen Beiträgen der Schriftstellern der Irmandades da Fala oder der Gruppe Nós Schuldner ist, sucht seine ausdrucksvollen Ressourcen im klassischen-völkischen Steinbruch, in der Sprache des Lumpenproletariats von Ourense und der Bauer der Umgebung; er will die Quellen der Sprache finden, auch wenn der Schriftsteller aufwendig schreiben muss, fern vom nahrhaften Fluß und gezwungen, die Sprachen der Auswanderer aus verschiedenen Teilen von Galicien, mit denen er in Argentinien wohnt, zu mischen. Wenn, wie von Félix de Azúa gesagt, die Sprache wie ein Fluß ist, und sie gibt uns zuerst die Klarheit und Reinheit eines Babys, erstreckt sich danach seinen Mittelweg zwischen den Banken und Geschäften der Städte und endet dann in einem durch die Industrie verschmutzten Hafen, wo man nur Angler sieht (einige traditionellen Schriftsteller), die ein authentisches Wort erfassen wollen, wäre Blanco Amor ein Berceo in Kontakt mit dem ursprünglichen Brunnen der von den Menschen erhaltenen galicischen Sprache, ebenso ursprünglich wie das Spanisch vom Mester de Clerecía. Stattdessen, wenn er auf Spanisch schrieb, befindet er sich in der Mitte des Kursus, er nimmt eine klasische Rhetorik an, wie die Autoren, die sich in eine andere Sprache in Exil gehen: Cioran, zum Beispiel, verließ das Rumänisch, um sich im Französisch von Racine niederzulassen. Wie Pardo Bazán, Valle, Cunqueiro, Cela oder Torrente, ist die Galicische Sprache in seiner Spanisch der Hintergrund, er führt in diese Sprache einen radikalen Wandel ein, wie die Autoren der Minderheiten des österreichischen-ungarischen Reiches, die auf Deutsch schrieben, wie von Gilles Deleuze bemerkt.



Es folgt ein Fragment aus einem Interview, das über *La catedral y el niño* spricht:

**F-** *In deinem ersten Roman gibt ein Spiel von Bilder-Symbolen: die Kathedrale, der Christus, die Mutter, der Vater, das Kind ...*

**R-** *Die Kathedrale ist die größte Spielzeug und zur gleichen Zeit, die Matrix, die das Kind der Geschichte erhält. Als ich schrieb, dachte ich an die Kathedrale von Ourense meiner Kindheit. Die Kathedrale ist für das Kind, das Ebenbild seiner Mutter, doch der Vater ist auf dem Christus gespiegelt. Es gibt einen Moment im Roman, in dem das Kind steht das Bild von Jesus gegenüber...*

Den ganzen Roman hindurch gibt es eine Verdichtung der Prosa, die an Victor Hugo und Proust erinnert, aber es erreicht seine maximale Intensität im Fragment, von dem es im Interview gesprochen wird:

*Der Heilige Christus von Auria lädt nicht zur ästhetischen Freude ein und er reizt nicht die Seele der Harmonie der Kanon der Bilder, sondern dringt in die Triebe, durch die tiefen dunklen Straßen des Terrors stechend.*

### **Der Vetter von Gott**

Die fiktive Erzählungskunst ist nicht die einzige kreative Ventil Blanco Amor, er schrieb auch Theater (*Farsas pra Títeres [Farcen für Marionetten]*, 1953-62, *Teatro praxente [Theater für das Volk]*, 1974), Poesie (*Poema de Catro Tempos [Poem in vier Takten]*, 1931) und beitrug auch an *Seis poemas Galegos* seines Freundes Federico García Lorca; seine journalistische Arbeit wurde in Werken wie *Chile a la vista [Chile in Sichtweite]* (1951), *Las buenas maneras [Die Höflichkeit]* (1956) oder *La peligrosa aventura de vivir en un pueblo [Das gefährliche Abenteuer, in einem kleinen Dorf zu leben]* (1990) gesammelt. Wir heben ein paar Sätze dieser Arbeit, um die zukünftige Leser zu orientieren:

*Egal aus welchem Grund du nach Santiago fährst, gibt es immer eine Stunde, eine Minute, um Pilger zu werden.*

*Ich bin nicht der Freund von Santiago Boenerges, was „Sohn des Donners“ bedeutet; ich liebe den Fischer, den Sohn des Zebedäus und Salome, den Bruder des Johannes, den Vetter von Gott, der in Friedensmission zu den äußersten Enden der Erde auswanderte.*

**LE FILS DE LA FLEURISTE**  
**Bieito Iglesias**

**Une initiative de l'Association d'Écrivains en Langue Galicienne  
avec le parrainage de la S. A. de Xestión do Plan Xacobeo**

Version française de François Davo



Eduardo Modesto Blanco Amor est né à Ourense en 1897. Avant de mourir, en 1979, il parle ainsi de son histoire familiale: “*Mon père était le propriétaire insignifiant d’un salon de coiffure de luxe; ma mère, Aurora Amor, d’origine populaire, mourut à l’âge de 64 ans, quand moi j’en avais 34.*”

Victor Blanco, second mari de Aurora et progéniteur de Eduardo, est de Mombuey, sans doute un charretier comme ceux qui arrivaient à Ourense avec des mules chargées des marchandises qui circulaient à l’époque où la traction animale était encore chose courante, car le chemin de fer n’arriva que tardivement en ces contrées. Il disparaît bientôt de la vie familiale, laissant la place à Rey Custodio, patron du salon de coiffure dans lequel a travaillé Victor. L’instabilité de la figure paternelle alimente une haine plus qu’oedipienne manifestée à plusieurs reprises dans l’oeuvre de Blanco Amor. Eduardo grandit au milieu de femmes, les soeurs Xulia et Mariana, les tantes Alexandra et Pepita et la mère, aimée pour ses sortilèges, vendeuse de fleurs de tissu amidonné, en crochet... Dans ce magasin de fleurs l’auteur passe son enfance, âge qu’il n’a en quelque sorte jamais perdu, car une bonne partie de ses oeuvres ont pour protagoniste des enfants et car la matière qu’il utilise en littérature étant adulte est la mémoire fleurie dans cette époque première.

Dans ses deux principaux romans *A esmorga [La bringue]*, de 1959, et *Xente ao lonxe [Des gens au loin]*, de 1972) résonne un écho affectif qui rappelle les mondes de Fellini dans des films comme *Amarcord* ou *Roma*. Les atmosphères de maison close, les personnages marginaux et excentriques, les fous, les bohèmes, l’excès comme au cirque, l’humour intensément scatologique, tous ces traits rapprochent Auria (nom inventé pour Ourense) de la Roma ou de la Rimini de Fellini. Y compris dans d’autres livres, par exemple *Os biosbardos*, recueil publié en 1962, on retrouve des échos du cinéaste italien: le conte intitulé *O noxo [Le dégoût]* présente une situation similaire à celle du célèbre épisode de la buraliste, énorme, véritable déesse de la fécondité qui écrase un garçon sous le poids d’une chair à la Rubens dans *Amarcord*, titre dialectal qui signifie “Mes souvenirs” et qui convient parfaitement à une bonne partie de l’oeuvre de Blanco Amor:

-Gratte-moi là, Abelardiño, je n’y arrive pas.  
Elle baissa la tête et je lui grattai la chose.  
-Plus bas, plus; plus sur le côté.  
Je grattais tant que je pouvais et j’enfonçais mes ongles dans son cuir gras et humide.  
-Encore, encore, plus fort...  
Elle était collée contre moi et frottait sa tête contre mes cuisses, contre mon bas ventre, hoquetant, vas-y mon gars, sans se lasser que je la grattât, tout en suffoquant. Elle mit ses mains sur mes côtes, me serra très fort, sans cesser de se frotter contre mon bas-ventre. Ce fut alors que je sentis monter une vague de dégoût. Je la repoussai brusquement et m’enfuis dans la rue.

-Rãñame eiquí, meu Abelardiño, que eu non chego.  
Baixou a testa e rañeina na rés.  
-Máis abaixo, máis; máis pró costado...  
Eu rañaba canto podía e afundíalle as unllas naquel coiro goso e húmido.  
-Máis, máis, apreta...  
Estaba apegada a min e cofeaba a testa contra as miñas coxas, no baixo da barriga, alentando curto e seguido, dalle que lle dás, sen se cansar de que a rañase, todo con moita sofocación. Botoume as mans ás illargas, pilloume moi rexo delas, sen deixar de cofearse no baixo da miña barriga...Foi eí cando me veu aquel pulo de noxo. Pegueille un arrempuxón e lisquei cara a rúa.

Cette poétique expressionniste, avec des anecdotes sordides ou scandaleuses, répond à une longue et fertile tradition dans les lettres galiciennes, de Valle Inclán a Méndez Ferrín en passant par Camilo José Cela. Voici un passage de *Xente ao lonxe*, dans lequel on sacrifie cruellement un macaque et qui rappelle un épisode de *La familia de Pascual Duarte* [*La famille de Pascal Duarte*], de Cela, où c'est une mule qui déchaîne la colère et la bestialité humaines:

Edesio ôta le manche de la pioche et la frappa avec. Berta poussa un long cri et d'un bond se recroquevilla au bas de la porte, les regardant avec des yeux suppliants, comme un petit enfant demandant pardon.

-Vas-y, frappe-la, toi!

-Je n'ai pas dit ça, moi.

D'un autre bond, le singe se mit hors d'atteinte. Elle se trouvait sur la poutre du toit, la chaîne pendante, tremblant comme une souris, claquant des dents.

-Descends de là, Berta de mes couilles!

Quand elle entendit son nom, elle regarda alentour comme cherchant qui l'appelait. Carrizo, de plus en plus hors de lui, alluma à la lampe un faisceau de paille, mais avant qu'il ne monte, la Berta du démon lui sauta dessus et le saisit au collet, tentant de le caresser, de frotter son visage contre le sien, sanglottant tout doucement.

Carrizo l'attrapa par la chaîne, la fit tourner en l'air, la projeta de toute sa force en l'écrasant contre une barrique qui résonna comme un instrument.

O Edesio desmangou unha eixada e acenoulle co pau. A Berta pegou un longo brinco por enriba dil e acrequenouse nos baixos da porta, ollando pra iles con ollos escarramelados, arelantes, talmente un meniño pedindo perdón.

-Dálle ti!

-Eu non discurrín isto.

Doutro longo chouto, a moniña púxose a salvo. Estaba na trabe do teito, coa cadea decolgando, chiando como un rato, arregañando os dentes.

-Baixa de eí, Berta do carallo!

Cando se ouvía nomear calaba e ollaba arredor como buscando ao que a chamaba. O Carrizo, collido a cada paso máis polo cabreo, acendeu no farol un fachico de pallas, pero antes de arrimar a escada, o demo da Berta botóuselle enriba e colleulle o pescozo, queréndoo aloumiñar, cofeándolle a cara na súa, saloucando baixiño.

O Carrizo pillouna pola cadea, diulle un par de voltas no aire e guindou con ela con toda a súa bruta forza, descontra un bocoi que resoou atal un instrumento.

Blanco Amor, comme Joyce, est incapable d'écrire quoi que ce soit d'étranger à son enfance et à sa jeunesse, il n'échappe pas à Ourense de même que l'Irlandais demeure figé dans Dublin. Les oeuvres commentées ci-dessus sont, donc, des exemples du genre de roman urbain dans la lignée du Dos Passos de *Manhattan Transfer* et du Döblin de *Berlin Alexanderplatz*.

### Un long rêve

L'oeuvre la plus reconnue de Blanco Amor (portée au cinéma par Gonzalo Suárez sous le titre de *La parranda* en 1977) est *A esmorga* [*La bringue*]. Ce roman met en scène une journée de java, une bringue ponctuée de disputes, incendies et amours véniels, et se termine par une explosion de violence inouïe. La pulsion qui anime les personnages est surtout sexuelle. Nous assistons à la tension occulte d'une passion homosexuelle, celle de Milhomes en présence de Bocas, personnage partagé entre les soins de son compagnon, qui le séduit et le dégoûtent en même temps, et le désir de parvenir à une extase hétérosexuelle au-delà des visites habituelles aux maisons

closes. Le roman culmine quand ils aperçoivent, depuis la grille du jardin d'un palais, une femme sur le balcon, superbe, élégante, inaccessible. Comme King Kong, heureux dans son île jusqu'à ce qu'il soit blessé par la beauté d'une intruse blonde, Bocas se sentira perdu et ne trouvera même plus à se soulager dans ses débauches habituelles (bagarres avec Milhomes, amours payés), excité par cet élan vers l'excellence.

Baudelaire a dit que "La religion des masses est le sexe", et Albert Camus insiste dans *La chute* avec une définition scandaleuse de notre temps: "L'homme contemporain? Il s'accouple et lit le journal. Et ça y est." Les deux citations illustrent notre propos sur les personnages de *A esmorga*, qui en un laps de temps de vingt-quatre heures célèbrent un culte orgiaque, dionysiaque, fréquentant des bars et des lupanars jusqu'à ce que cette lumière livide et mortuaire de l'aube, typique des tableaux de Caravaggio, les réveille de leur ivresse en les confrontant à la tragédie. Mais le lecteur n'a pas l'impression de se trouver en face d'une fin moralisante comme dans certains romans picaresques (et Camus de dire: "Le libertinage est un long rêve"), ni à une étude d'un naturalisme zoologique d'un Zola. La référence à Camus n'est pertinente que si l'on considère les aspects formels du roman, avec un style téléphonique semblable à celui de *La chute*, ou le climat comme détonnateur ou miroir de processus psychologiques.

Nous sommes en présence de la *gioia* de Pasolini, de la joie qui émane de films comme *Accatone* (les mêmes bas-fonds). Ce que décrivent Pier Paolo Pasolini et Eduardo Blanco Amor c'est une humanité préindustrielle, qui puise dans la pauvreté mais avec une inévitable tendance au divertissement. Tous deux recueillent dans leurs textes cet humour populaire qui circule dans les marges de la société et de l'histoire, immortalisé par les troubadours luso-galicieus qui ont composé les *cantigas de escarnio e maldicer*. L'érotisme est inséparable du rire:

*De l'autre côté de la porte on entendait dans le salon la bringue que montaient les marins avec les pupilles, dansant au rythme de la guitare de l'aveugle de Cudeiro, qui jouait les mazurcas avec une voix rauque:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,  
pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

*Ao outro lado da porta ouvíase no salón a pándiga que armaban os fletes coas pupilas, bailando ao compás do guitarrón do cego de Cudeiro, que botaba as mazurcas en castrapo, coa voce arronquecida:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,  
pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

Dans les lupanars décrits par Eduardo on retrouve les vieux films de maisons closes, dans lesquels le ton voluptueux était accompagné de rires à gorge déployée, bien loin de la pornographie contemporaine dans laquelle les gestes et les gémissements de passion évoquent la torture du Calvaire.

## La terreur obscure

Blanco Amor a écrit deux romans en Castillan: *La catedral y el niño* [La cathédrale et l'enfant] (publiée à Buenos Aires en 1956) et *Los miedos* [Les peurs], avec laquelle il a été finaliste du Prix Nadal en 1961. Ce sont tous deux des "romans de jeunes gens", selon sa propre définition. Le premier a pour cadre Auria et le deuxième un palais des environs. On peut faire une remarque sur le registre linguistique utilisé par l'auteur quand il écrit en castillan, assez différent de celui qu'il utilise en galicien. Dans un prologue écrit pour *Xente ao lonxe* [Des gens au loin] il explique sa méthode à l'heure de construire une langue littéraire en galicien: "Actuellement, tout ce que nous voudrions tenter dans la narration galicienne doit se résumer à l'usage le plus soutenu et discipliné d'une langue écrite pour les gens, destinée à être comprise, appréciée, reconnue comme la leur par ses locuteurs pour qu'ils deviennent lecteurs naturellement". Le Galicien de Blanco Amor, même si redevable des rencontres des écrivains de la Xeración das Irmandades da Fala ou de Nós, cherche ses recours expressifs dans la mine classico-populaire, dans le parler du sous-prolétariat de Ourense et des paysans des environs, il veut boire aux sources de la langue même s'il écrit de mémoire, sevré de ce fleuve nourricier et obligé de recueillir et de mélanger dans le mortier les parlers des émigrés de toutes les Galices avec lesquels il cohabite en Argentine. Si, comme le prétend Félix de Azúa, la langue est comme une rivière qui offre d'abord la pureté et la propreté des sources, elle s'élargit ensuite entre des rives peuplées de villes et de commerces, pour déboucher sur un port d'eaux mélangées et usées par les détritiques industriels, où on ne voit à peine qu'un pêcheur à la ligne (un écrivain "pur") s'efforçant de capturer un vocabulaire authentique; alors Blanco Amor serait une sorte de Berceo, en contact avec les sources originelles du galicien conservé par les campagnards, aussi primitif que le castillan du *mester de clerecía*. Quand il travaille en castillan, en revanche, il navigue au milieu du gué, il adopte une rhétorique classique, comme font habituellement les auteurs qui s'exilent dans une autre langue: Cioran, par exemple, qui délaisse le Roumain maternel pour embrasser le français de Racine. Comme Pardo Bazán, Valle, Cunqueiro, Cela ou Torrente, son espagnol résonne le galicien comme une musique de fond, et il y a dans cette langue une transformation radicale semblable à celle des écrivains des minorités de l'Empire d'Autriche-Hongrie qui ont écrit en allemand, comme l'a signalé Gilles Deleuze.

Nous transcrivons un fragment d'un entretien dans lequel il parle de *La catedral y el niño*:

**P** - Dans ce premier roman il y a un jeu d'images-symboles: la cathédrale, le Christ, la mère, le père, l'enfant protagoniste...

**R** - La cathédrale est le grand jouet, et en même temps, la grande matrice qui accueille l'enfant de l'histoire. Je l'ai écrit en pensant à la cathédrale de Ourense de mon enfance. La cathédrale est, pour l'enfant, l'image même de la mère, tandis que le père voit son reflet dans le Christ. Il y a un moment de l'histoire où le petit enfant s'affronte à l'image de Jésus...

Dans tout le roman il y a une densification de la prose qui rappelle Victor Hugo ou Proust, mais l'intensité maximale est atteinte précisément dans le passage auquel fait référence l'entretien:

*El Santísimo Cristo de Auria no incita al contento estético ni halaga el alma con la armonía del canon imaginero, penetra en los instintos primarios, alanceándolos por las hondas vías del terror obscuro.*

Le très Saint Christ de Auria n'incite pas à la joie esthétique pas plus qu'il ne réjouit l'âme avec l'harmonie du canon imaginaire, il se glisse dans les instincts primaires, les aiguillonnant sur les profondes voies de la terreur obscure.

### **De la famille de Dieu**

La narration de fiction n'épuise pas la veine créative de Blanco Amor, qui fut dramaturge (*Farsas para títeres [Farses pour marionnettes]* 1953-1962, *Teatro prá xente [Théâtre pour les gens]*, 1974), poète (*Poema en catro tempos [Poème à quatre temps]*, 1931) de sa propre plume ou comme collaborateur nécessaire pour l'écriture des *Seis poemas galegos [Six poèmes galiciens]* de son ami Federico García Lorca. En outre il pratiqua toute sa vie une littérature de témoignage journalistique recueillie dans des livres comme *Chile a la vista [Chili en vue]* (1951), *Las buenas maneras [les bonnes manières]* (1956) ou *La peligrosa aventura de vivir en un pueblo [La dangereuse aventure de vivre dans un village]* (1990). De cette dernière récopilation d'articles nous choisirons des phrases qui orienteront les pèlerins, hypothétiques lecteurs de cet ouvrage:

*Quelle que soit la raison qui nous amène à Saint-Jacques de Compostelle, il y aura toujours une heure, une minute, pour que nous devenions pèlerin.*

*Je ne suis pas l'ami de Saint-Jacques Boenereges, qui signifie "fils du tonnerre", j'aime le pêcheur, fils de Zébédé et de Salomé, frère de Saint Jean, de la famille de Dieu, qui émigra en apostolat pacifiste jusqu'aux finistères les plus éloignés.*

**IL FIGLIO DELLA FIORAIA**  
**Bieito Iglesias**

**Un'iniziativa della Asociación de Escritores en Lingua Galega  
con la sponsorizzazione della S. A. de Xestión do Plan Xacobeo**

Traduzione in italiano di Eva Moreda



**XACOBEO 2010**  
**Galicia**



Eduardo Modesto Blanco Amor nacque a Ourense in 1897. Prima della sua morte in 1979 scrisse sul suo romanzo familiare descrivendo le figure paterna e materna: “Mio padre fu un pigro e insignificante proprietario di una parrucchiera di lusso; la mia madre, Aurora Amora, di classe media povera, morì a 64 anni, quando io ne avevo 34”.

Víctor Blanco, il secondo marito di Aurora e padre di Eduardo, veniva da Mombuey, probabilmente un mulattiere di quelli che arrivavano a Ourense con i muli caricati da merci che allora circolavano sulla schiena degli animali dato che non ci erano altri mezzi di trasporti (le ferrovie arrivarono in ritardo a queste terre). Scomparse molto presto dalla vita familiare e lasciò il suo posto a Rey Custodio, proprietario della parrucchiera in cui aveva lavorato Víctor. L’instabilità della figura paterna nutrí un odio più che edipico che si manifesta in diverse parti dell’opera di Blanco Amor. Eduardo cresce fra donne, le sorelle Xulia e Mariana, le zie Alexandra e Pepita e la madre strega e amata, che vendeva fiori di tela, di organdi, di merletto... In quel negozio di fiori passò l’autore la sua infanzia, età in cui restò in qualche modo tutta la sua vita, dato che molte delle sue opere hanno come protagonisti i bambini e perché la materia su di cui fa letteratura da adulto è la memoria di quell’epoca iniziale.

Nei due principali romanzi di Blanco Amor (*A esmorga [La baldoria]*, di 1959, e *Xente ao lonxe [Gente da lontano]*, di 1972) suona un eco affettivo che le assimila a mondi come quelli di Fellini (in film quali *Amarcord* o *Roma*). I bordelli, i personaggi marginali o eccentrici, i pazzi, i vagabboni, gli eccessi del circo, l’umorismo insensamente scatologico, tutti questi tratti legano Auria (versione letteraria di Ourense) con la Roma o la Rimini di Fellini. Anche in altri libri come *Os biosbardos [I biosbardos]*, un’antologia pubblicata in 1962, possiamo trovare scene molto somiglianti a quelle del regista italiano: il racconto intitolato *O noxo [Lo schifo]* presenta una situazione molto somigliante al celebre episodio della tabaccaia, vera dea della fecondità che schiaccia un ragazzino sotto il peso di una carnalità rubensiana in *Amarcord*, titolo dialettale che significa “Le mie memorie” e che andrebbe bene anche ai romanzi di Blanco Amor:

-Grattami qui, Abelardiño mio, io non ci riesco.

Abbassò la testa e la grattai.

-Più sotto, più, verso il lato...

Io la grattavo quanto potevo e affondava le onghie in quella pelle grossa e umida.

-Più, più, più forte...

Era molto vicino a me e premeva la testa contro le mie coscie, in fondo alla pancia, e respirava molto veloce, senza faticarsi del mio grattare, con tanta soffocazione. Mi toccò nel basso ventre, dove stavo molto tenso, senza smettere di premersi contro la mia pancia...Allora sentii quella spinta di schifo. La pinsi e uscii fuori.

-Ráñame eiquí, meu Abelardiño, que eu non chego.

Baixou a testa e rañeina na rés.

-Máis abaixo, máis; máis pró costado...

Eu rañaba canto podía e afundíalle as unllas naquel coiro groso e húmido.

-Máis, máis, apreta...

Estaba apegada a min e cofeaba a testa contra as miñas coxas, no baixo da barriga, alentando curto e seguido, dalle que lle dás, sen se cansar de que a rañase, todo con moita sofocación. Botoume as mans ás illargas, pilloume moi rexo delas, sen deixar de cofearse no baixo da miña barriga...Foi eí cando me veu aquel pulo de noxo. Pegueille un arrempuxón e lisquei cara a rúa.

Questa poetica espressionista, con il tremendismo di alcuni aneddoti, ha una lunga e fertile tradizione nelle lettere galiziane, da Valle Inclán a Méndez Ferrín, ivi compreso Camilo José Cela. Ecco un frammento di *Xente ao lonxe* in cui è sacrificata crudelmente una scimietta, prossimo a un episodio di *La familia de Pascual Duarte* di Cela, dove è un mulo chi scatena l'ira e la mancanza di umanità degli uomini:

L'Edesio prese una zappa e la colpì con il palo. La Berta saltò su lui e si nascose nella parte inferiore della porta, guardandoli con occhi tristi, desiderosi, come un bambino che chiedesse perdono.

-Picchiala tu!

-Non sono io chi ho avuto questa idea.

Con un altro lungo salto, la scimietta si mise in salvo. Era sulla trave del tetto, con la catena pendente, gridando come un topo, digrinando i denti.

-Vieni su, Berta del cazzo!

Quando ascoltava il suo nome, la scimietta taceva e guardava dintorno, come se cercasse chi la chiamava. Il Carrizo, di più in più arrabbiato, accese nel fuoco un fascio di paglia, ma prima di prendere la scala, la maleddetta Berta gli si buttò indosso e gli prese il collo, e voleva carezzarlo, premendo la sua faccia contro la faccia del Carrizo, piangendo piano.

Il Carrizo prese la catena, la fece girare nell'aria e la gettò con tutta la sua forza contro barile che suonò come uno strumento.

O Edesio desmangou unha eixada e acenoulle co pau. A Berta pegou un longo brinco por enriba dil e acrequenouse nos baixos da porta, ollando pra iles con ollos escarramelados, arelantes, talmente un meniño pedindo perdón.

-Dálle ti!

-Eu non discurrín isto.

Doutro longo chouto, a moniña púxose a salvo. Estaba na trabe do teito, coa cadea decolgando, chiando como un rato, arregañando os dentes.

-Baixa de eí, Berta do carallo!

Cando se ouvía nomear calaba e ollaba arredor como buscando ao que a chamaba. O Carrizo, collido a cada paso máis polo cabreo, acendeu no farol un fachico de pallas, pero antes de arrimar a escada, o demo da Berta botóuselle enriba e colleulle o pescozo, queréndoo aloumiñar, cofeándolle a cara na súa, saloucando baixiño.

O Carrizo pillouna pola cadea, diulle un par de voltas no aire e guindou con ela con toda a súa bruta forza, descontra un bocoi que resoou atal un instrumento.

Blanco Amor, come Joyce, fu incapace di scrivere niente che fosse alieno alle sue memorie d'infanzia e giovinezza, non lasciò mai Ourense, così come la fantasia dell'irlandese rimase a Dublino. Le opere sottoelencate sono quindi esempi del genere di romanzo urbano nello stile di Dos Passos und Döblin, autori di due titoli canonici: *Manhattan Transfer* e *Berlin Alexanderplatz*

### Un lungo sogno

L'opera più riconosciuta di Blanco Amor (filmata da Gonzalo Suárez sotto il titolo *La parranda* in 1977) è *A esmorga*. Questo romanzo è testimone di una giornata di tango, una baldoria coronata da lotte con il coltello, incendi e amori carnali, che finisce con una esplosione di strana violenza. La pulsione che muove i protagonisti è soprattutto sessuale. Vediamo la tensione sotterranea di una passione omosessuale, quella del Milhomes verso il Bocas, un carattere diviso tra le attenzioni del suo compagno, che sono per lui seduzione e schifo al cotempo, e il desiderio di raggiungere

un'estasi erotica eterosessuale fuori della volgare visita al bordello. Il momento principale del romanzo arriva quando, dalla porta del giardino di una mansione signorile, vedono una signora sul balcone, bellissima, elegante, irraggiungibile. Come King Kong, felice nella sua isola fino a quando è colpito dalla bellezza da una strana bionda, il Bocas non troverà più riposo nelle ore seguenti né troverà sollievo nelle attività abituali (lotte con il Milhomes, prostitute), eccitato da questo impulso verso l'eccellenza.

“La religione delle masse è il sesso”, così disse Baudelaire, e Albert Camus scrisse in *La chute* una scandalosa definizione del nostro tempo: “L'uomo contemporaneo? Copula e legge giornali. Dopo si esaurisce tutto”. Le due citazioni sono applicabili ai caratteri di *A esmorga*, che nel ridotto intervallo di 24 ore celebrano un colto orgiastico, dionisiaco, frequentando taverne e bordelli fino a quando la luce pallida e mortale dell'alba, tipica dei dipinti di Caravaggio, li sveglia dall'ivrezza e li fa venire a confronto con la tragedia. Ma il lettore non ha l'impressione di trovarsi davanti a un finale moralizzante caratteristico di alcuni romanzi della picaresca (e anche di Camus: “Il libertinaggio è un lungo sonno”), né a una ricerca di un naturalismo zoologico alla maniera di Zola. La referenza a Camus si può capire soltanto se prendiamo in considerazione i particolari formali del romanzo, che adotta una tecnica telefonica somigliante a quella di *La chute*, o l'uso del clima come scatenante o specchio di processi psicologici.

Siamo davanti alla *gioia* di Pasolini, la gioia che si trova in film quali *Accatone* (che si svolge anche nella malavita). Ciò che ritrattano Pier Paolo Pasolini e Eduardo Blanco Amor è una umanità preindustriale, che vive nella povertà ma ha una insuperabile tendenza alla diversione. Entrambi accolgono nei loro testi l'umorismo popolare che circola nelle margini della società e la storia, reso immortale dai goliardi e i trovatori galiziani-portoghesi che scrissero cantigas di escarnio e maldicer. L'erotismo non si può separare dalla risata:

*Dall'altro lato della porta, si ascoltava nel salotto il rumore dei marinai con le allieve, che ballavano al ritmo del chitarrone del cieco di Cudeiro, che cantava le mazurche in castrapo, con una voce ruvida:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,  
pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

*Ao outro lado da porta ouvíase no salón a pándiga que armaban os fletes coas pupilas, bailando ao compás do guitarrón do cego de Cudeiro, que botaba as mazurcas en castrapo, coa voce arronquecida:*

*Si el mar tivera barandas,  
fuérate vere al Brasil,  
pero coma no las tiene,  
mi vida no poedo ire...  
ai si!*

Nei lupanari descritti da Eduardo risuscitano i vecchi film di bodello, in cui il gesto voluttuoso si abbinava alla risata, molto lontano della pornografia

contemporanea, in cui i gesti e gemiti di passione evocano letteralmente la tortura del Calvario.

### Il terrore scuro

Blanco Amor scrisse due romanzi in spagnolo: *La catedral y el niño* [*La cattedrale e il bambino*] (pubblicata a Buenos Aires in 1956) e *Los miedos* [*Le paure*], con cui fu finalista del Premio Nadal in 1961. Entrambe sono “romanzi di ragazzi”, secondo la definizione dell’autore; la prima si svolge nell’Auria natale a la seconda in una mansione di campagna dei dintorni. Bisogna fare una precisazione sul registro linguistico usato dall’autore quando scrive in spagnolo, molto diverso di quello delle opere in galiziano. In un prologo di *Xente ao lonxe* spiega il suo metodo quando cerca di costruire una lingua letteraria in galiziano: “Oggi giorno, tutti i trattamenti che vorremmo applicare alla narrazione galiziana dovranno adottare l’uso più sostenuto e disciplinato di una lingua scritta per la gente, destinata ad essere capita, volluta, riconosciuta come propria dai suoi parlanti per farli divertire lettori”. Il galiziano di Blanco Amor, anche se è debbidore dei contributi anteriori di scrittori della Generazione delle Irmandades o del Gruppo Nós, cerca le sue risorse espressive nel cantiere classico-popolare, nelle parlate del suproletariato di Ourense e i contadini dei dintorni, volle trovare le fontane delle lingue, anche se lo scrittore deve scrivere a memoria, lontano di quel fiume nutriente e obbligato a cogliere e mescolare le parlate degli emigrati di tutte le Galizie con cui vive in Argentina. Se, come detto da Félix de Azúa, la lingua è come un fiume che prima ci offre la chiarezza e purezza dei neonati, poi si allunga nel suo corso medio fra rive piene di cittadine e negozi e poi finisce in un porto di acque turbolente sporcate dalla polluzione industriale, dove appena vediamo dei pescatori da canna (qualche scrittore tradizionale) che cerca di catturare una parola autentica, Blanco Amor sarebbe un Berceo, in contatto con le fontane originali della lingua galiziana conservata dal popolo, così inaugurale come lo spagnolo del mester de clerecía. Invece, quando lavora in spagnolo, lo scrittore si trova nel corso medio, adotta una retorica classicista, come fanno gli autori quando si esiliano in un’altra lingua: Cioran, per esempio, che lasciò il romeno per stabilirsi in un francese di Racine. Come Pardo Bazán, Valle, Cunqueiro, Cela o Torrente, nel suo spagnolo la lingua galiziana è la musica di sottofondo, opera in questa lingua una trasformazione radicale simile a quella operata dagli scrittori delle minoranze dell’impero austroungaro che scrissero in tedesco, come ha segnalato Gilles Deleuze.

Trascriviamo un frammento di una intervista che parla su *La catedral y el niño*:

**P** –*Nel tuo primo romanzo vi è un gioco di immagini-simboli: il duomo, il Cristo, la madre, il padre, il bambino protagonista...*

**R** –*Il duomo è il grande giocattolo e, allo stesso tempo, la grande matrice che riceve il bambino della storia. Scrisse pensando al duomo di Ourense della mia infanzia. Il duomo è, per il bambino, l’immagine stessa della madre, invece il padre si riflette nel Cristo. C’è un momento nel romanzo in cui il bambino affronta l’immagine di Gesù...*

In tutto il romanzo vi è una densificazione della prosa che rammenta Victor Hugo o Proust, ma la massima intensità si raggiunge proprio nel frammento di cui si parla all'intervista:

*Il Santísimo Cristo di Auria non invita alla gioia estetica né lusinga l'anima con l'armonia del canone di immagini, ma penetra negli istinti primari, punzecchiandole per le profonde vie del terrore scuro.*

### **Il parente di Dio**

La narrativa di finzione non è l'unico sbocco creativo di Blanco Amor, che scrisse anche teatro (*Farsas pra títeres [Farse per marionette]*, 1953-62, *Teatro praxente [Teatro per la gente]*, 1974), poesia (*Poema en catro tempos [Poema in quattro tempi]*, 1931) e collaborò anche nei *Seis poemas galegos* del suo amico Federico García Lorca; inoltre, il suo lavoro giornalistico fu raccolto in libri quali *Chile a la vista [Cile a vista]* (1951), *Las buenas maneras [Le buone maniere]* (1956) o *La peligrosa aventura de vivir en un pueblo [La pericolosa avventura di vivere in un paesino]* (1990). Evidenziamo qualche frasi di quest'ultima opera per orientare gli eventuali pellegrini lettori:

*Qualunque sia la ragione che ci porti a Santiago, ci sarà sempre un'ora, un minuto, per diventare pellegrini.*

*Io non so amico di Santiago Boenerges, che vuole dire "figlio del tuono", amo il pescatore, figlio di Zebedeo e Salomé, fratello di San Giovanni, parente di Dio, che emigrò in missione pacifista verso gli ultimi confini della terra più estremi.*