

# **Guía de lectura de A Esmorga de Eduardo Blanco Amor**

**Manuel Forcadela**

**Vigo, 1991**

## ***I. BIOGRAFIA***

Eduardo Blanco Amor naceu en Ourense en 1897 (1900 segundo algúns autores)<sup>1</sup>. A súa infancia e adolescencia decorrerán nesa cidade, na atmósfera urbana pero ao mesmo tempo chea de ecos do campo que tiña a cidade das Burgas neses anos. O ambiente que rodeaba á súa casa natal, moi perto da sé catedralicia, será logo descrito en moitas das súas obras. A Auria de A esmorga ou a A de Xente ao lonxe non serán senón nomes que encobren este Ourense dos seus anos mozos, presente, tamén, en La catedral y el niño, Los miedos ou en Os biosbardos. A importancia que o espacio da cidade adquire na súa obra é tan grande que pasará a ser un dos trazos definitorios da súa fabulación e unha das teimas da súa creación narrativa.

A separación dos seus pais e a mala saúde van marcar unha infancia que o propio Blanco-Amor definiu como triste.

"Era un neno triste nun pobo triste: Ourense. Era un neno sempre doente, con trastornos dixestivos, con quenturas e dores, quizais un pouco asulagado tamén no amor da miña nai que vía en min un rapaz fráxil e fuxidío e enchíame de atencións e agasallos por enriba dos demais nenos e dos meus irmáns. Sempre había mulleres por aquela casa e eu andaba tristeiro e como amolado no medio de todos".<sup>2</sup>

Realiza estudos de bacharelato no Instituto de Ourense onde vai ter como profesor a Vicente Risco. Estamos no tempo en que a cidade das Burgas acolle a un dos grupos de intelectuais e escritores que máis importancia terán na Galicia da primeira metade do século. O chamado Círculo Ourensán, un dos núcleos de amizade e troco de ideas máis fecundos que teña dado a nosa historia literaria, influirá posteriormente de xeito decisivo na formación do escritor. Este encontro con Risco nas aulas será lembrado polo propio Blanco Amor como un dos feitos capitais da súa vida.

En 1912 foxe da casa paterna sendo encontrado casualmente polo pai de Xosé María Álvarez Blázquez que máis adiante contará a anécdota nun precioso artigo.

"Preto da estación de Guillarei sorprendeuno a parella da Garda Civil, despois de que xa se zafara por dúas veces do revisor. En Guillarei baixárono e outra parella fíxose cargo del. Levárono a pé cinco quilómetros sen falar unha palabra ata o cuartel de Tui, no arrabaldo de San Bartolomeu. Cando entraban no cuartel saía un señor cun pequeno cabás na man. Era o médico, que fora pasar a consulta semanal ás familias alí residentes. Saudárono os gardas. O médico quedouse ollando para o rapaz, loiro, espigado, de cara triste.

-¿E logo por que traen a este mociño?

-Fuxiu da casa.

-¿E de onde é?

- É de Ourense. Viña no tren sen billete e tampouco ten cartos. Polo visto, gústalle a aventura.

(...)

<sup>1</sup>. Ricardo Carballo Calero cita a data de 1897 mentres que Couceiro Freijomil dá como válida a de 1900.

<sup>2</sup>. Victor Fernández Freixanes, "Eduardo Blanco-Amor, diante do Espello" in Unha ducia de galegos, Ed. Galaxia, Vigo, 1982.

- Mira, Eduardo, eu non quería que pasases a noite no cuartel nin que te levasen os gardas conducido, como se foses un rateiro, ¿comprendes? Ademais non fixeches unha cousa tan mala. Nunca estiveches en Santiago, ¿non si?

- Non, señor.

Ben. Es moi novo. Xa irás.

Chegaron á casa. Na entrada había unha placa que dicía: Darío Alvarez Limeses, Médico. Nunca máis esquecería Blanco Amor aquel nome nin a vella, asosegada, silandeira cidade de Tui.

Falaron moito aquela noite, antes da cea e na longa sobremesa.

- O que máis lle agradecín ao teu pai - díxome Eduardo- é que me tratou como se eu fora un home feito, non como a un rapaz escarriado. Nada de sermóns, nada de palabras fortes. Ofreceume un pitillo, pero eu daquela non fumaba. Ceamos. A túa nai era unha muller fermosísima, cunha dozura no ollar e no sorriso que me engaiolaron. Na sobremesa deixounos porque tiña que atender a un cativo de meses.

- Era eu- aclareille.<sup>3</sup>

Ingresa na redacción de El Diario de Orense xornal no que chega a ostentar o cargo de Secretario de Dirección. Trátase do seu primeiro traballo na prensa diaria e non deixa de ser unha mostra significativa da súa intelixencia e vocación literaria o feito de que se inicie no oficio ocupándose dos labores de menor importancia que moi axiña abandonará para ocuparse doutros de maior responsabilidade. Non debemos esquecer que Blanco Amor acadaría fama de grande xornalista ao longo da súa vida, como o desmostran os numerosos xornais para os que traballou e a inxente cantidade de páxinas de información e opinión que redactou. Sen dúbida, a súa profesión máis importante, aínda que non a única, foi a de xornalista e esta outorgoulle un contacto coa realidade diaria e co máis cotián do home que logo sería de grande proveito na súa obra narrativa.

Durante esa época e antes de partir para a Arxentina en 1919, onde frecuentará a persoas da talla literaria de Jorge Luís Borges, Ernesto Sábato, Alfonso Reyes, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, feito que, sen dúbida, ha de influir, e non pouco, na súa formación literaria, relaciónase co núcleo galeguista da cidade ourensá, entre outras persoas, Vicente Risco, Noriega Varela, Euxenio Montes.

En 1921 escribe o seu primeiro libro de poemas Romances galegos que publicará sete anos máis tarde en Buenos Aires e pronuncia a súa primeira conferencia intitulada "Los derechos espirituales de la Nueva Galicia".

"Eu despertei ao mundo literario con La Centuria, a revista neosófica ourensán de Vicente Risco, que publicaba moitas traducións de poetas simbolistas. Estas traducións continuábanse logo coa lectura de Rimbaud, Mallarmé e outros... Tamén asistín durante catro anos á clase de Historia que explicaba Risco. O que adeprendín entón, os libros que me prestou, el, as largas conversas na súa casa ou no café Royalty... constitúen unha formación básica... A prosa castelá de Risco de Preludio a toda estética

<sup>3</sup>. Xosé María Alvarez Blázquez, "Unha aportación á biografía de Blanco Amor" in Homenaxe a Blanco Amor, Edicións Xerais de Galicia - Concello de Redondela, Vigo, 1980.

futura forman parte dos primeiros deslumbramentos da miña soterrada vocación literaria, a par de Les fleurs du mal, dos contos de Poe e da prosa francesa de Gautier e Gustave Flaubert." <sup>4</sup>

Romances Galegos insértase dentro da produción poética do que máis adiante se denominará Xeración de 1925 <sup>5</sup> e que terá como principais autores a Manuel Antonio e Luis Amado Carballo, entre outros. No dicir de Valentín Paz Andrade:

"Aquela non era senón a primeira corda da nova lira. Aínda non irisada e polimorfa, pero xa, de nacemento, ben timbrada e belida." <sup>6</sup>

Publica na revista agrarista Acción Gallega o seu traballo "Castelao y su obra". Nese mesmo ano faise redactor do "Correo de Galicia". En 1923 funda con Ramiro Isla Couto a revista literaria Terra. Comeza a colaborar co xornal arxentino La Nación e dá conferencias sobre diversos temas, entre as que destacan "Guía para un estudio integral del Renacimiento Gallego"(1928) ou "La nueva emoción gallega"(1928). É esta unha faceta da súa obra que Blanco Amor desenvolverá con grande esmero ao longo de toda a súa vida literaria, sendo moi numerosas as conferencias e charlas que dicta así como os debates e coloquios en que participa. Está por facer unha recopilación de todo o material ensaístico que Blanco Amor deixou e que, sen dúbida, contribuirá a que coñezamos máis o seu pensamento.

En 1929 viaxa a Galicia como corresponsal de La Nación en España e traba amizade con Castelao e con outros destacados galeguistas como Suárez Picallo, Alonso Ríos, cos que máis adiante asinará un manifesto nacionalista. Se o encontro con Vicente Risco foi, como dixemos, moi importante na súa formación, o encontro con Castelao vai marcar definitivamente a súa vinculación como escritor a Galicia, por máis que as necesidades económicas e a estadía en países de fala española o obrigasen a escribir en castelán. O vencello de Blanco Amor cos homes da Xeración Nós e o seu compromiso político coa causa do galeguismo republicano, nucleado arredor do Partido Galeguista, vai ser moi forte.

En 1931 regresa a Arxentina onde publicará Poemas en Catro Tempos. O libro fora composto enteiramente en Galicia e inspirado na expedición mariñeira que durante o ano 1929 realizara a bordo do 'Norita', un barco de pesca do porto pontevedrés de Baiona e gobernado por Xaquín Pazo Nartallo, a quen o autor dedica o libro. Trátase, sen dúbida, dun grande poemario dedicado ao mar, na liña do De catro a catro de Manuel Antonio. A afinidade temática, o título, a cronoloxía e, mesmamente, a estética vangardista permítenos insistir neste parentesco.

Na Arxentina e en castelán publica os seus seguintes libros de versos que levarán por título Horizonte evadido e En soledad amena. O primeiro deles afástase da súa estética anterior e acaso seguindo a liña dunha parte da obra de Quevedo revélanos a un Blanco Amor humorista e irónico. O segundo deles segue o camiño dun neoclasicismo estetizante no que, desde o propio título, están presentes as pegadas dos grandes poetas españois do Século de Ouro. O libro aparece publicado na Editorial Rula que dirixían Arturo Cuadrado e Luís Seoane con ilustracións do pintor Ramón Pontones. Estamos xa perante unha vocación literaria que brota con frución e que se manifesta inicialmente a

<sup>4</sup> . Eduardo Blanco Amor, "Os Biosbardos" in Grial 11, páx. 332-339.

<sup>5</sup> . Xosé Luis Méndez Ferrín, De Pondal a Novoneyra, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1984.

<sup>6</sup> . Valentín Paz Andrade, "Perspectiva e contrapunto da obra de Blanco Amor" in Poema actual a Blanco Amor. A nosa Terra número 3, Vigo, 1985.

través do cultivo da poesía lírica, sen dúbida a mellor escola para calquera escritor, o forno onde se coce verdadeiramente o manexo do estilo e o pracer pola palabra.

"En Galicia os homes da Xeración Nós cultivaron con acerto o xénero narrativo e o seu grande novelista foi Ramón Otero Pedrayo. Pola contra a xeración galega dos escritores nados arredor de 1900 cultivou moito máis a poesía e o ensaio que a novela. Un fenómeno ben coñecido e que poderíamos chamar 'cotación dos xéneros predilectos ao longo da historia'. Pero aínda sento esto así, non o é tanto como parece. A novela foi un xénero relativamente serodio a diferenza da poesía, sempre precoz." <sup>7</sup>

En 1933 regresa novamente a España como corresponsal de La Nación. Prologa os Seis poemas galegos de García Lorca de quen se fixera moi amigo e regresa a Arxentina en 1935 onde pasará todo o período da Guerra Civil Española. José Landeira Yrago que estudou todo o relativo á relación de García Lorca con Galicia escribe:

"A Granada había ido a esperarle el escritor y poeta gallego Eduardo Blanco Amor, personaje de biografía nebulosa que con el tiempo asumirá claves inexcusables para el entendimiento de Lorca. Los más emotivos documentos gráficos de la vida familiar de Lorca, a Eduardo Blanco Amor se deben: 'En la serie de íntimas fotografías que sacó de él Blanco Amor -escribe Mora Guarnido-, en ocasión de una visita a éste a su casa de Granada, dos de las poses, las más expresivas, las que transmiten una más completa visión del poeta, son las tomadas junto al piano'. Las imágenes del gallego, reproducidas innumerables veces, omiten otras tantas el nombre de su autor.

Por las manos de Eduardo pasaron los originales del Diván del Tamarit, a fin de que una vez mecanografiados y puestos en limpio Lorca los enviara al decano de la Facultad de Letras de Granada, Gallego Burín". <sup>8</sup>

Blanco Amor formou parte do núcleo de amigos de García Lorca e, segundo tódalas fontes, a el débese, xunto con Ernesto Guerra da Cal, a elaboración dun dos libros lorquianos máis delicados: Seis poemas galegos. Blanco Amor non redactou os poemas senón que simplemente lle emprestou a súa lingua a Lorca para que este, escollendo unha ou outra palabra, fose formando unha das maiores homenaxes que se lle teñan feito a Galicia desde outras literaturas.

O 15 de Outubro de 1933 saen publicados no número 118 de Revista Nós os tres primeiros capítulos de A escadeira de Jacob cunha referencia editorial que especifica que se trata dunha 'novela inédita de E. Blanco Amor que axiña publicará a Editorial Nós'. A novela non tivo continuación e non se voltaron a publicar máis capítulos da que parece ser primeira tentativa de Blanco Amor como novelista. Sen embargo, entre os papeis persoais que conserva a familia do autor existen abundantes páxinas e anotacións inéditas desta novela que o autor non chegou a rematar. Estamos diante do primeiro intento narrativo do que logo sería grande novelista pero que entón non era coñecido máis que pola súa poesía. Este feito ten certa importancia pois, a pesar de que logo a novela non tivo continuación, significa que o proxecto de Blanco Amor de construír unha obra narrativa en

<sup>7</sup>. Salvador Lorenzana, "Perfil biobibliográfico de E. Blanco Amor", en Grial 67, Xaneiro-Marzo, 1980, páx. 41.

<sup>8</sup>. José Landeira Yrago, Federico García Lorca y Galicia, Edicións do Castro, A Coruña, 1986.

galego é anterior á etapa de exilio arxentino e, desde logo, anterior á súa obra narrativa en castelán (obra que a pesar de estar escrita noutra lingua terá sempre como centro de fabulación e de meditación o seu país natal e, como xa dixemos, a súa cidade).

En 1940 forma parte do grupo de galeguistas que recibe a Alfonso Daniel Castelao en Buenos Aires. Dez anos despois, será Blanco Amor quen faga unha longa alocución fúnebre durante o enterramento do ilustre galeguista no cemeterio bonaerense da Chacarita.

Iníciase un longo afastamento de Galicia á que non voltará durante moitos anos ata o final da década dos cincuenta, exactamente 1958, ano en que dará unha conferencia no Círculo Mercantil de Vigo, seguida dunha cea que se converte nun acto de afirmación galeguista e antifranquista. Son estes os anos en que Blanco Amor, impedido pola dictadura fascista un normal desenvolvemento da cultura galega no noso territorio, leva a cabo un traballo cultural e de espallamento entre a colectividade galega na Arxentina, entre a chamada Quinta Provincia. Este traballo consistirá fundamentalmente en conferencias, charlas, artigos de pensamento, dirección de revistas e xornais, organización de actos en defensa da colectividade ameazada.

Escribe e publica en Buenos Aires Amor y crímenes de Juan Pantera, La verdad vestida, La catedral y el niño, Chile a la vista, Las buenas maneras, libros todos eles en castelán e que van desde a trama novelesca ao libro de bos costumes e a reportaxe xornalística. Durante estes anos será director das publicacións A Terra, Céltiga, Galicia da Federación de Sociedades Galegas e Galicia do Centro Galego, dictará clases nas universidades de Chile e Montevideo e traballará como asesor literario de Emecé Editores, fundada por Arturo Cuadrado e Luís Seoane.

En 1959 aparecerá A Esmorga en Buenos Aires, escrita enteiramente en galego, despois de que varias tentativas da Editorial Galaxia por facer unha tiraxe do libro en Galicia fosen rexeitadas pola censura franquista. O libro, traído a Galicia clandestinamente e distribuído entre un público non moi numeroso, acada, sen embargo, un importante éxito e sinala un fito histórico na renovación da nosa narrativa.

Despois de publicar A Esmorga e ante o grande éxito de crítica e de lectores que tivo o libro, Blanco-Amor comeza a traballar nunha nova novela en galego. A novela íase titular Os Medos pero o autor como resposta a algún aldraxe recibido pola súa anterior obra decide botar o libro ao lume. Trátase da primeira mostra dun carácter agudo e radical que a partir de entón vai causarlle algúns problemas. Valentín Paz-Andrade, amigo persoal do poeta, comenta <sup>9</sup> :

"Non me custou moito traballo facelo desistir da arroutada. Mais o episodio, por torta predestinación, tería de facerlle a cama a outro aínda máis infortunado.

Ao pouco tempo, esquecido aquel lance, voltei de amigo a amigo, a insistir no que xa semellaba unha teima. Que a coroación da súa carreira de escritor esixía mudar de horizonte. Non podía ser outro que o de España, como xa tiñan descuberto, ou redescuberto, os romancistas do 'boom' hispano-americano.

En resposta decidiuse a reescribir en castelán o orixinal queimado, con o título de Los miedos. Pasados moitos meses recibín un

<sup>9</sup> . Valentín Paz Andrade, "Perspectiva e contrapunto da obra de Blanco Amor" in Poema Actual a Blanco Amor, A Nosa Terra número 3, Vigo, 1985.

paquete con o orixinal manuscrito. Púxenme a reordear tanto papel e dous mecanógrafos encarregáronse de por en limpo os exemplares esixidos polas bases do Premio Nadal, convocatoria do 1961."

O libro queda como finalista do Premio Nadal pero non consegue acadar a nominación de gañador.

En 1962, de volta en Ourense, escribe e publica Os biosbardos ao tempo que sae publicado en México o volume Seis farsas para títeres. É época en que se funda o Consello da Mocidade, organización da que logo sairán os máis importantes partidos políticos nacionalistas (U.P.G. e P.S.G.) de entón ao tempo que se producen as expropiacións para o salto de Castrelo de Miño, feito que dará lugar ás primeiras loitas populares masivas contra o franquismo.

Escribe e publica en 1972 Xente ao lonxe, a súa segunda novela en galego, con grande éxito de público e crítica. Trátase dunha novela de grande alento e de personaxe colectivo en que o pobo de Ourense e, en concreto, as súas clases traballadoras aparecen organizadas loitando contra o caciquismo en defensa dunha escola laica. En definitiva, un retrato maxistral da cidade nos tempos anteriores á Guerra Civil narrados cunha técnica moi moderna e influencias do behaviorismo.

Os últimos anos da vida de Blanco Amor decorren entre Ourense, Vigo e Santiago de Compostela, alén das viaxes a outras cidades do estado como Madrid e Barcelona. Luís Mariño, ao narrar a última década do noso narrador, descríbete do seguinte xeito:

" Vouche descubrir Auria - díxome un día-. E cada domingo, cando el non viña a Vigo de fin de semana, íamos xantar a pequenas tabernas onde facían comidas caseiras, ou cociñaban ben as setas e fritían mellor os peixos do Miño. Outros días da semana xantábamnos en La Mejicana co Pepe Suárez e Carlos Casares. Era unha ledicia pró Carlos e pra min escoitar as discusións daqueles nenos de setenta anos. Rifaban por calquera cousa e entón saíalles pra fóra o vello cascarraibas que aniñaba no Pepe Suárez e a lingua de serpe -máis defensiva ca ofensiva- do Eduardo. Tiveron que deixar de xantar xuntos, e só se vían de cando en vez no café Miño pra tomar o café con leite e o bolo suizo das nove da noite. Aínda con esas, cando o Pepe espuxo as súas fotos no Museo de Ourense, o texto do catálogo ía firmado por Eduardo Blanco Amor. Eran dúas soedades refractarias.

"E así, entre lerias literarias, xantares e tertulias pasaron os tres anos da miña estancia en Ourense. A sona de Eduardo medrara considerablemente en Galicia coa publicación de Xente ao lonxe e a reedición de A Esmorga. Uns meses antes dérame a ler o manuscrito da primeira. A ver que che parece este exercicio de linguaxe. E parecérame ben. Parecérame - e llo dixen- a novela que estaba a agardar a literatura galega. Só discutimos polo prólogo. Ao meu modo de ver era innecesario e xustificativo. Outros lectores do manuscrito coincidiran comigo. Pero el

quixo aportar o seu grao teórico. Esta vez saíralle o profesor frustrado que tamén levaba nel." <sup>10</sup>

Blanco Amor foi, sen dúbida, un home de personalidade moi brillante e matizada. A súa condición de escritor, de emigrante e de homosexual situouno nunha marxinalidade existencial á que hai que engadir as dificultades políticas e literarias propias da época para sacar adiante unha obra escrita en galego, por máis que esta fose da máis alta calidade. As persoas que o trataron non eluden mencionar o seu carácter complexo, e por veces contradictorio. Así Xosé María Álvarez Blazquez escribe que:

"Blanco Amor era fundamentalmente un home distante, insolidario, por veces ríspeto, que termaba da ironía e do sarcasmo con buída intelixencia, si, pero con escasa piedade. As súas palabras semellaban ferretes que de momento aguillaban a curiosidade do ouvinte, aínda que logo traballasen na conciencia como os furos da couza demoedora. E non é que Blanco Amor pretendese á mantenta luxar ou ferir máis alá de certos lindeiros; é que non podía resistir o embalo da súa axilidade mental no xogo irónico." <sup>11</sup>

Carlos Casares, tamén amigo persoal, comenta que:

"Producía a sensación de ir de paso cara a algún lugar. Dispuña de pouco tempo para se sentar cos amigos. Aguantaba un café con leite e xa se estaba poñendo de pe, cunha presa de urxencias absolutas, de extrañas cuestións pendentes e nunca resoltas. Chegaba e xa se estaba marchando. Desaparecía e tardaba meses en dicir por onde andaba. Escribía por fin desde Barcelona, desde Madrid, desde Sevilla. Pequenas notas ilexibles esgarabelladas nunha servilleta, recados postos nun anaco de periódico, avisos remitidos no canto dun papel de envolver o libro recién mercado." <sup>12</sup>

Morre, finalmente, vítima dunha doenza cardíaca, no Hotel Nilo de Vigo en 1979.

## **II. A LITERATURA GALEGA NO SEU TEMPO**

Se aplicásemos un método de ordenación xeracional para clasificar dentro da nosa tradición histórica a obra dun autor como Eduardo Blanco Amor encontraríamónos con que este, pola súa diversidade creativa, a pluralidade de xéneros que cultivou e os dous países e culturas que frecuentou, é dificilmente ubicable. Como poeta cabe incorporalo á xeración de autores de 1925 <sup>13</sup> que deu lugar na nosa literatura a tres movementos anovadores dentro da creación lírica que coñecemos cos nomes de:

<sup>10</sup> . Luis Mariño, "Eduardo Blanco Amor no umbral do ceo" in Homenaxe a Blanco Amor, Edicións Xerais de Galicia - Concello de Redondela, Vigo, 1980.

<sup>11</sup> . Tomo a cita do libro de María Victoria Moreno e Xesús Rábade Paredes, Literatura Século XX. Iniciación Universitaria, Editorial Galaxia/Ediciones S.M. Vigo, 1985.

<sup>12</sup> . Carlos Casares, "Un home ferido e solitario" in Homenaxe a Blanco Amor, Edicións Xerais de Galicia - Concello de Redondela, Vigo, 1980.

<sup>13</sup> . Aplicamos aquí a clasificación feita por X. L. Méndez Ferrín in De Pondal a Novoneyra, Ed. Xerais, Vigo, 1984.



- Hilozoísmo.
- Creacionismo.
- Neo-trobadorismo.

Dos tres movementos, só o creacionismo cultivado por Manuel Antonio pode ser entendido como un movemento de vangarda se ben os outros dous incorporan métodos e técnicas ata entón descoñecidos na nosa tradición literaria polo que poden ser definidos como movementos de renovación.

Como poeta, Blanco Amor cabe dentro desta xeración xa que os seus poemarios iniciais (Romances Galegos e Poemas en catro tempos) responden a unha tipoloxía ben definida e por entón moi en boga, próxima tanto ao hilozoismo de Luis Amado Carballo e o Neo-trobadorismo de Fermín Bouza Brey e Alvaro Cunqueiro. A filiación a esta mesma xeración, dentro da perspectiva da nosa historia literaria, do poeta granadino Federico García Lorca polos seus Seis Poemas Galegos, escritos por Lorca co asesoramento lingüístico, como vimos, de Blanco Amor, é outra referencia para clasificar esta páxina da súa biografía literaria.

Como narrador, o carácter serodio da súa produción novelesca en galego sitúao en contemporaneidade cos homes da chamada 'Nova Narrativa Galega' e que comprendería certas obras publicadas no período que vai desde 1958 a 1980<sup>14</sup>. O carácter anovador de moitas destas obras, verdadeiras responsables dunha mudanza moi importante na nosa literatura coa inclusión de tradicións extranxeiras e o manexo de técnicas e temáticas narrativas ata entón fóra do que se entendía como literatura galega, fan que encontremos unha semellanza evidente entre a obra de Blanco Amor e a destes autores, aínda que tamén son moi claras as diferencias. Por iso pensamos que o mellor é situar ao Blanco Amor narrativo como produto dunha tradición de novela galega de posguerra na que poderíamos encontrar as seguintes liñas:

- a crónica da guerra e o tempo inmediatamente posterior.
- a imaxinación como fuxida.
- a indagación no conto popular.

Esta tradición desembocaría finalmente nunha ruptura, producida a finais da década dos cincuenta, época de publicación de A Esmorga, que a súa vez tería dúas correntes definidas:

- a obra de Blanco Amor.
- a Nova Narrativa.

Na primeira das liñas poderíamos situar a Silvio de Santiago e Ramón de Valenzuela xunto co recentemente publicado Antonio Fernández Pérez<sup>15</sup>, ou mesmamente Antón Alonso Riós. Trátase de obras de crónica realista e cargadas de elementos autobiográficos que abranxen o tema da guerra civil así como o dos anos inmediatamente posteriores. O mundo dos fuxidos, da guerrilla anti-franquista e da represión son debuxados nuns textos directos que case sempre empregan un narrador en primeira persoa,

<sup>14</sup> . Exactamente desde a publicación de Memorias de Tains de Gonzalo Rodríguez Mourullo á de Cara a Times Square de Camilo Gonsar, novelas ambas que abren e fechan respectivamente unha liña xeracional e moi definida no aspecto técnico-narrativo na que son moi perceptibles as pegadas do Nouveau Roman francés. Incluímos dentro deste grupo a autores como Xoana Torres coa súa novela Adios María, María Xosé Queizán, autora de A orella no buraco, Xosé Luís Méndez Ferrín, autor de O crepúsculo e as formigas, Retorno a Tagen Ata, Arrabaldo do norte e Elipsis e outras sombras, Carlos Casares, autor de Vento Ferido e Cambio en tres.

<sup>15</sup> . Antonio Fernández Pérez é autor de Terra Coutada, Ed. Galaxia, 1990. Trátase dunha novela ambientada na Galicia da Segunda República e na emigración e exilio da posguerra.

outorgándolle deste xeito unha confidencialidade notable á historia. En total poderíamos falar das seguintes obras:

- Non agardei por ninguén de Ramón de Valenzuela.
- Era tempo de apandar de Ramón de Valenzuela.
- O silencio redimido de Silvio de Santiago.
- O señor Afranio - ou como me rispei das gadoupas da morte de Antón

Alonso Ríos.

- Terra coutada de Antonio Fernández Pérez.

A segunda das liñas é a representada pola obra de Alvaro Cunqueiro. Trátase dunha literatura de evasión que mestura audazmente o tema mítico de orixe árabe (Simbad), greco-latina (Orestes) ou nórdico (Merlín) con recursos provenientes do mundo popular nos que a indagación antropolóxica e etnográfica consegue ligar o máis profundo da nosa imaxinación colectiva a temas literarios de carácter clásico. A ironía, case sempre anteposta á melancolía, traslada as tramas a un mundo profano e delirante no que todo é posible, converténdose o texto, entón, nunha exhibición de recursos estilísticos e imaxinativos.

Como libros principais que definirían esta poética tan singular e persoal poderíamos citar, entre outros, os seguintes:

- Merlín e familia.
- As crónicas do sochantre.
- Se o vello Simbad volvese ás illas.

A terceira das liñas estaría definida basicamente pola primeira etapa da obra de Anxel Fole, isto é, a que se vertebra arredor de dous libros:

- A lus do candil.
- Terra brava.

Trátase dunha obra na que o conto popular centra sempre o primeiro plano da actividade narradora. Se en Cunqueiro encontrábase a presenza da cultura libresco á beira do popular, en Fole o popular ascende á categoría de culto a través dun texto que nunca se afasta da fidelidade ao relato oral.

Blanco Amor entronca perfectamente dentro desta tradición aínda que resulta evidente a súa intención de dotala de novos recursos. Na súa obra narrativa encontraremos tanto a pegada do realismo crítico como a presenza do imaxinario popular. Mesmamente podería dicirse que con Alvaro Cunqueiro establece unha tensión ideolóxico-literaria na que o mundo popular tenta inclinarse, no caso de Cunqueiro, para a evasión e, no caso de Blanco Amor, para o crompromiso mentres a obra de Fole fica no medio como pura emanación do conto folclórico, sen decantarse por unha ou outra saída.

A súa obra narrativa en galego está composta por tres volumes, A Esmorga de 1959, Os biosbardos de 1962 e Xente ao lonxe de 1972 que, xunto cos dous volumes de obras teatrais Farsas para títeres de 1973 e Teatro para a xente (1975), constitúen a totalidade da súa obra literaria de carácter non lírico en galego.

En Os Biosbardos Blanco Amor reúne sete contos todos eles postos en boca dun narrador infantil ou adolescente distinto en cada relato. Todas as historias son historias acontecidas no Ourense dos seus anos mozos e os personaxes que neles se moven son personaxes pertencentes á clases populares ourensás. Un grande poder de evocación da adolescencia, presente ao longo de todo o volume, leva a Blanco Amor a guiarnos con man destra polo Ourense dos seus recordos. Trátase do libro de Blanco Amor que máis relación

ten coa obra de Cunqueiro ou Fole se ben cabe advertir que todos os contos se enmarcan dentro dun ámbito vilego e non predominantemente rural. Como un tema reiterado ao longo da súa obra en Os Biosbardos encontramos o mundo social, o das xentes de Auría, presentadas como un auténtico protagonista colectivo, e o mundo persoal e intimista dos nenos que contan os relatos. Sen embargo, a visión que Blanco Amor ten do mundo infantil está moi lonxe do tópico do neno anxelical. Trátase de personaxes cheos de problemas, que afrontan a vida cunha curiosa madurez que os leva a querer ser, a definirse. Nese camiño vai ser moi importante o medo como sentimento, analizado a través de diversas historias, nunha reflexión sobre o mundo infantil que é en realidade unha maneira de voltar a ver o neno que o autor foi, como se a escrita destes contos nos estivese desvelando unha especie de psicoanálise persoal que só ficase reflexada na escrita. A pobreza das xentes, a descuberta do sexo e o erotismo en condicións de grande ignorancia ambiental, a emigración, aparecen mesturados cunha visión máxica da realidade na que Blanco Amor parece pór de manifesto a súa convicción de que o mundo precisa do misterio, do neboento e do oculto, esa outra cara da moeda que chamamos realidade.

Xente ao lonxe é unha radiografía do Ourense de principios de século a través da experiencia dun grupo de traballadores, vinculados a organizacións de carácter obreiro e sindical, que loitan por unha escola laica e popular fronte á burguesía que pretende unha escola relixiosa. Este tema, desenvolvido por medio de multitude de personaxes (170) que lle outorgan a obra un carácter polifónico, mesmamente presente na pluralidade de narradores, dá pé a unha descripción pormenorizada do ambiente ourensán na que o propio autor toma, subliminalmente, partido. Culminación, pois, dun Blanco Amor empeñado nunha obra de carácter realista que ao tempo que fose reflexo dunha sociedade en crise servise tamén para a toma de conciencia do lector.

Xente ao lonxe é, como veremos, en certa medida a antítese de A Esmorga no sentido de que os conflitos que nesta fican reducidos ao plano persoal dos protagonistas en Xente ao lonxe son descritos desde a perspectiva da colectividade. Ambas as novelas fechan un ciclo definido polo autor como unha indagación humanista no interior e no exterior para así unha nova visión ao tema da liberdade individual/liberdade colectiva. No primeiro dos casos Blanco Amor é pesimista. No segundo, optimista.

Xente ao lonxe é, pois, unha análise sociolóxica sobre un mundo imaxinario que, sen embargo, ten todos os trazos definitorios do Ourense de principios de século. O mesmo esquema social que encontraremos en A Esmorga, coa súa burguesía anti-galega, os comerciantes maragatos, unha igrexa tremendamente reaccionaria e unha clase obreira que trata de organizarse para defender os seus dereitos, convertida xa na auténtica dinamizadora dunha sociedade que precisa modernizarse e cambiar.

### **III. 1. A ESMORGA COMO NOVELA MODERNA. CARACTERÍSTICAS XERAIS**

Desde Hegel a Lukács, a novela ten sido presentada habitualmente, por parte da crítica acostumada a un exercicio máis ou menos baseado na socioloxía ou no que poderíamos denominar paradigma socioloxista da crítica literaria, como a moderna epopeia da burguesía. O individuo aparece situado sobre un fondo social amplo (verémolo máis adiante a propósito de A Esmorga) aínda que ese fondo social sexa sentido polo personaxe como un mundo prosaico, mecanizado, sometido ao imperio do utilitario e, en última

instancia, degradado. Así o protagonista da novela moderna é case sempre un individuo problemático, que non está seguro de cales son as súas metas nin os valores polos que loita, un individuo, en suma, sometido ás presións do ambiente e das contradicións sociais da época que lle toca vivir. Parece como se o heroe moderno fose un home doutra era e a súa traxedia consistise xustamente en ter que vivir os novos tempos, os anos en que xa nada do vixente outrora conserva algún sentido.

Así, poderíamos encontrar dous arquetipos básicos do protagonista novelesco da modernidade. Por unha banda, Don Quixote, un ser que se enfrenta ao negativo do mundo entendéndoo como un resultado da actuación das forzas demoníacas, do encantamento producido polas potencias do mal, e incapaz de encontrarlle o sentido obxectivo ou relixioso que posuía o antigo ideal épico-cabaleiresco. Por outra banda, o protagonista da Educación Sentimental de Flaubert, un heroe que reaxe contra a degradación do real mediante o ensimesmamento.

Catro décadas despois do xenial ensaio de Lukács Teoría da novela (1920) Lucien Goldmann retoma algunha das ideas filósofo húngaro para traxer unha teoría segunda a cal a estrutura da novela moderna sería un eco da estrutura da sociedade de economía burguesa. Xa que os valores dominantes son os valores do troco, do intercambio monetario e financeiro, o heroe novelesco convertírase en individuo problemático pola súa aspiración aos verdadeiros valores. O seu individualismo, a súa procura de pracer centrada en si mesmo, choca cos signos morais dunha sociedade baseada na mediación e no troco bancario. O heroe absurdo das novelas de Kafka ou os procedementos de obxectivización do nouveau roman serían sintomáticos das sucesivas fases da evolución económica centradas no monopolio e no imperialismo nas que o personaxe literario comeza a carecer de destino individual e devén unha cousa entre cousas por mor dun mercado que equipara aos consumidores cos obxectos de consumo. Estamos diante dunha novela que vai deixando de ser antropocéntrica, que abandona ao home como centro de atención e empeza a desprezar a súa ollada por todo o existente.

Xustamente este paso, non dado por Blanco Amor, será o que distinga a súa obra da produción dos homes e mulleres da Nova Narrativa. En Blanco Amor aínda está vixente o home como centro do mundo do relato. O discurso é sobre o home e o escritor mira a un personaxe deseñado cos seus medos e as súas esperanzas e caracterizado, como veremos, por unha serie de atributos psicolóxicos que lle dan vida fóra da secuencia das palabras. Na Nova Narrativa a linguaxe comeza a ocupar paulatinamente o primeiro plano nun exercicio de desenfoque no que a cámara parece querer rematar filmándose a si mesma.

A Esmorga de Eduardo Blanco Amor debemos ubicala dentro dos resultados que a perspectiva crítica creada pola socioloxía vai ter no mundo da creación literaria e, fundamentalmente, vencellada a un movemento artístico de posguerra que coñecemos co nome de neo-realismo. O movemento, como ben pode desprenderse do seu propio nome, trátase dun esforzo por encontrar un modo realista de narrar adecuado á expresión dos novos tempos. A crítica toma habitualmente como punto de partida o ano 1929 en que se publica Gli indifferenti (Os indiferentes) de Alberto Moravia. Nesta obra contánsenos as dificultades en que se ve envolvida unha familia italiana da época en franco proceso de disolución moral. Coa derrota do fascismo e a destrución carretada pola guerra numerosos escritores incorporan un elemento novo: a descripción dos ambientes de extrema pobreza en que vivía o pobo italiano. Así, a miseria moral indagada por Moravia cedeu lugar á miseria material aínda que persistiu a disposición de non facer literatura, a ansia de reproducir a realidade de xeito que esta falase por si mesma.

Neste sentido Blanco Amor empregará no inicio da súa novela a palabra 'crónica' para describila, tendo, claro está, os dous sentidos que habitualmente ten a palabra: narración histórica segunda a orde dos tempos e información dada nun xornal referente a sucesos actuais.

Neste sentido cabe lembrar aquí as pálabras que Eduardo Blanco-Amor anteporá baixo o epígrafe de "Prólogo útil" a súa outra grande novela en galego Xente ao lonxe<sup>16</sup>:

"Na intención do autor, esta obra anecía ser principalmente, aunque non unicamente, unha novela; aínda máis: unha novela realista. Pretende obxectivar, a través de procedementos non sei se válidos pero sumamente conscientes, vivencias certas e tamén fantasías máis ou menos comprobables nas que a mixta realidade se reelabora dun xeito privativo e trata de se expresar nun estilo persoal acorde a tales premisas.

(...)

"A esta concepción, ou intención literaria, engádese, no caso presente, un aspecto misional (ou maniático, dito dun xeito menos agresivo) no que o autor se declara incurso, con outros da súa xeración e de outras anteriores. Trátase dun certo empeño patriótico social, aínda esixíbel á tarefa literaria galega no tempo en que isto se escribe, e de modo especial á prosa de invención.

(...)

"Trátase de que se cumpra esta función do seu tempo, emprincipiando por rescatala do seudo enxebrismo, do folklorismo militante, e do pesao costumismo que con tan deplorábel teimosía se veñen confundindo e proclamando como únicas presencias vitais da fala popular e de toda a súa perspectiva concebíbel.

Sen embargo, A Esmorga é algo máis que unha obra neo-realista, unha descripción da realidade social, económica e cultural dunha época da historia de Galicia a partir duns acontecementos e duns personaxes paradigmáticos. Pecaríamos de sectarios se esquecésemos que na obra tamén son visibles outros temas como o límite moral do pracer, o afastamento do home do seu destino ou a alienación dos seus protagonistas así como a atmósfera irónica aínda que amarga, propiciada xa desde as páxinas do prólogo, o sulagamento no mundo do imaxinario popular, a impotencia das forzas da vontade do individuo fronte a outros poderes instintivos, espontáneos e irracionais do ser humano que veñen determinar os seus actos.

Debemos, pois, ver en A Esmorga outro tipo de influencias literarias que, fundamentalmente, poderíamos definir como:

- a narrativa hispano-americana.
- a tradición narrativa galega.

O feito de Blanco Amor ter pasado máis de trinta anos da súa vida en terras arxentinas fai que teñamos que ver dalgún xeito a súa obra como un produto da interrelación que se produce na súa personalidade entre, por unha banda, as vivencias da súa infancia e a súa formación cultural no seo do galeguismo da Segunda República

<sup>16</sup>. Eduardo Blanco Amor, Xente ao lonxe, Editorial Galaxia, Vigo, 1972. Páxs. 9, 10 e 11, respectivamente.

Española, así como do galeguismo do exilio, e, por outra, a influencia que a literatura hispano-americana, en xeral, e arxentina, en particular, exerceu sobre o seu oficio literario. Neste sentido debemos ver en Blanco Amor, tanto como escritor en galego como en castelán, a un home tanxencialmente vencellado ao que se denominou popularmente 'boom hispano-americano', epígrafe convencional baixo o que agrupamos a autores tan diversos como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, entre outros. Estas influencias atinxirían non ao categoría do narrado ( non en van A Esmorga é unha novela enteiramente galega, tanto pola lingua da súa escrita como polos feitos que conta) senón aos procedementos narrativos e á asunción duns principios estéticos que, en grande medida, coinciden cos destes autores.

Aínda que o termo boom e o seu aspecto de fenómeno comercial teñen sido criticados moi a miúdo, haberá que recoñecer que se trataba dun fenómeno transcendental no desenvolvemento da literatura hispano-americana:

"Significa a súa apertura e inscrición no proceso de transformacións experimentado por toda a literatura occidental (na liña de combate: Kafka, Joyce, Céline, Faulkner, Hemingway) e que, simultaneamente, representa para nós a adquisición dunha plena madurez expresiva. Ao mesmo tempo que se incorporan novas técnicas e procedementos narrativos vaise definindo a súa propia personalidade".<sup>17</sup>

Igualmente esas mesmas mudanzas van atinxir á novela galega, a través da obra de Eduardo Blanco Amor, polas mesmas datas, nun período de tempo que poderíamos ubicar arredor dos finais dos anos cincuenta e principios dos sesenta, época en que coincide a publicación da obra narrativa galega de Blanco Amor coa aparición do fenómeno literario que coñecemos, como xa se dixo, co nome de Nova Narrativa Galega, por traducción, máis ou menos fiel, do que en Francia se denominou Nouveau Roman.

Así pois, debemos ver A Esmorga como o resultado desta triple influencia:

	Neo-realismo
A Esmorga	Hispano-américa
	Tradición Galega

Nunha entrevista realizada por Carlos Casares a Eduardo Blanco-Amor, o autor contesta deste xeito á pregunta de que como xurdiu A Esmorga.

"¡Foi unha cousa tan misteriosa! Non o sei. Quizais dun lonxano recordo. Sendo eu rapaz de cinco anos, estaba coa miña nai presenciando o 'Encuentro' da procesión de Venres Santo, nun balcón da Praza Maior de Ourense. O 'Encuentro' era exactamente un auto sacramental mudo. Estou vendo a un crego, ao que lle pagaban catro onzas por predicar toda a semana e que facía de coro de traxedia grega, estimulando e guiando as imaxes. O aire cheiraba a perrita e sentíase un ruído de zocos pola praza adiante. De repente, fíxose un claro de riña debaixo de nós. A miña nai colleume de seguida e xa non vin máis. Ao 'Bocas' abríranlle o bandullo, e foise correndo, emparando as tripas que lle saían, ata o hospital da praza das

<sup>17</sup>. Jorge Lafforgue, Nueva novela hispanoamericana, vol. 2, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1974, pág. 11.

Mercedes. Daquela navallada saíu *A Esmorga*. Logo xa no plano da creación literaria eu pensaba que había unha posibilidade de galego popular truncado: Curros, Lamas... que estaba en contra daquel galego un pouco para señoritos que era o galego literario da miña época. Un domingo empecei a escribir con grande facilidade. Escribina en tres mañás de domingo, porque traballaba en 'Emecé' e non tiña tempo. É unha novela casual, sen precedentes, porque eu non lera *La Chute* de Albert Camus, de que algúns quixeron ver influencias. Ocorre o mesmo con *La catedral y el niño* que non ten nada que ver con *La Regenta* que só lin recentemente. *A Esmorga* é unha reconstrucción visual de Ourense. O estilo nace do desexo de reflexar o visual. Visualiza algo que en si era máxico, como é o pasado sempre. Tódalas miñas novelas ocorren no pasado. O pasado visto de lonxe trócase en atmósfera máxica e eu atópome ben nesa atmósfera porque non ten límites. O que lle presta á miña obra unidade é a súa intemporalidade. É un pouco a pintura naif." <sup>18</sup>

A novela haina que situar, tamén, dentro dunha tradición de ambiente urbano moi escasa entón na literatura galega. Este feito obedece, alén de a razóns de carácter meramente ideolóxico, a causas de tipo biográfico. Así, na entrevista que lle fai Carlos Casares, Blanco-Amor declara:

"Cando eu me marchei de aquí, a miña práctica da aldea foran quince días en Grixoa (Viana do Bolo) cunha tía avoa miña, e algúns máis en Velle e Vilar Dastrés. Total, uns vinte días entre os seis e os dezaseis anos. Esa é toda a miña experiencia. En cambio, á miña casa viña moita xente da aldea a falar coa miña nai, que tiña unha tenda de flores artificiais, que entón era o ornamento das igrexas." <sup>19</sup>

Ao mesmo tempo, e tal e como teñen visto algúns autores, cabe encontrar un certo paralelismo, polo seu carácter itinerante, pola psicoloxía dos personaxes, entre *A Esmorga* e a tradición picaresca española. O neno que desde cedo é abandonado aos seus propios recursos e que recibe como educación soamente as duras leccións da realidade, marxinado da lei e da moral, sen consciencia das súas malas accións, é aquí substituído por tres esmorgantes que, na súa carencia de formación, son, alegoricamente, como nenos. Ao marxe da plasmación dunha realidade social habería que encontrar certas coincidencias no feito de o relato ser irónico, cando non sarcástico ou grotesco, compondo escenas que están fóra do lirismo convencional pola súa violencia e pola súa brutalidade ao tempo que a linguaxe, como veremos, é máis coloquial que literaria recorrendo frecuentemente ao pintoresco das imaxes populares, dos proverbios, etc.

Cabe dicir, por tanto, que estas coincidencias non son en grande medida superfluas e facilmente poderíamos falar de *A Esmorga* como tentativa de construír unha novela picaresca en Galicia. Aínda que, ao noso ver, o que ocupa o centro do relato, o primeiro plano da súa estrutura de significados, vai ser o drama interior dos personaxes e a tensión que estes viven entre o seu desideratum instintivo e primario e a realidade adversa.

<sup>18</sup>. Carlos Casares, "Leria con Blanco-Amor" in *Grial* n°41, Vigo, 1973.

<sup>19</sup>. Carlos Casares, "Leria con Blanco-Amor" in *Grial* n°41, Vigo, 1973.

### III.2. A ESTRUCTURA

Nunha primeira ollada, e partindo con exclusividade dos aspectos máis formais e externos da novela, tales como o narrador, o conxunto dos episodios e a súa separación en capítulos, poderíamos dar como válido o seguinte esquema:

NARRADOR	EPISODIOS	°CAPÍTULOS
Narrador-autor	Orixe documental da historia	Prólogo
Narrador-protagonista	Taberna da tía Esquilacha.	Cap. I
	Xardín dos Andrada.	
	Pazo do Castelo	Cap. II
	Casa da Monfortina	
	Casa do Nonó	
	Igrexa de Sta. Eufamia.	Cap. III
	Xardín dos Andrada.	Cap. IV
	Campo das bestas	Cap. V
Narrador-autor	Morte do protagonista	
	Epílogo	

### III.3. OS NARRADORES

Constitúe xa un tópico da teoría literaria, e que como tal debe ficar perfectamente esclarecido para o lector non iniciado, distinguir entre o AUTOR e a VOZ DO NARRADOR. O falante dunha obra literaria, aquela voz que nos vai contando unha historia, non pode ser identificado co autor.

Debemos en principio distinguir entre dous tipos de autores presentes na produción da obra literaria (o proceso que vai desde que o autor a escribe ata que o lector a le):

- o autor real, o individuo que un día de Maio de 1958 se sentou en Buenos Aires a escribir unha páxina dun libro que, logo, se denominaría A Esmorga e que coñecemos como Eduardo Blanco-Amor, morto en Vigo no ano 1979.
- o autor implícito, a versión ideal, e ao mesmo tempo vaga, que ese(s) autor(es) real(reais) deixa(n) de si mesmo(s) ao longo do texto que escribe(n).

A diferenza do narrador, o autor implícito non pode contarnos nada pois non ten voz nin medios para facerse oír, sen embargo, del é a imaxe que nos facemos ao rematar a lectura dunha obra literaria, moi diferente, case sempre, á do autor real. Esa pasaxe do autor implícito ao autor real é, sen dúbida, a causa da variación afectiva que se pode producir no lector ante o narrador cando os dous se encontran fóra do texto, por exemplo cando se coñecen persoalmente ou cando o lector ve ao autor nunha entrevista na televisión.

Esta diferenciación resulta certamente importante porque todas as obras literarias teñen un autor implícito aínda que non sempre ten por que existir un autor real: a narración pode ter sido composta por un comité (moitas películas de Hollywood) ou por un grupo moi variado de persoas ao longo de varias xeracións (grande número de baladas populares). O autor implícito pervive mentres non se perda a súa obra mentres que o autor real deixa de escribir cando morre ou, o que é o mesmo, morre cando deixa de escribir.



Para entender o concepto de VOZ DO NARRADOR, mesmo no caso de que non estea presente, debemos inicialmente distinguilo do PUNTO DE VISTA. A diferenza fundamental entre ambos é que o PUNTO DE VISTA é o lugar físico ou a situación ideolóxica ou orientación concreta da vida cos que teñen relación os acontecementos narrativos. A VOZ DO NARRADOR, pola contra, reférese á fala ou aos medios explícitos por medio dos cales se comunican os feitos ao público.

Podemos distinguir, en principio, tres tipos de PUNTOS DE VISTA <sup>20</sup>:

- perceptivo.
- conceptual.
- de interese.

Poñamos tres breves exemplos:

-PUNTO DE VISTA PERCEPTIVO:

"Desde onde se encontraba, Luis podía contemplar o grande ronsel que ían deixando os barcos na súa navegación".

-PUNTO DE VISTA CONCEPTUAL:

"Luis díxome que, na súa opinión, o acontecido aquela tarde era algo memorable".

-PUNTO DE VISTA DE INTERESE:

"Non se deu conta, pero, pouco a pouco, todo aquilo foi arruinando a súa fortuna".

A VOZ DO NARRADOR precisa, pois, dun PUNTO DE VISTA para narrar. Ambos os dous, A VOZ DO NARRADOR e o PUNTO DE VISTA poden ter tres formas fundamentais de mesturarse <sup>21</sup>:

-A visión desde dentro: a voz do narrador sábeo todo sobre os personaxes e as situacións. Sepárase deles para ver desde esa posición os seus resortes máis íntimos que os conducen a obrar. Ve os fíos que moven a marioneta e é capaz de indagar no corazón e nos sentimentos e saber os seus segredos máis íntimos. A este tipo de PUNTO DE VISTA denominámolo OMNISCENCIA da que podemos distinguir catro tipos <sup>22</sup>:

1.- Omniscencia editorial: o autor goza dun ilimitado punto de vista; non só pode presentar, senón tamén criticar todos os acontecementos e todas as reaccións, ideas e emocións dos seus personaxes. A nota característica desta "omniscencia editorial" é, por tanto, a presenza da voz do autor que fala en primeira persoa do singular ou do plural.

2.- Omniscencia múltiple: a única diferenza coa editorial radica precisamente na ausencia de intrusionas evidentes por parte do autor, pois todo o desenvolvemento da acción e os personaxes está visto por aquel e non por estes.

<sup>20</sup> . Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid, 1989.

<sup>21</sup> . Angelo Marchese e Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.

<sup>22</sup> . Tomamos a referencia de Darío Villanueva in *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Ed. Bello, Valencia, 1977, que a súa vez a toma do artigo de Norman Friedmann "Point of view in fiction. The development of a critical concept" in *The theory of the novel*, The Free Press, New York, 1967.

3.- Omnisciencia múltiple e selectiva: non só desaparece de escena o autor cos seus comentarios persoais senón tamén calquera narrador da historia que brota directamente da conciencia dos personaxes e é presentada tal e como eles a viven.

4.- Omnisciencia selectiva: coincide no fundamental co anterior coa diferenza de que se trata dun punto de vista único, limitado á conciencia dun só dos personaxes.

-A visión con: o narrador sabe o mesmo que os personaxes e sábeo con eles; non coñece con anticipación nada do que vai pasar. Podemos distinguir dous tipos:

1.- Narrador testemuña. En primeira persoa un personaxe nármanos unha historia na que non intervén máis que como simple observador.

2.- Narrador protagonista. Un eu protagonista conta en primeira persoa a novela coa bagaxe exclusiva dos seus propios coñecementos, percepcións e informacións.

-A visión desde fóra: o narrador sabe menos que os personaxes porque se limita unicamente a describir o que ve desde o exterior, a ser testemuña ocular duns feitos. Podemos distinguir dous tipos <sup>23</sup>:

1.- Modo dramático: toda a novela límitase ao que os personaxes fan ou din, prescindindo do que pensan que deberá deducirse do seu coportamento. Unha especie de obra de teatro concebida para a lectura e non para a escena.

2.- Modo de cámara: o autor límitase a ofrecernos un trozo de vida, de xeito instantáneo, sen mediación do aprazamento narrativo.

En A Esmorga de Eduardo Blanco-Amor debemos distinguir dous tipos de VOCES DE NARRADOR:

1.- Dun narrador que se corresponde co autor e que só intervén ao principio e ao remate da novela. Trátase dun narrador prototipo de Omnisciencia Editorial dentro do que anteriormente denominamos VISION DESDE DENTRO.

2.- Dun narrador protagonista que conta en primeira persoa os acontecementos e que constitúe un bo exemplo do que chamamos VISION-CON.

### III.3.1. O NARRADOR-AUTOR

A voz do narrador-autor, en A Esmorga, comparece unicamente ao principio e ao remate da novela. No primeiro caso, nun preámbulo intitulado "Documentación", alleo ao

<sup>23</sup>. Tomamos a referencia de Darío Villanueva, opus cit.

desenvolvemento dos episodios que logo nos serán contados e no que o autor simplemente nos presenta as fontes de onde tirou a historia ao tempo que aproveita para facer outro tipo de comentarios e, no segundo, ao final do quinto e último capítulo para dicirnos como rematou a historia xa que a morte do personaxe narrador nos cinco capítulos centrais imposibilita a este para narrar o seu propio óbito. Vexamos o primeiro dos dous casos.

### III.3.1.1. O narrador-autor na "Documentación".

"Cando eu era aínda rapaz, seguíase a falar do caso entre as boas xentes de Auria, cidade onde nacín e onde as cousas ocorreran. O caso contábase de moitos xeitos pero todos viñan a casar no final, que decote era o mesmo.

Despois, cando ía para mozo e dei nesta teima de escribir, falei coas xentes daquel tempo, pergunteilles a uns e a outros, furguei nos papeis e lin os vellos boletís locais que atopei, amoreados i en desorde, un pouco comestos dos ratos, no faiado do Casino de Caballeros. Este era o centro de xuntanza dos "forzas vivas" e dos comerciantes maragatos que, por seren todos eles afervoados xogadores de mus e de tresillo, falláballes a paixón polas crónicas locais capaces de trocárense en historia ou en literatura; i estaban, polo mesmo, privados de toda propensión a calisquer ordeamento colecionista que fose máis aló das súas contabilidades i expedientes.

Un meu tío, que fora 'ministro' do xuzgado -no seu tempo chamábaselle con este magoante nome aos aguaciles- endexamais quixo, ao mesmo dun xeito espontáneo, falarme do caso, aínda que era, sen dúbida, o que máis sabía del entre os sobreviventes. Pero mentres fun rapaz non quixo dicirme ren, e despois fun vendo que lle sobraba razón. Soamente cando me viu mozancón asinado, que andaba en tratos con libros grosos - a pesar de que os meus pais tiñan mentes de me encamiñar ao honrado gremio dos ebanistas- e a me cofear cos señoritos estudantes, foime dicindo, de a pouco, coma quen se desfai dun capital, o que tiña visto e oído desta historia dos tres sonados esmorgantes, tristeirísima de seu, aínda que, ás vegadas, se contase nas tascas con rexoubeo.

Neste tempo, meu tío era xa home vedraño e marráballo a memoria, ademais tateaba de vellez, logo de ter sido tantos anos insigne paliquireiro, requerido i escoitado en roldas e tabernas. Para arrequeitarlle a carraxe a aledarlle as forzas, foron infindas as xerras de viño que tiven que lle pagar, e algún que outro resolio nos serán de friaxe, e levalo moitas tardes á raxeira do sol pola carreteira da Granxa. As súas tascas, arrecendentes ao bo morapio do país, minoraban as melanconías dos xubilados. Asumía en todos estes sagrifizos porque tencionaba facerme coa parte viva dos sucesos que os papeis procesaes, coa súa prosa adurmiñada e as súas consabidas terxiversacións, non me daban de abondo ou que as pantesías, xa tradicionaes, nos relatos do pobo, me daban en demasía.

Tamén tiven que me valer do Tijeradeoro, que era un xastre, fillo doutro mestre, compañeiro de agulla do Milhomes, a quen o leitor coñecerá de contado e colleralle -supoño eu, que niso hai diferenza de gostos-xenreira para toda a vida. Polo visto o pai deste segundo xastre, xa de vello, non facía máis que falar do asunto. Contábao dunhas vinte ou trinta

maneiras, asegún o humor que o acometese no seu desenrolo; pero decote cun entusiasmo tan persoal e afervorado coma se en troques de ter sido contemporao, sinxelo contemporao coma tantos outros que facía xa medio século -pois no meu pobo a xente vive con teima inacabábel- asistiran aos sucesos, tivese sido un dos principaes protagonistas. Por todo isto, tales testemuñas de segunda mau aínda que mellor sería dicir de segunda agullatívenas por de abondo sospeitosas, por sobeiamente imaxinativas e miudallentas, como decote pasa coas testemuñas dos xastres que se doen da minuciosidade ornamental e do preciosismo sedentario propios do seu oficio.

Conque pillando de aquí e de aló e cavilando pola miña conta, ao traveso dos caracteres entreollados, púxenme agora a escribir esta crónica, a coasi corenta anos de ter recollida tan lene documentación e a noventa dos sucesos mesmos. Deste xeito, será doado que se resinta dalgunas chatas no tocante á verdade ouxetiva, como decote pasa coas fórmulas realistas ás que este escrito se axusta conscentemente, ademetindo, por adiantado, o seu autor, os normaes aldraxes e vilipendios que de tal decraración poidan seguirse".<sup>24</sup>

A novela comeza, pois, con este primeiro fragmento que o autor denomina "Documentación" mediante o uso dunha técnica narrativa denominada narrador-autor. O relato en primeira persoa fainos ver claramente que o escritor non atribúe esas palabras a ningún personaxe alleo a si mesmo, antes ben, mediante elas contribúe a facernos ver a historia como algo herdado e que forma parte da mítica dunha colectividade á que el mesmo pertence e que lle foi contado por distintas persoas en épocas diferentes. Estas diferentes idades en que o relato lle foi contado aparecen sempre introducidas por unha oración temporal:

- Cando eu era aínda moi rapaz
- cando ía para mozo e dei nesta teima de escribir
- Soamente cando me viu mozancón asisado, que andaba en tratos con libros grosos

Asimesmo, o autor, tal e como o título deste pequeno preámbulo da novela nos fai constar ("Documentación"), fai inventario de todas e cada unha das fontes de onde tirou a historia. Estas son:

A: de carácter oral:

- a xente (as boas xentes de Aria, as xentes daquel tempo).
- un tío seu que fora "ministro" (aguacil) do Xulgado.
- un xastre denominado Tijeradeoro.

B: de carácter escrito:

- os papeis procesais.

---

<sup>24</sup>. Opus cit. páxs. 9-12.

-os vellos boletís locais que atopou no faiado do Casino de Caballeros.

Cabe reparar na especial importancia que ten dentro da estrutura da novela a fonte documental dos PAPEIS PROCESAIS xa que, ao tratarse toda ela da declaración que un acusado fai perante un xuíz, constitúen a fórmula estilística básica sobre a que o autor elabora o seu texto. O carácter mesmamente coloquial da declaración fainos pensar que se aproveita a declaración unicamente como procedemento narrativo pois esta carece das fórmulas retóricas ao uso nos textos xudiciais. Deste xeito o autor foxe de ser identificado co copista do xulgado, papel que, evidentemente, dentro da ideoloxía que subxace na novela, non quere ser representado, e xoga a facer un documento persoal, máis propio do público presente na vista oral do caso, como se se tratase unicamente da transcripción dunha fita magnetofónica en que fose gravada toda a conversa.

Blanco-Amor, por outra banda, non pretende facer só unha crónica ('púxenme agora escribir esta crónica')<sup>25</sup>, exhaustiva e fiel á realidade, dos acontecementos senón que botará tamén man da súa imaxinación porque os feitos, ao teren pasado de boca en boca e de xeración en xeración, adquiriron xa un carácter de historia popular á que el só quere darlle forma literaria. Este carácter, pois, de relato colectivo no que se ten ido sumindo unha historia que, nun principio, foi real, aparece suliñado no texto:

- "O caso contábase de moitos xeitos pero todos viñan casar no final, que decote era mesmo"<sup>26</sup>.

- Ao seu tío, que "era, sen dúbida, o que máis sabía del (do caso) entre os sobrevivintes"<sup>27</sup>, "marráballe a memoria"<sup>28</sup> e ademais "tatexaba de vellez"<sup>29</sup>.

- O pai do xastre ("fillo doutro xastre, compañeiro de agulla do Milhomes"<sup>30</sup>, un dos protagonistas do relato) contaba a historia de vinte ou trinta maneiras segundo o humor que acometese no desenvolvemento do relato.

- O propio autor manifesta que o seu relato "será doado que se resinta dalgunhas chatas no tocante á verdade ouxetiva"<sup>31</sup>.

Esta actitude de narrador dos feitos da colectividade que asume o autor ten, pois, un carácter marcadamente ideolóxico definido por:

A: uns antagonistas, os comerciantes maragatos:

- "falláballes a paixón polas crónicas locais capaces de trocárense en historia ou en literatura"<sup>32</sup>.

B: un modo narrativo, o realismo:

- "como decote pasa coas fórmulas realistas ás que este escrito se axusta consentemente, ademitindo, por adiantado, o seu autor, os normaes aldraxes e vilipendios que de tal declaración poidan seguirse"<sup>33</sup>.

<sup>25</sup>. Opus cit. páx. 12.

<sup>26</sup>. Opus cit. páx. 9.

<sup>27</sup>. Opus cit. páx. 10.

<sup>28</sup>. Opus cit. páx. 10.

<sup>29</sup>. Opus cit. páx. 10.

<sup>30</sup>. Opus cit. páx. 11.

<sup>31</sup>. Opus cit. páx. 13.

<sup>32</sup>. Opus cit. páx. 9.

Non debemos deixar de entender esta primeira intervención do narrador-autor como unha *CAPTATIO BENEVOLENTIAE*, un dos moitos recursos (topos) da retórica clásica que consistía xustamente en procurar un acollemento benévolo do discurso por parte do receptor. Repárese, a parte do parágrafo final onde o autor parece asumir as posibles críticas que a súa obra suscite polo xeito en que está escrita, no ton de ironía e distanciamento que se emprega ao longo da "Declaración". Este carácter humorístico pretende facer ver que o que se trae entre mans carece da seriedade propia dunha investigación exhaustiva e seria, de pretensións rigorosamente históricas, sobre os feitos relatados. Así pois existe unha tensión neste preámbulo entre:

- o que o autor denomina *CRONICA*.
- as fontes das que parte para a súa elaboración.

Esta tensión dialéctica está plenamente enmarcada dentro do que se denomina neo-realismo e que viría definido pola tentativa de facer unha arte fiel á realidade. O autor pretende, pois, mostrarnos unicamente un anaco da realidade, un fragmento do mundo que pola súa peculiar intensidade dramática e existencial nos faga reparar en certos condicionantes, culturais, sociais e económicos, que nunca nos serían dados por unha narrativa feita cunha ollada convencional. Así, a actitude do narrador é claramente persoal e ideolóxica. Todo canto contribúe a facer que a narración sexa como é está disposto de tal xeito que o conxunto responda a unha maneira de ver o mundo. Debemos pois xulgar a historia, na súa estrutura, nos seus personaxes, nos seus episodios, tanto polo que está presente como polo que está ausente, xa que dentro das historias posibles que o autor nos puido ter contado só unha foi finalmente escrita no papel.

#### III.3.1.2. O narrador-autor no final do capítulo V.

O narrador-autor volve tomar a palabra no final da novela, xustamente nos tres últimos parágrafos do capítulo V.

"Cipriano Canedo ou o Cibrán, ou o Castizo, ou... aínda puido pillar dun brinco a navalla de enriba da mesa e afundila por embaixo das costelas... Porque hai xentes de tal condición que para se ceibar do "pensamento" téñeno que matar dentro de si... Anque endexamais quedou craro, entre a xente do pobo, se morreu da navallada ou dos golpes do.. dos...

Meu tío o 'ministro', a pesar de ser home de orde e, como resulta fácil deducir do seu cárrego, moi adoitado á veracidade xudicial, soía dicir, entre dentes, que levaran ao Castizo de alí coa fronte escachada, e que ao día seguinte, ao varrer, atopara embaixo da mesa unhas folerpiñas 'así coma de brume ou materia, que tamén poderían ser dos miolos que temos dentro da cabeza'.

Ao menos, esas eran as súas verbas..."<sup>34</sup>

### **III.4. OS PERSONAXES**

Podemos dicir que os personaxes son o motor da acción narrativa. Funcionan como unha representación inventiva aínda que estean reducidos a unha serie de caracterizacións

---

<sup>33</sup>. Opus cit. páx. 13.

<sup>34</sup>. Opus cit. páx. 145.

psicolóxicas ou de atributos e non podemos isolalos nin do universo que os rodea nin dos outros personaxes cos que entran en acción. Maniféstanse fundamentalmente de dous xeitos:

- o nome, que moitas veces xa oculta unha intencionalidade de cara a definir o carácter do personaxe.
- a caracterización, que pode ser:
  - directa, cando o narrador nos di cales son as cualidades do personaxe.
  - indirecta, cando é o lector o que ten que deducir o carácter do personaxe partindo das accións en que está implicado, do xuicio que del dan os outros personaxes ou do seu modo individual de ver a vida e as relacións humanas.

### III.4.1. OS NOMES DOS PERSONAXES

Ao longo de todo o texto que constitúe A Esmorga encontrámonos con que os personaxes case nunca aparecen denominados polo seu propio nome. Antes ben, todos eles, aínda que aparezan co seu nome real son frecuentemente designados, tanto por parte do narrador-autor como do narrador-protagonista, polos seus alcumes populares. Este trazo resulta moi importante e característico xa que a, a través del, Blanco-Amor vai ir construíndo o ton da novela e presentando, dun xeito indirecto e moitas veces simbólico, as características psicolóxicas dos diferentes personaxes e o seu papel dentro da acción novelesca. Trátase, pois, dun elemento de primeira importancia que non debe ser eludido nuna aproximación aos aspectos claves da novela.

Se facemos un inventario dos personaxes da novela, tanto principais como secundarios como meros figurantes, encontrámonos cunha galería de nomes que, por si mesmos, suscitan, en moitos casos, a hilaridade, noutros a paixón ou o rexeitamento. Vexamos algúns casos:

- A Cansentado
- A Costilleta
- A Cupatrás
- A Fani
- A Fuca
- A María dos Acidentes
- A Monfortina
- A Nonó
- A Piolla
- A Zorrita
- Almería ou o mozo do Mendeznúñez
- Argadelos
- Argimiro o Peste
- Balbino o Cebola
- Cipriano Canedo ou o Cibrán ou o Castizo ou o Tiñica ou o Puchapodre
- Costilleta
- Don Marcial o Saltapalletas

- Eladio Vilarchao ou o Milhomes ou o Papaganduxos ou o Maricallas
- Esquilacha
- Fernando de Andrada
- Juan Fariña ou o Bocas ou o Alifante ou o Peitodemacho
- Lambelaxas
- Lisardiño
- Lola a Viguessa
- Narizán
- O Berzas
- O cego do Cudeiro
- O Chaguazoso
- O Jiménez
- O Pega
- O Quintela
- O Roxo
- O Zamorano
- Pepe o Cabito
- Raxada
- Rodeiro
- Subela

**ACTIVIDADE:** Escolle tres ou catro nomes de personaxes e, sen botar man do libro, escribe unha descripción física e psíquica dos mesmos. Trátase de comprender o enorme poder connotador que teñen os apelativos por si sós.

Os nomes dos personaxes suscitan unha visión do mundo que poderíamos relacionar coa dos cadros de Ieronimus Bosch. Trátase dunha humanidade mostrada nos seus aspectos máis noxentos e carnavalescos, reducida ao puro instinto, empeñada na procura do pracer inmediato e máis ruín.

#### III.4.1. O XUIZ.

O primeiro dos personaxes que imos encontrar na novela é o Xuiz, un personaxe que actúa como interlocutor mudo na longa declaración efectuada por Cibrán que constitúe o corpo da narración durante os cinco capítulos agás na xa referida presenza do narrador-autor ao final do capítulo V e da novela mesma. Este personaxe aparece definido por:

A: un trazo ou guión gráfico "-" seguido do resto da liña en branco, o que evidencia por parte da voz do narrador a negativa a prestar a súa escrita para transcribir a palabra dun elemento que se xulga como represor.

B: as referencias que a el fai o Cibrán ao longo da súa declaración.

As intervencións deste personaxe podémolas deducir da propia declaración de Cibrán xa que, desde o mesmo inicio do primeiro capítulo, vemos que as súas palabras son produto das preguntas que lle fai o xuiz. Deste xeito sabemos cales son as palabras do personaxe sen que o autor nolas teña que transcribir. Este feito será un dos trazos fundamentais á hora de interpretarmos globalmente o significado da novela.



ACTIVIDADE: Abrindo a novela ao chou e a partir dos trazos seguidos de espacio en branco que indican as intervencións do xuíz escribe as palabras que, dependendo do momento da novela, puideron ser ditas e explica o por que. Trátase de ver como, coa técnica empregada por Blanco Amor, a voz do xuíz é perfectamente perceptible ao longo do texto a pesar de que o autor non transcribe nin unha soa liña das súas intervencións.

### III.4.2. O CIBRAN

O Cibrán é o narrador da historia, o personaxe que expón perante o xuíz o relato detallado dos feitos que aconteceron e que son obxecto de avaliación por parte da xustiza. A súa presenza é, pois, imprescindible no relato e contraponse á do xuíz polo discurso. Se o xuíz é un personaxe mudo, que carece de voz ao longo de todo o texto da novela, Cibrán é a voz, o que dicta as palabras que constitúen, agás o inicio e o final, o corpus da novela.

O personaxe váísenos ir presentando paseniñamente, conforme flúe o seu relato, segundo o que denominamos caracterización indirecta, mercé a pequenos detalles da súa vida que van ficando aquí e alá, sen unha exposición conxunta e detallada que nos fixe a psicoloxía e as características sociais e culturais do personaxe dun só golpe. Este feito outórgalle intriga á novela. Sabemos que ese personaxe é, presuntamente, o autor dun delito pero descoñecemos os feitos de que o acusan. A sabia economía que Eduardo Blanco Amor leva a cabo con esta información é un dos elementos que máis tiran do lector xa que, en definitiva, a novela plantea, sobre todo e entre outras cousas, a descrición dun fragmento da vida deste personaxe e do personaxe mesmo.

#### - A denominación:

Como xa dixemos á hora de falar dos nomes dos personaxes en xeral, Cibrán preséntase a si mesmo mediante unha serie de alcumes que axudan a situalo dentro dunhas características globais tanto psicolóxicas como existenciais. Nunha áxil descrición preséntanos a súa infancia e a ocupación do seu pai. Trátase dun home moi pobre, procedente dos sectores máis baixos da sociedade. O alcume de Tiñica e o de Puchapodre revélanos o ámbito en que se desenvolve a súa infancia, o feito de ter sufrido a tiña e ocultado a súa cabeza baixo unha pucha ou sombreiro. O seu pai posuía un castizo ou porco semental. Esta denominación, a de Castizo, sitúanos brutalmente perante a psicoloxía do personaxe. Estamos, pois, perante un home incapaz de ordenar as súas pulsións máis baixas e que, xustamente, vai ser vítima fatal delas.

"...eu son Cipriano Canedo e me chaman Cibrán ou o Castizo, como vostede goste, pois o meu pai tiña un castizo para servir porcás, con licencia... Anque tamén me chaman o Tiñica e o Puchapodre, porque de rapaz tiven a tiña, que me durou ata mozo e andaba coa gorra moi apegada..."<sup>35</sup>

#### - Antecedentes familiares:

Os antecedentes familiares de Cibrán son tamén moi singulares. A figura do pai é só unha ausencia da que non ten máis noticias que aquelas poucas cousas que lle contaron, entre as que destaca unha doenza contraída cando traballaba como varrendeiro en Cádiz, no que

---

<sup>35</sup>. Opus cit. páxs. 21-22.

subxace a súa dobre condición de emigrado e lumpen. A nai, vella e cansa. O irmán, tamén emigrado. A irmá, doente dunha enfermidade mental.

"E pensei na miña nai, tan estragadiña dos traballos... E pensei tamén en como tería sido meu pai, ao que non coñecín e polo que del dicían non se perdera moito; e pensei no meu irmao que nunca se soubo del e que endexamais voltara de por aí adiante, e na miña irmanciña, con aqueles males que lle daban e aquel quedarse descorada e rixa horas inteiras, que foi mellor que Deus a levase, que disque todo lle viñera da doenza que meu pai trouxo de cando andara de varrendeiro en Cádiz, sendo mozo..."<sup>36</sup>

- A doenza mental que el mesmo denomina "Pensamento" e a súa afección ao alcohol:

Cibrán padece, tamén, unha doenza psíquica grave que manifesta como síntomas a perda do control sobre si mesmo e ataques epilépticos que o levan a refuxiarse no alcohol como única saída.

"...e entón xa non penso máis, porque ao chegar a tal intre vénme o 'pensamento' que xa non é o ir pasándolle a un pola cachola as cousas, unha a unha cos seus nomes, coas súas caras... O 'pensamento' é coma se pensase todo xunto, con todo o corpo, e todo me vén tan embrullado e témero que se durase moito non tería máis remedio que morrer... Cando me vén moi extremoso, é coma se algo fose medrando dentro de min, sen ser eu, e coma se me fosen a estalar os pulsos, i écheseme o peito dunha forza tal coma se me fose a esgrangullar dun esboiro... Pero outras veces vénme manseliño, agarimoso, coma cando un está canso e se bota a durmir e escomenza a afundirse, a afundirse..., que é cando máis medo me pon, e ás veces acordo de socato, porque teño cavilado que este mergullamento tan manseliño non pode parar máis que na morte... E ao mellor é a morte que anda degorante de min para me levar a par de si sen doenza, coma quen se dorme... Moitas veces doume ao viño para me librar diso, anque non ande de esmorga. O viño é o único que me ceiba do 'pensamento', que me desamargulla deste deixarme ir afundíndome para dentro, que non pode parar máis que na morte... non sei vostede me entende, pero agora xa sabe."<sup>37</sup>

- A súa ocupación e capacitación laboral:

Cibrán é un obreiro urbano con moi escasa especialización (dato a ter moi en conta pois nos explicita que Blanco-Amor foxe de facer unha novela rural con personaxes labregos e quere entregarnos unha visión do mundo do proletariado galego, sometido a unhas condicións laborais e existenciais paupérrimas).

"por onde veñen as obras da carreteira, que eu traballo alí, a par da ponte que están erguendo a todo bulir"<sup>38</sup>

<sup>36</sup>. Opus cit. páxs. 55-56.

<sup>37</sup>. Opus cit. páxs. 56-57.

<sup>38</sup>. Opus cit. páx. 18.

"Pediríalle ao capataz que me dese outro choio nas chavolas por esa xornada, que o caso era cumprir, e ademais aínda sei algo de ferreiro e de apuntar pistoletas dos barreneiros, picarañas e demais." <sup>39</sup>

- A súa relación cunha prostituta chamada a Raxada e da que ten un fillo chamado Lisardiño:

Nese mundo sórdido e terrible Cibrán encontra o acougo no amor dunha prostituta coa que ten un fillo (Lisardiño) e coa que soña comezar unha nova vida. Ela padece unha enfermidade venérea, seguramente a sífilis, aínda que non se diga, que, segundo os médicos, rematará por deixala moi eivada.

ACTIVIDADE: Rele o primeiro capítulo e sinala todas as referencias que se fan a enfermidades ou doenzas dos personaxes. Clasifícaaas en función de se son físicas ou psíquicas.

### III. 4. 3. O MILHOMES

Eladio Vilarchao é un dos personaxes principais, protagonista xunto ao propio Cibrán, dos feitos acontecidos ao longo do percorrido étílico-orxiástico que se nos relata en A Esmorga.

- A denominación.

Os seus variados alcumes (Milhomes, Papaganduxos, Maricallas, Setesaias) defínenos sarcasticamente. Milhomes, por contraposición irónica ao seu carácter afeminado, Papaganduxos (ganduxo, como se sabe, é unha costura mal feita), pola súa profesión de xastre, Maricallas e Setesaias polas súas actitudes persoais e á súa propensión á homosexualidade.

Na escena que vai dar lugar ao incendio do Pazo do Castelo encontramos a seguinte descripción do personaxe:

"Naquela voltou o Milhomes tamén medio núo. Con aquela disposición con que o facía todo, pillou por alí un adibal e púxose a estender a roupa de todos ben estarricada. De medio corpo para embaixo fixera cuns facotexos unha mandileta que o tapaba por diante e que deixaba ao descuberto as nádegas grosas, tremantes e cheias de fochiños coma as dos nenos. Tiña a pele brancuxenta e cheia de mazaduras dos golpes que se diran, e as carnes arredoadas e seguidas polos vacíos e polas costas coma se fose de manteiga e non tivese tendós como temos os demais homes. No peito, sen migalla de peluxe, abambeábanlle as tetas cando se movía, leve o demo, coma se fose unha muller. Ao Pega veulle un pronto de risa, ao velo así, que coidei que afogaba, i eu ferreille, ao pasar, unha chapada no cu que estalou coma un foguete". <sup>40</sup>

Trátase, por tanto, dun personaxe homosexual, caracterizado pola súa propensión ás bromas e excesos de carácter erótico, grande bebedor e, tamén, acostumado aos furtos de pouca importancia así como ás pelexas.

<sup>39</sup> . Opus cit. páxs. 19-20.

<sup>40</sup> . Opus cit. páx. 69.

- A homosexualidade.

Na súa declaración, Cibrán deixa entrever a afección de Eladio Vilarchao polos homes.

"O Milhomes bilicándome na entreperna, como tiña por fodido costume, e querendo botarme a manta por riba".<sup>41</sup>

"A voce do Milhomes que cando ri somella unha galiña, que por iso non me gusta rir con el onde hai xente, porque chama moito a atención. E moitas veces, cando andabamos por aí co dalle que tienes, dunha taberna noutra, eu non ría para que el non ceibase aquel cacarexo de madamita que todo ollaban para onde saía e coñeábanse de nós".<sup>42</sup>

" Pero ás poucas pasadas que dei, oín que o Bocas daba un berro tremendismo, e vin que o outro o tiña pillado polas partes, estordegándollas morto de risa".<sup>43</sup>

Esta actitude do personaxe vai ser a que dea lugar á queima do Pazo do Castelo xa que a súa exclamación sobre o sexo do Cibrán é a que provoca a loita entre ambos e o feito de que este lle tire un candil acendido que estala contra a parede e prende o primeiro lume.

"O Milhomes facía bulra de min chamándome cativo, e aínda tentou queimarme, cun guizo que pillou do lume, en salva sea la parte, i eu todo llo agoantei ata que foi e dixo:

- ¡Mirade o que ten aí o condanado, que somella a do burro do Cerralleiras! Non sei como cho atura a Raxada... Que foi nestas cando perdín o tino e peguei nel de tan mal xenio que por pouco o boto ao lume coasi sen me dar conta das pancadas con que os outros me mallaban para que o ceibase".<sup>44</sup>

Tal e como ten sinalado Francisco Rodríguez:

"Precisamente a homosexualidade, a maneira de ser asumida e de ser vivida, descobre aínda mellor, o proceso de violencia, produto da mecánica de funcionamento social e das prohibicións e persecucións explícitas, profundizando deste modo en como está obxectivamente montada a alienación e a opresión".<sup>45</sup>

Tal e como parece, Blanco Amor emprestoulle moita atención ao personaxe do Milhomes. Unha análise detallada do texto permítenos contemplar como é descrito con moitos máis pormenores que o resto dos personaxes. Se a súa función é a de mostrar un comportamento erótico distinto, considerado como perverso pola moralidade vixente, e, así,

---

41 . Opus cit. páx. 22.

42 . Opus cit. páx. 23.

43 . Opus cit. páx. 24.

44 . Opus cit. páxs. 72-73.

45 . Francisco Rodríguez Sánchez, "A Esmorga: opresión e violencia na realidade colonial" in Poema Actual a Blanco Amor, A Nosa Terra, Extra nº3.

outorgarlle á novela un elemento máis de reflexión sobre a permisividade moral da sociedade, tamén representa o pólo feminino da perversión, fronte á brutalidade primitiva do Bocas, tal e como se ve no capítulo final cando se opón á violación de Socorritos.

- A afección á bebida.

Milhomes é, ademais, un personaxe entregado enteiraamente á bebida, actividade á que dedica a maior parte do seu tempo e na que emprega a case totalidade das súas enerxías. Estamos perante un esmorgante prototípico que pon unha nota de color e de feminidade no relato.

"Como era viño novo e con boa agulla, íase como se fose graciosa, coasi sen se sentir... O malo foi que Milhomes, que disque tiña catarro, empeñouse en pedir un cuartillo de aguardente..."<sup>46</sup>

-O latrocinio.

Na súa vida marxinal e carente doutros horizontes vitais que a bebida e a esmorga este xastre escasamente traballador malvive a custa de pequenos roubos. Trátase de furtos de pouca importancia que engaden un trazo de picardía e falsidade á súa persoa.

"Sacou o Aladio unha botella de augardente, que roubara no mesón e que traía no peto da zamarra, e pegámoslle uns bos grolos para nos animar".<sup>47</sup>

" Ao baleirar o fardel onde traía as cousas, rolaron un pesos, oito ou dez, pola tapa da artesa onde estaba a traxinar, e púxose moi coorado.

-¿De onde che saíron eses cartos?, preguntou o Bocas, erguendo o sobrecello.

¡Ai, non che sei!, contestou o Milhomes, coa súa vociña mansela e cheia de falsía. Debéronse de caer dentro da saqueta á tía Delfina cando lle merquei o xamón, así Deus me dea, que é moi distraída. ¡Vaia que se, probiña! ¡Como se porá cando os bote de menos!"<sup>48</sup>

### III. 4. 4. O BOCAS

Juan Fariña, o terceiro da tríada de esmorgantes que Blanco-Amor nos presenta na súa novela, cumpre a función, en tanto que personaxe, de líder do grupo. Esta condición venlle dada pola súa corpulencia e polo seu mal carácter.

- A denominación.

---

<sup>46</sup> . Opus cit. páx. 37.

<sup>47</sup> . Opus cit. páx. 47.

<sup>48</sup> . Opus cit. páx. 66.

Dos tres alcumes con que é mencionado o personaxe (Bocas, O Alifante, Peitodemacho) os dous últimos aluden á súa condición física. Trátase dun home moi corpulento, vencedor sempre nas súas loitas e que, en base a isto, exerce a condición de xefe do grupo.

-A descripción física.

Nos breves fragmentos que a declaración do Cibrán dedica á descripción de Juan Fariña resáltanse os seus trazos máis brutais, como se o autor, oculto por tras da declaración do seu personaxe, quixese recalcar este aspecto. Trátase dun home que, alén da súas grandes dimensións corporais, ten un rostro de sobrecellos moi mestos e escuros, ocultando uns ollos infantís e cheos de franqueza.

"A terceira cunca que baleirou, coasi que sen pillar alento, avermellóuselle a face e brilláronlle os ollos que tiña gazos, moi francos e belidos, coma de neno, anque algo ofuscados polas pérfebas, que decote as aguichaba coma se non vise ben, e polo sobrecello moi mesto e escuro..."<sup>49</sup>

-A fidelidade ao Milhomes.

A acción da novela comeza co encontro entre Cibrán e a parella formada polo Milhomes e o Bocas que, xustamente nese instante, encóntranse no medio dunha terrible liorta, bébedos e mollados pola chuvia. O narrador comenta, sen embargo, como a pesar destes continuos combates entre os dous amigos existe entre ambos unha forte paixón amistosa. Este feito, a fidelidade que o Bocas profesa ao Milhomes, vai ser o que provoque a loita entre o Bocas e o Cibrán, que rematará co incendio do Pazo do Castelo.

"E cando non andaban de tranca somellaban non coñecérese un ao outro, que coasi nin se falaban; adeus por adeus, coma se tivesen vergoña un do outro. Pero en canto se xuntaban non facían máis que pelexar de moi mal modo. I o máis extraño é que se alguén se moqueaba do Milhomes, aí saía o outro a volver por il, que foran moitas as zarracinas que se tiñan armado por esta teima de Xanciño de dar a cara por somellante soleta".<sup>50</sup>

"O Bocas quedouse un instante a pensar, logo engadiu:

-¡Pois iso é o fodido! Sen el non me adivirto... E se ando con el, chega un intre en que nos temos que bater, é dicir, en que teño que mallar nel, veña ou non a conto... Pero sen el non me adivirto, velaí tes o caso..."<sup>51</sup>

- Carácter maníaco-depresivo.

Outro dos trazos característicos do personaxe do Bocas é a súa forte tendencia á depresión e ao ensimesmamento. En determinadas pasaxes da novela, a súa presenza na acción maniféstase polo seu silencio. Este feito é comentado por Cibrán en máis dunha ocasión.

"O Bocas desde que chegamos, quedárase calado e caviloso sen meterse no que se falaba, sen sequera dar as gracias ou facer louvanza da bebida. Arrecuncaba da augardente sen ceibar verba, soamente extendendo a

<sup>49</sup> . Opus cit. páx. 63.

<sup>50</sup> . Opus cit. páx. 27.

<sup>51</sup> . Opus cit. páx. 30.

cunquiña para o alquitareiro, coma se a bebida fose de pago e tivesen que darlla por obriga, que a min ata me daba lacha aquela maneira de proceder. Dende a mañá, dábanlle aqueles intres de silencio rabuxento, que nin se lle podía perguntar o que lle pasaba, pois aínda que era medio túzaro do seu natural, cando andabamos de esmorga amosábase trouleiro e bastante argallán, e aqueles arruzamentos durábanlle pouco." <sup>52</sup>

Asimesmo, o personaxe manifesta reiteradas veces o seu carácter obsesivo, tendo como síntoma da súa manía a recordación da 'misteriosa dona do señor de Andrada' que el xura ter visto nalgunha ocasión.

"-¿E logo que tes, home, que te vexo moi caviloso? Ese non é o teu xenio cando se anda de esmorga. Algo che pasa...

- Eche moito caso o daquela muller, rosmou polo baixo, coma falando para si. " <sup>53</sup>

" Conque foi aí onde o Bocas se voltou a acirrar naquela vértola de que tiñamos que ir de novo a ver á belida dona misteriosa do señor de Andrada... E nin eu nin o Milhomes fomos quen para tirarlle da croca somellante tolemia, pois xa sabiamos que o Bocas era así, vertolán coma un pequecho, e cando se lle metía na cachola tíñao que facer aquen metese nelo a vida; porque, iso si, home destemido non coñecín outro á par del." <sup>54</sup>

Estes trazos do seu carácter non lle impeden, sen embargo, ser plenamente consciente das barbaridades que o grupo de esmorgantes está a facer. Esta condición crítica maniféstase tanto polo seu temor a ser visto nas tabernas ás que non se atreve a entrar como pola certeza de que antes ou despois o trío de homes vai topar coa xustiza.

"-Aló ti, falou o Bocas, pero eu dígoche que se che botan a mau enriba... Estou certo de que xa todo se correu pola vila, e dun xeito ou doutro... Se queredes imos ao mesón do Roxo, que como todos os que van alí son xente de avería i o que máis i o que menos... Amais dixo son coasi todos forasteiros, como sabedes. Hoxe ten que haber moito xentío pois é víspera da feira do sete i ármase alí decote unha chirlana de arrieiros e tratantes que dura toda a noite... Se gañamos ímonos no tren das cinco para Monforte uns días ata que pase esta encalsamada, que noutras peores me teño visto e total sempre é máis o bruído que as nocés..." <sup>55</sup>

#### - A condición de líder.

O seu carácter de líder do grupo aparece tamén mencionado varias veces ao longo da declaración de Cibrán. Trátase dunha xefatura evidente para o resto dos personaxes e que

<sup>52</sup> . Opus cit. páxs. 62-63.

<sup>53</sup> . Opus cit. páx. 70.

<sup>54</sup> . Opus cit. páx. 101-102.

<sup>55</sup> . Opus cit. páx. 94-95.

non precisa ser posta a proba. Del dependen algunhas das decisións importantes no encamiñamento do grupo durante a esmorga.

"-Ponte aquí, ordenou o Bocas, con aquela súa maneira de mandar, cando andaba nelas, que non ademitía outra resposta que obedecer." <sup>56</sup>

"Ao chegar ao calexón da Pena Vixía, o Bocas ordeou:

- Temos que nos asoparar. Se nos ven aos tres xuntos, vanse deprocatar que somos nós. Liscade cada un pola súa beira. Dentro dun instantiño, xuntámonos na casa da Nonó." <sup>57</sup>

-Trato arrogante coas putas e noivo de Lola, A Viguesa.

Na escena da casa da Monfortina, onde os tres esmorgantes van ter unha loita coas putas, O Bocas manifesta a súa prepotencia perante estas. Trátase dunha actitude de desprezo e desdén, por máis que unha delas, por nome Lola, A Viguesa, estea tenramente namorada del.

"Chegamos primeiro eu e máis o Milhomes e dixémoslle á Viguesa que Xanciño chegaría de alí a pouco, co que se puxo moi leda e botouse polvos na face i esborrifouse perfume por enriba. Nefeuto, cando chegou o Bocas foise para el e apreixouno nunha longa aperta, i o outro mougán facía como que a quería tornar de si ou coma que se deixaba agarimar de mala gana, porque os homes que lles gustan ás putas, con licencia, son decote así, coma se se deixasen acariñar á forza, co que elas se acirran máis e andan tras deles aínda máis asañadas, que é cousa que non se entende.

A Viguesa ollaba para somellante animal coma se non se fartase de velo e sen se asoparar del, coma se llo fosen roubar, cos ollos húmidos e ademirados, coma se tivese baixado un anxo do ceio. I o outro lampantín deixábase estar cos brazos caídos ao longo do corpo, feito un estoa, ollando para os biosbardos, coma se a cousa non fose con el. ¡Se fose eu, me caso no carafio...! Pois a Viguesa chamáballe 'mi chulillo' ".<sup>58</sup>

-Fuxido da xustiza.

Cando o Cibrán encontra aos seus dous amigos, que xa levaban longas horas de esmorga, estes van fuxindo da xustiza, en concreto da Garda Civil. A causa é que deixaron a un home por morto da taberna do Chaguazoso durante a noite anterior. Este entéirase deste feito por boca da Piolla, unha das prostitutas da casa da Monfortina, cando xa teñen sucedido acontecementos como o incendio do Pazo do Castelo.

"-¡Anda, coña, faite de novas ti tamén! Ben te coñezo, que es o da Raxada... ¿pero para que andas con eses? ¿E logo non sabes que ese - dixo acenando

<sup>56</sup> . Opus cit. páx. 46.

<sup>57</sup> . Opus cit. páx. 83.

<sup>58</sup> . Opus cit. páxs. 85-86.



para o Bocas- deixou onte un home por morto na taberna do Chaguazoso?  
¿Non sabes, non? Non me fagas falar..."<sup>59</sup>

### III. 4. 5. PERSONAXES SECUNDARIOS E CARACTERES

Ademais do Bocas, o Milhomes e o Cibrán, encontramos na novela unha longa galería de caracteres, moitos deles descritos cunha enorme economía verbal e que interveñen moi tanxencialmente no desenvolvemento do relato, outros a penas mencionados, que son unha representación clara do ambiente citadino e do carácter coral que, en grande medida, reflexa a novela. Ao longo dos capítulos vemos pasar todos os estamentos da sociedade ourensá: desde as prostitutas e as suas padroas, a Nonó e a Monfortina, ata a fidalguía caduca do señor de Andrada; desde os empregados do axuntamento como Pepe o cabito, ata o Serantes, un axitador sindical; desde os tratantes de gando que van á feira ata o cego que canta coplas.

Atendendo á división en capítulos da novela podemos dar por válido o seguinte cadro:

Capítulos	Caracteres
Primeiro	A Raxada A Costilleta A Subela O Lisardiño Don Pepito, o médico O Serantes Un tratante de gando A Esquilacha Don Fernando de Andrada e a súa muller O Argadelos O Lambelaxas O Rodeiro
Segundo	A Raxada O Serantes Pega, o alambiqueiro Don Marcial, o Saltapalletas A Fuca O Berzas A tía Delfina Balbino, o Cebola
Terceiro	A Raxada A Nonó A Monfortina A Cupatrás A Piolla Fermín, o faroleiro vello O Sardiña, garda municipal María dos accidentes Lola, a vaguesa

<sup>59</sup>. Opus cit. páx. 82.

	Almería, o mozo da Mendeznúñez A Zorrita A Cansentado O cego Cudeiro O Jiménez O Quintela A Fani A Costilleta Pepe o Cabito Argimiro, o Peste
Cuarto	O Roxo O Zamorano Uns do Ribeiriño O Sancristán Quinto O Barrigas Balbino o Cebola O Chaguazoso O Sancristán A Raxada Socorrito, a Tola

A Esmorga é, ademais dun percorrido literario por Ourense, un enorme arsenal de tipos e psicoloxías populares, moitas delas tracexadas cunha grande economía de recursos verbais, que representa a un sector das clases traballadoras nunha época que poderíamos situar a comezos de século. Neste sentido cabe ver na novela a representación coral dun mundo de marxidados nunha sociedade en crise. A hipérbole que subxace no esaxerado da representación non oculta, sen embargo, a visión de todo un sector da sociedade sumido na alienación máis brutal, entregado a unha existencia sen sentido e sen saídas e que, inutilmente, loita por encontrar na vía do pracer máis elemental o vehículo dunha felicidade que lle é negada.

Os tres esmorgantes convírtense en heroes xustamente pola súa tentativa de encontrar un camiño fóra daqueles que lles son ofrecidos legalmente. Neste sentido, o percorrido polas rúas de Auria ten tamén un significado oculto por canto ese itinerario é unha procura da libertación que a ignorancia e a nula conciencia de clase lles nega. A traxedia dos esmorgantes xérase no seu individualismo, na incapacidade para recorrer á solución da solidariedade dunha poboación brutalmente deshumanizada.

A Esmorga é, por iso, a antítese de Xente ao lonxe. En ambas as dúas novelas existe unha tendencia ao protagonismo colectivo pero, se en Xente ao lonxe ese pobo protagonista encontra unha saída á súa opresión mediante a organización e a vindicación, despois dunha ampla concienciación dos seus problemas, en A Esmorga o afán egoísta e sempre individualizado dos tres protagonistas desemboca nunha traxedia humana desproporcionada e absurda.

A Esmorga, por tanto, sitúase máis no ámbito da análise psicolóxica duns personaxes creados por unha situación ambiental extrema, situación que podemos definir como pertencente a unha sociedade depauperada, colonizada, empobrecida e anulada na expresión

das súas peculiaridades. Así, A Esmorga adquire o seu carácter burlesco, de ironía triste, e provoca no lector un aquel de melancolía que se mestura co sorriso productivo da descripción dun ambiente carcavalesco e depresivo a un tempo. Por iso A Esmorga deixa ese sabor agriado, como se por tras das máscaras cómicas dos personaxes a alegría fose violada por un mundo cruento e non disposto ao perdón que brota dunha sociedade sumida nunha fatal violencia.

**ACTIVIDADE:** A partir do cadro anterior clasifica aos personaxes en función da súa pertenza a unha determinada clase social.

### **III. 5. O TEMPO**

En toda obra literaria de carácter narrativo, debemos distinguir tres tipos de temporalidade <sup>60</sup>:

1. O tempo da historia, como temporalidade dos feitos evocados.
2. O tempo da escrita, como temporalidade do proceso de enunciación.
3. O tempo da lectura, como temporalidade precisa para a lectura do texto.

Tsvetan Todorov, un dos grandes críticos teóricos do estruturalismo francés, distingue as perspectivas das direccións das temporalidades, da distancia entre elas e da súa cantidade mediante a seguinte división:

1. Dirección das temporalidades. O tempo da historia e o tempo da escrita poden seguir a mesma dirección, cando os acontecementos se suceden da mesma maneira en que se suceden as frases. Este feito, non moi frecuente na narrativa, pódese romper de dúas maneiras:

a: por inversións, ou sexa, acontecementos que son relatados antes que outros, sendo, sen embargo, anteriores a estes na disposición lineal dos feitos. Este procedemento resulta moi usual nas novelas de intriga onde case sempre temos un feito inicial (un crime, un roubo) do que só despois coñeceremos os momentos previos, anteriores á súa realización.

b: por historias encaixadas, ou sexa, cando unha historia se interrompe para comezar unha segunda e, mesmo, unha terceira. Este procedemento, que denominamos suspensión, está na base da escrita de 'suspense', termo que, en inglés, ten tamén o sentido de dúbida.

A Esmorga maniféstase claramente como un texto narrativo construído en base a estas dúas técnicas. O procedemento de transcripción da declaración dun reu perante o xuíz evidencia que todo o que se conta é anterior ao momento da declaración. O personaxe do Cibrán fai, pois, unha rememoración. Isto lévanos a distinguir no texto dous tipos de temporalidades:

a: o tempo que dura a declaración de Cibrán que é de dous días. O primeiro abranxe os dous capítulos iniciais e o segundo os tres restantes. Neste sentido é interesante ver como se nos manifesta esta variación temporal:

<sup>60</sup>. Tomo a clasificación de Angelo Marchese e Joaquín Forradellas in Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Ed. Ariel, Barcelona, 1986.

"-Non, señor, non. Non teño máis nin menos vontade de falar da que tiña onte. O que pasa é que agora cómpreme remoer ben as cousas antes de as dicir." <sup>61</sup>

b: o tempo que dura o percorrido dos tres esmorgantes, desde que se encontran no amanecer, ata que o Cibrán é encontrado ferido por uns varrendeiros, vinte e catro horas despois.

Tal e como ten comentado Xosé Luis Gavilanes Laso <sup>62</sup> "no tocante á caracterización temporal, a novela presenta dous tempos: un presente central, cuxa unidade se axusta ao pseudodiálogo entre o narrador e o xuez, e un tempo pasado cronolóxico, cuxa unidade se axusta aos feitos propiamente ditos que, no decurso de vinte e catro horas, constitúen toda a sarta de peripecias que contén a anécdota. O presente central interfírese frecuentemente no pasado cronolóxico a traveso de sucesivos cortes dados a requerimento do interrogador, de xeito que o xogo alterno de ámbolos dous permite ao lector dominar dúas ópticas: trasladarase no tempo e presenciar por medio da descripción os acontecementos sin perder de vista o acto xudicial no que son referidos".

Por outra banda, na declaración de Cibrán hai multitude de historias encaixadas, ben mediante suspensións do relato que el mesmo fai para reflexionar en voz alta sobre a súa propia vida ben mediante suspensións provocadas pola voz dos outros personaxes que lle contaron historias.

Unha destas suspensións do relato, en concreto a provocada polo personaxe do Bocas, debe atraer agora a nosa atención pois dela depende en grande parte a estrutura do relato da novela. Reférimonos á historia que o Cibrán conta no capítulo I e que vai ser o desencadeante da obsesión do Bocas.

"Eu tiña oído o conto, igual que todo o mundo; aquela historia de don Fernando de Andrada e da súa muller, e déralle o mesmo creto que ás outras moitismas marmuracións que van e veñen duns a outros nesta vila de folgazás. Como aquí chove sete meses ao ano, a xente entretense en palicar a carón das camillas e arredor dos braseiros, ou nas tabernas e cafés, matinando en tales pantésías.

"Polo visto, asegún se marmuraba xa facía anos, que eu xa o viña oíndo dende rapaz, o vinculeiro dos Andradas, que era o único vivo que quedara dunha familia morta toda dunha tísiquis do peito que pegara neles e que os fora levando un a un, pasara toda a mocidade no extranxeiro, a onde o mandarn para que non se lle apegase o mal. Contábanse del cousas de moita grandeza, como fan decote os probes cando falan dos ricos, que ao mellor non é tanto... Que se lances de xogo e de amoríos, que se estivera nunha guerra de por aí adiante entre xentes que non teñen ren que ver connosco, que se fora, en segredo, amigo dunha raíña, porque disque era baril e bo mozo como non se tiña coñecido outro; que se sabía falar todas as falas do mundo e tal e que sei eu... que penso que todas serían latricadas de comadres, de xastres ou de costureiras que teñen ese vezo de dárenlle á lingua e de andaren a remexer nas honras alleas... O que parece que era certo

<sup>61</sup> . Opus cit. páx. 75.

<sup>62</sup> . Xosé Luis Gavilanes Laso, "Perfís estruturais de contido e expresión en A Esmorga" in *Grial* n° 69, Setembro, 1980.

é que voltara, xa bastante estragado das súas andanzas polo mundo, a facerse cargo do seu herdo que disque que era aínda de moita cuantía. Asegún din, as cousas da herdanza non as tratou con ninguén e arranxáranas uns avogados cos outros para lles sacar do papo aos frades de San Francisco unha boa endentada que lle tiraran á nai que morreu tola, asegún din, que eu nisto non me meto. Conque disque voltou viaxar por esas terras de Deus, i ao cabo dos anos chegou de novo traendo consigo unha dona de tal fermosura, que os poucos que a viran dicían que endexamais se tiña ollado cousa somellante... Pero ninguén voltou a ollala dende o día que chegaran, fai disto once anos, que foi cando eu o oín contar.<sup>63</sup>

Neste relato, no que encontramos certas semellanzas entre o narrador-autor da 'Declaración' inicial e o narrador-protagonista, como poden ser as alusións a unha historia que está en boca do pobo e o feito de que esta teña acontecido hai unha chea de anos, comeza un dos leitmotivs da novela, sen dúbida de grande importancia xa que vai ser o desencadeante do final. Blanco Amor, nun alarde de grande dominio narrativo, vai manter o interese no lector pola historia da fermosa dona do pazo facendo que esta se convirta nunha das obsesións do Bocas, sobre todo despois de que tanto este como o Milhomes e o Cibrán consigan vela na galería do pazo.

"Así o fixemos... Aló na galería, que tiña unha das ventás erguidas, víase a máis belida muller que nin pintada eu tiña visto. Lucía mesmamente coma a Virxe do ceio, sen ofender a ninguén. Era branca, branca, co cabelo negro... Tiña os brazos núos, cheios de alfaias, botados para fóra da fiestra. coma se quixese que se mollasen coa iauga da chuvia, e tiña posto un vestido, branco tamén e livián para o tempo que facía, coma se non lle importase ren do frío. E polo medio da cabeza víñalle un manteliño ou un veo de cor azul, e os cabos del saían pola fiestra e arrandeábanse co vento, e como a dona estaba tan queda, somellaban ser a única cousa que tiña vida de seu. Sorría, fitando para onde nós estabamos, pero sen pestanexar, cos ollos mouros, grandes e moi abertos, que aínda puñan seu aquel de medo..."<sup>64</sup>

A historia da fermosa dona do pazo vai ficar pendente durante toda a novela, mesmamente ata pouco antes de rematar, e vaino facer a través das repetidas veces que o Bocas se lembre dela. Así na páxina 70 e na 101-102 en que manifesta a súa pretensión de voltar ao xardín dos Andrada para vela.

"-¿E logo que tes, home, que te vexo moi caviloso? Ese non é o teu xenio cando se anda de esmorga. Algo che pasa...

- Eche moito caso o daquela muller, rosmou polo baixo, coma falando para si. "<sup>65</sup>

" Conque foi aí onde o Bocas se voltou a acirrar naquela vértola de que tiñamos que ir de novo a ver á belida dona misteriosa do señor de Andrada... E nin eu nin o Milhomes fomos quen para tirarlle da croca somellante

<sup>63</sup> . Opus cit. páx. 39 e 40.

<sup>64</sup> . Opus cit. páx. 48.

<sup>65</sup> . Opus cit. páx. 70.

tolemia, pois xa sabiamos que o Bocas era así, vertolán coma un pequecho, e cando se lle metía na cachola tíñao que facer aquen metese nelo a vida; porque, iso si, home destemido non coñecín outro á par del." <sup>66</sup>

A historia desemboca, así, no capítulo IV onde temos novamente aos tres esmorgantes no pazo dos Andrada, esta vez no interior, empeñados en ollar de preto e coñecer á fermosa dona. A desilusión que o Bocas vai levar estimulará a súa extraña psicoloxía para dar lugar á escena da violación de Socorrito a Tola que, á súa vez, culminará coa loita a navalladas entre o Bocas e o Milhomes.

"Nefeito, tras dunhas matas de follas mestas e grandeiras, víase a fermosa dona cheia de luar, sentada, volta para o xardín, o mesmo que a tiñamos visto á mañá, cos brazos estarricados e os ollos quedos e brillantes, como a máis belida cousa que neste mundo se tiña ollado. Parámonos tan perto dela que ata tiñamos medo de alentar. A min batíame tanto o corazón na caixa do peito que me somellaba que se tería que oír dende fóra... Estaba sentada nunha cadeira con rodas e tiña un neno cativo na aba. O Bocas deu unha pasada saíndo de tras as matas, e púxose á súa beira dicíndolle:

"-Señora, non teña medo que non lle faremos ningún mal... Nosoutros agardabamos que pegase un berro en cando nos vise, pero non se moveu nin respondeu verba. O Milhomes apegado a min tremaba coma un vimio i eu suaba coma no rigor do vrau. Estabamos tan abraizados que xa nin nos importaban os golpes que daban na porta e os gritos que se oían cunha voce de vella que non se sabía que dicía:

"-¡Voler, voler; secur, secur...! ou algo deste xeito.

"O Xanciño fitaba para a dona, quedo, aloleado e cun sorriso que somellaba o pucheiriño dun neno cando vai botar a chorar, pero a dona non pestanexaba nin se movía, talmente coma morta.

"-¡Señora...!, díxolle aínda, aventurándose a collerlle unha mau. Pero, non ben o fixera, rexeitouna dun pulo coma se se tivese queimado. Con este movemento o neno caeu ao chau e fíxose cachizos descontra os zulexos do sobrado. O Bocas, xa repostado, pegou nela pillándoa con bruteza pola aña, coma se lle fose bater, e a dona foise para un costado inteira, sen se dobregar, cos brazos decote tesos e as maus abertas.

"-¡Malia a nai que me pariu! ¡Grandísimo fillo de puta de tolo!, berrou o Bocas. E dándolle un tremendo couce á cadeira, guindou coa dona no chau, que alí quedou do mesmo xeito que estaba sentada, cos ollos estantíos brillando co luar. Logo de dar dúas pasadas aínda voltou, cheio de carraxe, i afundiou o tacón dúas ou tres veces na cara da boneca que quedou feita un buraco, mouro e témero, coma unha calivera escachada..." <sup>67</sup>

Esta historia ponse en oposición á historia de Lola a Viguesa, a prostituta namorada do Bocas que encontran na casa da Nonó e que serve de contrapunto para a progresiva teima do Bocas de ir ver á dama branca do pazo (a boneca). Deste xeito

<sup>66</sup>. Opus cit. páx. 101-102.

<sup>67</sup>. Opus cit. páxs. 119, 120 e 121.

encontramos na obra unha microestrutura alegórica de singular importancia que poderíamos debuxar do seguinte modo:

°A boneca do Pazo	O Bocas	Lola A Viguera
Amor idealizado	O home	Amor mundano

A frustración final, unha vez descubren que a fermosa muller do pazo non é outra cousa que unha boneca, manifestarase nunha frase do Bocas que constitúe un dos emblemas dos conflitos morais que esconde o libro:

"-¡Me caso en tal, quero estar cunha muller que non sexa puta!"<sup>68</sup>

Outra das historias encaixadas no relato principal é a narración que Pega, o alambiqueiro do Pazo dos señores do Castelo, conta aos tres esmorgantes mentres os convida a beber e estes se ispen para secar as súas roupas. A historia, posta en boca do Pega pero narrada polo Cibrán, versa sobre os costumes festeiros dos empregados dos donos do Pazo e vén sendo un resumo da propia historia da novela.

"- Pois con este tempo, e sen o Saltapalletas aquí están apegados á lareira, bebendo e roendo, que aquí ninguén llelo tasa. ¡Casa farta coma esta...! O que si, estalles privado entraren na bodega. ¡Teñen armado cada unha! Contoume meu pai, para me precaver, que unha Noiteboa, que os señores se foran para a vila, a pasala cos parentes, fixeron unha desas que arden nun candil... Despois de fartárense coma marraus, fóra a ialma, e de beberen ata trousalo, meteuse o demo neles e fardáronse de pes a cabeza coa roupa dos donos, e moi metidos en paletós e polisós fóronse bailar ribeiranas na saa dos espellos, coa Fuca e máis o Berzas, que son os criados máis vellos, sentados no estrado facendo dos señores que polo visto estaban bébedos coma dous dese vedraños tolos que poñen nas follateiras e disque ao outro día non se acordaban de nada. Cando chegaron os donos, ao mediar a mañá, parece que había un grande estropicio, e moitos aínda estaban a durmir a rolla onde os collera o sno, ata nos leitos dos amos e dos nenos, que parece que foi o que máis os encabuxou... E anque os señores son coma o pan, botáronos a todos, non sendo aos vellos. Da mozarria dos criados non quedou ninguén, anque pediron perdón e meteron moitos empeños... E ata disque dúas rapazas de Rairo, que estaban a xornal para a costura, resultaron logo preñadas, anque a xente fala moito... Pero o caso é que dende aquela, ninguén pode chegarse á bodega sen licencia, e moito menos estando o alquitareiro, pois polo visto naquel tempo, cando se andaba na estila, co gallo de viren a probar a augardente papaban cada pítima que..."<sup>69</sup>

A historia cumpre dúas funcións: desde a perspectiva do ritmo do relato serve para acougar o tempo da historia, para ralentizar o seu desenvolvemento, e, desde a perspectiva do seu significado, establece un paralelismo co relato principal ao tempo que marca un antecedente dos tres esmorgantes. A obsesión pola comida e a bebida, pola fartura, en definitiva, alimenticia dos empregados do pazo é un síntoma claro da súa pobreza. O feito de simularen unha escena doméstica cos criados transformados en señores

<sup>68</sup>. Opus cit. páx. 132.

<sup>69</sup>. Opus cit. páxs. 64 e 65.

revela un desexo de mudanza social, unha insatisfacción persoal de non seren como os amos, de non contaren coas súas propiedades. A burla que levan a cabo oculta a súa vinganza pero tamén a súa envexa.

2. A distancia entre os tempos. A distancia entre o tempo da historia e o tempo da escrita pode ser máxima (por exemplo, un narrador que nos conte hoxe en día a construción das pirámides de Exipto) ou mínima (un narrador que nos conte, a través dun monólogo interior, o que lle está a acontecer no mesmo momento da escrita).

En A Esmorga de Eduardo Blanco Amor encontramos, fundamentalmente, tres ubicacións temporais diferenciadas:

a: a do autor que escribe a novela a finais dos anos cincuenta e que no preámbulo inicial nos indica, como xa vimos, que a historia acontecera había moitos anos.

b: a do Cibrán no momento de facer a declaración e que denominaremos Tempo A.

c: a dos tres esmorgantes durante o seu percorrido ourensán e que denominaremos Tempo B.

3. A cantidade de tempo da historia na unidade temporal da narración. A historia dun relato ou dunha novela pode comezar cen ou máis anos antes do tempo en que se desenvolve o final e a novela ser moi breve ou a historia contemplar simplemente a descripción dunha hora da vida do protagonista e ser moi longa. Deste xeito o tempo da historia pode ser representado de variadas maneiras:

a: por elusión, cando se omite algún período da historia.

b: por resume, cando a un longo período da historia correspóndelle un breve período do relato.

c: por estilo directo, cando a un período da historia correspóndelle o mesmo tempo no relato. Por exemplo, os diálogos, as escenas teatrais, os monólogos.

d: por análise, cando ao tempo da historia correspóndelle menos tempo que ao relato. A novela de índole psicoloxista emprega con grande frecuencia este recurso xa que se pára constantemente a analizar os personaxes.

e: por digresión, cando a unha unidade de tempo da narración non lle corresponde ningunha unidade de tempo da historia. A digresión pode ser:

1: unha descripción :

1.1. Topografía, se é a descripción dun lugar.

1.2. Prosopografía, se é a descripción do físico dun personaxe.

1.3. Etopeia, se é a descripción do carácter un personaxe.

2: unha reflexión.

En A Esmorga encontramos a utilización de varias destas técnicas. Se ben a tendencia xeral do relato é a facer coincidir o tempo da narración co tempo da historia no tocante á declaración de Cibrán, isto é, hai tendencia a un uso predominante de estilo directo, podemos constatar que hai tamén un uso frecuente da digresión e do resume.

O uso da digresión, mediante a reflexión, é frecuente nas primeiras páxinas da novela.

As palabras non transcritas do xuíz parecen levar a unha ruptura das digresións por parte do Cibrán narrador. Así, encontramos momentos como este:



"\_

- Si, señor, si; xa vou ao conto. Non fago máis que ir ao conto, anque non o pareza. Na vida dos homes, aínda dos homes coma min, non lle é todo arroutada, que as cousas requiren ter o seu comenzo, e moitas vegadas o que se ve sae do que non se viu, e todo hai que ilo dicindo, anque así de primeiras non somelle vir ao conto..."<sup>70</sup>

Ou como este:

"\_

- ¿Como señor? Non me aparto do conto nin un instante... Estou a dicir as cousas polo seu comezo, que unhas viñeron das outras e se unhas non houberan pasado as outras tampouco.

-

-¡Que han ser disculpas! Eu non teño ren de que me disculpar que eu nada fixen, pois o ollar as cousas que pasan diante dun non é culpa dun, por máis que llas apoñan ou que llas queiran apoñer".<sup>71</sup>

A digresión como descripción de lugares e físicos e caracteres de personaxes é tamén moi usada, como xa vimos ao facermos a análise do Cibrán, o Bocas e o Milhomes.

Finalmente, o resume, aínda que con escasa frecuencia tamén aparece. Por exemplo, cando o Cibrán conta os seus antecedentes familiares ou a súa relación coa Raxada.

A digresión cumpre no relato o papel de provocar un remansamento despois dunha pasaxe de acción ou ben unha espera impaciente cando interrompe a narración nun momento crítico. No caso da digresión como descripción cumpre o papel pictórico de facer ver.

**ACTIVIDADE:** Escolle un capítulo calquera da novela e, léndoo con moita atención, sinala as elusións, os resumes, as análises e as digresións que aparecen no texto.

#### **IV. ESQUEMA TEMPORAL DA OBRA**

Tempo A	Tempo B	Episodios	Capítulos
Día primeiro	Amañecer	Saída para o traballo	Primeiro
		Encontro co Bocas e o Milhomes.	
		Taberna da Tía Esquilacha.	

<sup>70</sup>. Opus cit. páx. 16 e 17.

<sup>71</sup>. Opus cit. páx. 33.

	Mañá	Conversa debaixo da ponte. Xardín dos Andrada Xunto ao cano grande da Burga	
		Bocas e Milhomes durmen Pazo dos señores do castelo Encontro co Pega	Segundo
	Tarde	Incendio do Pa- o o o o zo.	
		Casa da Monfortina Casa da Nonó	Terceiro
	Media noite	Fuxida por Ourense	
	Noite	Igrexa de Sta. Eufemia Fonte do Rei Mesón do Roxo	
		Paseo por A Casa dos Andrade Encontro co da casa bébedo Tentativa de fuxida de Cibrán	Cuarto
	Noite con luar	Fermosa dona chea de luar Estación	
		Ponte Maior Encontro co Barrigas	Quinto

Día segundo	Amañecer	Finca do Abade das Vellas Socorruto a Tola	
-------------	----------	--	--

## V. O ESPACIO.

A Esmorga é un claro modelo de novela itinerante. O cambio de escenario foi desde sempre unha das formas empregadas polos narradores para a construción da novela de aventuras. Desde a antigüidade, onde encontramos modelos tan clásicos como A Odisea ou A Viaxe dos Argonautas, ata o Ulises de James Joyce, pasando por Don Quixote e o Ciclo Artúrico ou a novela picaresca, o modelo de heroe tivo sempre como característica o seu espírito errante. Na idade greco-latina o heroe adquiría a súa condición de tal cando era capaz de ultrapasar as fronteiras do Hades, isto é, do reino dos mortos, e voltar sendo vencedor. Así Orfeo débelle o seu prestixio ao feito de ser quen de rescatar a Eurídice da morte. No Ciclo artúrico Galahaz demostra a súa valía, tanto guerreira como espiritual, sendo capaz de encontrar o Grial. En Don Quixote, novela a todas luces extraordinaria e xenial, encontramos a substitución do Hades polo reino da loucura e da imaxinación literaria. Non esquezamos que Don Quixote débelle a súa condición de heroe ao feito de ter entrado no reino da demencia debido á súa condición de lector de novelas de cabalerías. Na novela moderna (poñamos o caso da Viaxe ao fondo da noite de Celine ou de O corazón das tebras de Conrad) a mesma viaxe mítica dos antigos é suplantada por unha viaxe a lugares inhóspitos e salvaxes que, dalgún xeito, veñen representar a viaxe ao interior máis fondo, ao inconsciente dos personaxes. En toda esta tradición, agás o caso do Ulises de Joyce, a viaxe é unha viaxe exterior, fóra da cidade. Trátase, xa que logo, da aventura extra-citadina.

En A Esmorga encontramos un modelo diferente, aínda que tamén de longa tradición na literatura occidental. Estamos perante un itinerario urbano no que os perigos que encontran os protagonistas non son outros que os derivados da organización da sociedade, concepto que xustamente simboliza a cidade. O seu entramado urbano, as regras seguidas para construír as rúas e os seus predios, delimitan dalgún xeito o horizonte moral dos protagonistas. Xa non se trata de heroes antigos que se enfrentan cos perigos do medio natural (alimarias, fantasmas, trasgos, meigos, guerreiros inimigos) senón de heroes modernos que encontran o límite da súa ousadía na legalidade vixente.

Deste xeito, Blanco Amor elabora unha novela de aventuras na que os seus heroes son convictos da xustiza. A viaxe é, entón, unha fuxida e o mecanismo que move as mentes dos protagonistas durante case toda a novela é o de procurárense o máximo pracer durante o que parece ser o seu último día de liberdade.

Por outra banda, a novela é unha homenaxe a Ourense. As súas rúas, as súas prazas, as súas fontes e igrexas, as súas pontes, son frecuentadas polos tres esmorgantes ao longo do seu itinerario.

Cabe analizar tamén, polo seu interese á hora da interpretación xeral da novela, o contraste entre lugares fechados e abertos e a procura dos protagonistas de lugares que os ampren da chuvia. Estes son tabernas, prostíbulo ou casas nas que entran sen permiso. Esta carencia de ámbito interior define a psicoloxía dos personaxes. A súa orfandade, a súa entrega á intemperie do drama da vida, encontra así un páralelismo na procura da casa, do claustro interior, do amparo ante a chuvia.

## V.I. ESQUEMA ESPACIAL DA OBRA

CAPÍTULOS.	LUGARES + (INTERIOR) OU – (EXTERIOR)
------------	--------------------------------------

Primeiro	Perto do Mesón da Cristalina
	+ Taberna da tía Esquilacha
	- Paseo por Ponte Pelamios, a Barbaña e a Burga.
	- Xardín dos Andrada
Segundo	- Xunto ao cano grande da Burga - Pasan o Barbaña - Atallan polo Saltodocan + Pazo dos señores do Castelo
Terceiro	- Porta do Aire - Fonte de San Cosme - Ferreiría + Casa da Monfortina - Calexón da Pena Vixía - Porta da Stma. Trinidad + Casa da Nonó - Praza do Correxidor - Rúa de Crebacús - Rúa dos Fornos - Rúa da Estrela - Rúa do Tecelán - Rúa do Instituto + Igrexa de Sta. Eufemia - Fonte do Rei
Cuarto	+ Mesón do Roxo
	- Estrada de Trives - A Travesía - Perto da Praza Maior - Alameda - Calexón da Burga + Casa dos Andrade - Perto da Estación
Quinto	+ Estación - Ponte Maior - Finca do Abade das Vellas - Campo das Bestas

**ACTIVIDADE:** Debuxa un plano da cidade de Auria, utilizando o esquema anterior, en función da idea que te fixeches dela ao longo da lectura do libro.

## V.II. A ATMOSFERA

Entenderemos como atmosfera un conxunto de elementos que o autor sitúa aparentemente nun segundo plano pero que, en conxunto, veñen sumarse, pola súa carga simbólica, á significación total do relato, sendo, neste sentido, elementos de grande transcendencia por contribuíren a crear o decorado da traxedia emprestandolle a esta un

valor superior ao que os acontecementos e a psicoloxía dos personaxes teñen por si mesmos.

Neste sentido, se tivéssemos que empregar un único adxectivo para definir a atmosfera de A Esmorga, diríamos que se trata dunha novela onde os líquidos (a chuva, o alcohol, a lama, a suor) adquiren unha carga semántica definitiva.

Se a novela ten moito de percorrido infernal e asulagamento no mundo do inconsciente (non en van os seus protagonistas sofren diferentes doenzas de carácter psíquico), o emprego polo autor dunha atmosfera de humidade, de lubricidade compulsiva, contribúe a acrecentar o desenvolvemento do drama dun xeito que non debe pasar inadvertido para o lector.

Neste sentido e tal e como ten manifestado Xosé Luis Gavilanes Laso:

"o ambiente que a propia obra vai creando polas situacións ás que os seus personaxes se ven obrigados a enfrontar está marcado pola chuva. A chuva é -valla tando o sentido literal como metafórico- a atmósfera de A Esmorga. (...) Esta atmósfera creada pola chuva é determinante até certo punto, pois non só ten intervención importante nos feitos e mesmo nas decisións dalgúns dos personaxes senón que estes vense na necesidade de albergarse para se refuxiar dela. É indudable que a chuva é un factor que contribúe poderosamente a marcar a tensión, e forma parte, asimesmo, dese clima de fatalidade que envolve os acontecementos, de xeito que, obrigados a se refuxiar dela, os personaxes van amoreando sobre a maior carga delictiva nos albergues que atopan, principalmente tabernas e burdeis. A chuva é como auga bendita que santifica todo ese ritual que constitúe a farra de vinte e catro horas a cargo dos tres esmorgantes. A súa frecuencia, propia do marco xeral galego, atinxe un sentido que reborda o carácter tópico facéndose, eu diría, metafísico, porque en certa medida une a súa necesidade á dos troulantes. Estes, como obedecendo a unha chamada fonda e misteriosa, case por rutina e sen saber por qué, deben esgotar necesariamente (a resposta de moitos dos nosos actos só é unha resposta infantil, porque si) todo un ritual de gasto: gasto de diñeiro, de horas, de enerxía, co que responden a unha especie de preceito atávico máis forte que as súas vontades. Hai quen quixo ver neste fenómeno a influencia de L'Etranger de Albert Camus, no referente ao paralelismo que puidera existir entre a chuva de A Esmorga e o papel que xoga o sol no acto delictivo de Mersault. Non importa que Blanco Amor tivera lido ou non a Camus antes de escribir a súa novela, pois en ficción hai encontros de tendencias, ademais das influencias directas ou indirectas".<sup>72</sup>

O camiño que Cipriano Canedo, tamén chamado o Cibrán ou o Castizo, inicia naquel amanecer do primeiro capítulo da novela de cara ao seu traballo nas obras de construción da estrada de Madrid, vese desviado non só polo encontro cos outros dous esmorgantes senón tamén pola presenza da chuva.

"A pouco andar, e cando ía chegando polo mesón que lle din da Cristalina, o tempo atepedouse, coasi de súpeto, cun neboeiro que se viña erguendo do sul, negro coma mis pecados, pero de máis bo levar que aquela

<sup>72</sup>. Xosé Luis Gavilanes Laso, "Perfís estruturais de contido e expresión en A Esmorga" in Grial n° 69, Setembro 1980.

friaxe de coitelos que me deu no rosto da cara ao saír da casa da miña amiga. Polos altos do ceio, que arestora estaban a crerexar a modiño, coma con preguiza, víñanse erguendo unhas nubes empardecidas e víase que ía cambiar o tempo para tronada." <sup>73</sup>

Repárese como, no texto citado, o narrador-protagonista fai mediante unha alegoría atmosférica un resume da súa propia experiencia. A presenza das nubes empardecidas e a ameaza de treboada non son máis que anticipos alegóricos do que máis adiante vai acontecer. Neste sentido, e seguindo unha tradición que parte do romantismo europeo, Blanco Amor fai que a traxedia e a violencia dos seus personaxes sexan analóxicas da que o vento e as nubes van representar, ao mesmo tempo, no ceo.

A chuvia será empregada polo Bocas como razón de peso para convencer a Cibrán de que non vaia ao traballo:

"Está vindo a chover e non vas ter choio". <sup>74</sup>

As negras nubes contribuirán a que o relato, a pesar de desenvolverse durante máis dun capítulo ao longo do día, adquira un carácter nocturno.

"Cando espertaron, a iso de unha hora despois, seguía chovendo arreo e o día empardecera aínda máis, coma se fose vir a noite." <sup>75</sup>

O propio narrador é consciente da importancia destes elementos cando nos di:

"¡Ai, señor, iso pareceralle a vostede...! Pero eu dígolle que a chuvia tivo moita da culpa... Se en troques daquel froallo apegadizo que topei ao saír de estar coa Raxada, e daquela chuvia mesta e sen tréngolas que despois se botou sobre do mundo, que era andar por un pesadelo sen poder saír de ningures, moitas cousas que socederon non terían socedido, porque eu houbérame ido para o meu traballo sen facer caso de ninguén". <sup>76</sup>

Así, segundo avanza a progresión do relato e este vai gañando en intensidade dramática, a chuvia aumenta a súa presenza, sendo para entón un elemento de complicidade entre o autor e o lector que encontra na reiteración das descripcións un elemento de advertencia, un aviso para que estea atento:

"Ao paso que íamos subindo, a auga viña máis fera e dura nas rachas do nordeste; collíame o corpo coma se chovese de costado, zorregábame na face ata facerme doer e metíaseme por embaixo da roupa mollándome o corpo coma se non a levase. A terra dos eidos estaba enchoupada, cos regos dos labrantíos coasi asolagados, e cando nos metíamos polos fondos para atallar, afundíansenos os pes ata as canelas". <sup>77</sup>

Non debe pasar inadvertido para o lector que durante a escena de encontro entre o Cibrán, por unha parte, e o Bocas e o Milhomes, por outra, estes rematen nunha loita revolcándose polo chan no interior dun lamazal. "Costoume barro e fariña poder

<sup>73</sup>. Opus cit. páx. 19.

<sup>74</sup>. Opus cit. páx. 29.

<sup>75</sup>. Opus cit. páx. 38.

<sup>76</sup>. Opus cit. páx. 53.

<sup>77</sup>. Opus cit. páx. 59.

separalos" <sup>78</sup> comenta o Cibrán. Esta inmersión nas augas pútridas simboliza todo o discurso da novela. Non se esqueza que estamos perante un paseo polo lado salvaxe da vida e que, nunha cerimonia de iniciación previa ao comezo do relato, os dous personaxes representantes do mal, do abxecto, do baixo, do sucio en definitiva, bañan os seus corpos e as súas húmidas roupas nun lamazal mentres loitan. Este baño externo que vai ser levado a cabo pola chuvia correspóndese co baño interno que os personaxes levan a cabo en interiores. Deste xeito, podemos dicir que a atmosfera líquida encontra o seu correlato na bebedeira dos personaxes. Trátase, pois, dunha cerimonia de purificación tanto exterior como interior. A chuvia que molla as súas roupas e os seus corpos nos espazos exteriores múdase en bebida alcohólica que os personaxes inxiren nos espazos interiores.

Lugares interiores	Lugares exteriores
Alcohol	Chuvia

Finalmente, a chuvia desaparece e a contemplación da fermosa dama que parece enfeitizar ao Bocas faise baixo un ceo calmo e sulcado polo luar. Poucas páxinas despois a lúa desaparece e comeza o amanecer, a volta á realidade, o fin da esmorga. Deste xeito o carácter lunático das escenas finais adquire total relevancia. O narrador presenta a lúa sobre o ceo mentres proceden á contemplación da boneca fermosísima que eles crían unha muller. Todo o seu empeño e toda a súa procura ten, agora, como resultado o fracaso. O mundo interior do imaxinario (non esquezamos que Blanco Amor emprega unha lenda popular) non leva a outro lugar que á alucinación e á mentira. O amanecer presentará de novo o rostro cruel da realidade aos esmorgantes que preferirán non velo máis.

## **VI. A INTERPRETACION DE A ESMORGA.**

### **VI. 1. A Esmorga como plasmación dunha realidade sociolóxica**

Desde o mesmo momento da súa publicación, a opinión xeral da crítica tendeu a ver na novela de Blanco Amor un texto que, inscrito dentro da tendencia xeral do realismo da época, viña mostrarnos unha realidade alienada en momentos de crispación e crise.

Seguindo esta liña interpretativa (que encontra a súa mellor plasmación no breve artigo de Francisco Rodríguez Sánchez "A Esmorga: opresión e violencia na realidade colonial"<sup>79</sup>) poderíamos ver no relato unha chea de elementos de carácter sociolóxico que, sen dúbida, habería que valorar para comprender a traxedia dos personaxes ou, mesmo, entender esta como a única saída dese mundo en devacle pois "toda a estrutura da novela foi montada en función do desmascaramento da brutal alienación dunha sociedade determinada"<sup>80</sup>. Estes elementos serían máis ou menos os que se seguen:

#### -A orixe extranxeira dos cargos da Administración.

<sup>78</sup> . Opus cit. páx. 26.

<sup>79</sup> . Francisco Rodríguez Sánchez, "A Esmorga, opresión e violencia na realidade colonial" in Poema Actual a Blanco Amor, A Nosa Terra, Extra nº 3.

<sup>80</sup> . Opus cit.



Ao longo do relato encontramos que unha das peculiaridades da declaración de Cibrán consiste en non ter interlocutor. As palabras do xuíz non aparecen transcritas. Tal e como ten comentado Francisco Rodríguez :

"O recurso de que non aparezan as palabras do Xuíz non se debe só á aceptación da lei realista que o tería que facer falar en español, o que convertería a novela en bilingüe, senón que fundamentalmente serve para remarcar a xordeira, a inmutabilidade da xustiza, o seu papel represor e castigador. A sorte do Castizo está botada de antemán".<sup>81</sup>

Por outra banda, a organización do traballo manifesta claramente a contradición existente entre unha sociedade colonizada, posuidora unicamente de recursos naturais e man de obra barata, e a sociedade colonizadora que envía os seus cadros técnicos para a construción e arranxo das vías de comunicación que permitirán un acceso máis doado desde o país dos produtos que se exportan:

"E tamén me dixen, como xa dixera Xanciño, que seguramentes non se ía traballar nas obras, pois anque o inxeniero novo que viñera de Madrí, nos dicía que xa levabamos dous meses de perda e nos reventaba a traballar nos días bos, en anto se viñan catro pingas púñase a arrenegar da chuvia do país e andaba connosco feito unha fera brava, coma se tivésemos a culpa..."<sup>82</sup>

#### -A actitude violentamente represiva das forzas policiais.

Descontando o fragmento final do capítulo V onde o narrador-autor nos conta como Cibrán morre a mans da Garda Civil despois de cravarse el mesmo a navalla, son varios os momentos en que o acusado se queixa de torturas e malos tratos perante o xuíz, sen conseguir que este atenda ás súas demandas.

"E aínda menos mal que vostede foi tan bo e non me deixou levar ao coartelillo, porque daquela o pensamento finaría por me entolecer. Vostede tense que dar conta de que un home mozo, coas súas formas enteiras, non pode aturar que outro home, que non sexa seu pai, lle poña as maus no rosto da cara sen ofensa entre eles e sen poderllas devolver, esposado como o teñen a un, que ata non sei como hai cristiaos tan ascarosos da súa ialma e fillos de mala nai, coma para pórse a bater nos outros homes que ren lles fixeron e que non se poden valer, que iso nin é xusticia nin carallos que a fixo, coa súa licencia, e dito sexa sen fallarlle ao respecto..."<sup>83</sup>

A súa demanda non é atendida en absoluto dándose por normal que o comportamento das forzas de orde debe ser así. O xuíz, no seu mutismo, non ten nada que comentar, aínda que do texto podemos deducir a pregunta de se foron realmente os gardas os que o maltrataron (Si, señor, foron eles e ninguén máis). As queixas do convicto non suporán un melloramento da súa condición como reu.

---

<sup>81</sup> . Opus cit.

<sup>82</sup> . Opus cit. páx. 32.

<sup>83</sup> . Opus cit. páx. 126.

"...no coartelillo, aunque mallaron en min todo canto quixeron aqueles criminales para que dixese onde tiña agachadas as cousas... Si, señor, foron eles e ninguén máis, que aínda escomenzaron a tarefa moi postos de acordo, pero logo, cando ían aparecendo outras cousas, puxéronse a rifar pola rapañota que estoxaba oílos..."<sup>84</sup>

-A pequena burguesía autóctona virada de costas para o país.

Como personaxe prototípico deste sector social temos a Pepe o Cabito, administrativo do Axuntamento e encontrado polos esmorgantes no interior dun prostíbulo, o que suscita neles o medo a seren delatados diante das forzas do orde.

"Nestas, apareceu pola porta que dá ás alcobas, a Costilleta, axeitándose o cabelo e seguida do Pepe o Cabito, que lle quedara este alcume de cando foi cabo de gastadores no servicio do rei. Pepe o Cabito, aunque fillo do señor Argimiro o Peste, que tivera banquilla de zapateiro de rúa, ao pe da Fonte Nova, dábase moito ao señorío, porque traballaba de escribiente no auntamento. Total viña ser un deses señoritos de caldo á merenda que aínda gañan menos ca nós, e todo se lles vai en andaren de capa e bimba i en alternaren con algúns señores de carreira polo gallo de seren todos republicanos, que lles din, e que se axuntan algunhas vegadas na Lameda a botaren discursos que ninguén entende, ata que os torna de alí a guardia civil".<sup>85</sup>

-A fidalguía caduca que só serve para manter as fantasías doutros tempos.

O Pazo dos Andrada, onde os tres esmorgantes contemplarán a fermosura extraordinaria da muller que logo resultará ser unha boneca, está habitado por un home bébedo, decrepito e arruinado, símbolo de toda unha clase social, a fidalguía, que se encontra abatida pola irrupción da burguesía vilega. Este fidalgo, o que encontrarán durmindo no capítulo IV da novela, é o único resto da clase chamada historicamente a dirixir o país. Neste sentido cabe ver certa coherencia ideolóxica ao dirixiren os esmorgantes a súa imaxinación cara a fidalguía como obxecto e como protagonista das súas fantasías. O mundo dos sonhos e do desexo non se dirixe cara á pequena burguesía autóctona nin cara os maragatos senón á clase social que se sinte como ruína, como esgotamento histórico.

A imaxe do fidalgo e a súa preciosa boneca, contemplada polos tres esmorgantes, ben podería resumir a historia do noso país e servirlle de alegoría.

-A opresión lingüística.

Son moitas as referencias de carácter lingüístico que se fan ao longo do texto. Os personaxes son conscientes de estaren a falar nunha lingua distinta e, de cando en cando, tentan falar na lingua dos seus dominadores, todo, claro está, con ironía e riso:

"Logo botaron outra vece a man por enriba e puxéronse a latricar en castrapo, imitando as falas dos señoritos e as señoritas.

-¿Como está vosté?

<sup>84</sup> . Opus cit. páx. 115.

<sup>85</sup> . Opus cit. páx. 89.

-Moi bien, aunque medio amolado por la temperatura... Non sei por que, ao dicir temperatura escachaban a rir que ata somellaba que ían afogarse. " <sup>86</sup>

Blanco Amor ironiza sobre o tema da diglosia e pon a unha prostituta fina, namorada do Bocas, a falar en castelán. Na descripción introduce tamén aos militares. Nesa mesma liña irónica concédelle ao castrapo a responsabilidade da perda da Cansentado, que abandonara a súa condición de costureira (que tiña como lingua vehicular o galego) pola vida alegre (que ten como lingua vehicular o castrapo, xa que castelán non sabe falar).

"Pois a Viguessa chamáballe 'mi chulillo', porque decote fala en castelán, pero non como fai a Cansentado, que fora costureira en Paderne e botárase a falar o castrapo, que foi o que escomenzou a perdela, e outras das casas de a peso que falan o castrapo cheio de jeadas para facérense as finas e as madrileñas cos señoritos da vila. Non; a Viguessa víaselle abondo que era seu falar natural, que disque lle viña da súa nacencia en boa casa, que ata se marmuraba que era filla dun coronel do Ferrol, ao que disque se lle foran esparexendo a muller i os fillos porque era moi xogantín, que a xente non se cansa de inventar cousas, e que tanto pode ser certo como pode ser trola..." <sup>87</sup>

A colonización cultural invádeo todo, mesmamente aqueles aspectos da vida popular que máis intactos deberían estar diante da invasión do alleo. Así Blanco Amor introduce a figura dun cego, personaxe costumista moi frecuente no mundo literario que se pretende construír (véxase Valle Inclán), tratando de verter as súas cantigas ao castelán co resultado evidente, hiperbolizado por Blanco Amor, dun texto ridículo e hilarizante.

"Ao outro lado da porta oíase 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 Brasile,  
pero coma no las tiene  
mi vida non poedo ire..." <sup>88</sup>

-A política (tanto de dereitas como de esquerdas) afastada das vindicacións populares.

As organizacións políticas e os seus líderes son sentidas como alleas polos protagonistas. O traballo político é sentido como inútil porque os protagonistas non están en condicións de acceder, sequera, á mensaxe política. As actividades, pois, desta índole son sentidas como extrañas celebracións nas que se botan 'discursos que ninguén entende'. Neste sentido, cabe dicir, tal e como ten feito X. Luís Gavilanes Laso, que "o lector experimenta a sensación perdurable de que quenes representan o poder exérceno en

<sup>86</sup> . Opus cit. páx. 24.

<sup>87</sup> . Opus cit. páx. 86.

<sup>88</sup> . Opus cit. páxs. 87 e 88.

calidade de achegados fronte a indefensos indíxenas, nunha especie de sometimento colonial".<sup>89</sup>

"e todo se lles vai en andaren de capa e bimba i en alternaren con algúns señores de carreira polo gallo de seren todos republicanos, que lles din, e que se axuntan algunhas vegadas na Lameda a botaren discursos que ninguén entende, ata que os torna de alí a guardia civil".<sup>90</sup>

-A actitude antigalega dos comerciantes maragatos.

A Esmorga vai reflexar no seu ambiente social a presenza dun sector da poboación de orixe marcadamente española e que vive de costas á realidade social, económica e cultural do país galego. Blanco Amor ridiculiza a este sector e fundamenta a súa argumentación no etnocentrismo, na incapacidade desas xentes para mesturárense fóra da súa propia organización de valores (entre os que sobrancea, como non, o diñeiro) e entender unha realidade que resulta moi distinta. A súa acusación céntrase na falta de solidariedade cos pobres e na complicidade co poder.

"Este era o centro de xuntanza das forzas vivas e dos comerciantes maragatos que, por seren todos eles afervoados xogadores de mus e de tresillo, falláballes a paixón polas crónicas locais capaces de trocárense en historia ou en literatura; i estaban, polo mesmo, privados de toda propensión a calisquer ordeamento coleccionista quefose máis aló das súas contabilidades i expedientes".<sup>91</sup>

Eles son, entón, os iniciadores da violencia social. A súa arrogancia e a súa constante demostración de poderío económico unidos ao feito de pertenceren a outra cultura e a outro país convérteos nun sector social separado do pobo, que mira para el con ollada distante e ameazadora:

"Estaba seguro que ninguén, que non fosen eles, tiña pasado cando os outros andaban a rompérense a ialma, e que eran eles mesmos os que contaran o asunto, pois eran homes moi renanteiros, deses da raia dos maragatos, e ademais con moita desa solercia que se ademprende polos camiños do mundo".<sup>92</sup>

-Olladas compasivas de Cibrán sobre os traballadores.

Son varios os momentos en que Cibrán, ao longo da súa declaración, describe con tristeza as misérrimas condicións de traballo de moitos homes e mulleres. Trátase dunha ollada cargada de piedade que non se corresponde polo seu matizado lirismo e a súa cargade conciencia social co papel representado polo personaxe e deixa entrever a man todopoderosa de Blanco Amor filtrándose a través das palabras do personaxe. A brevidade do sonido desta tecla fai que a novela non perda en versimilitude ao tempo que gaña en posibilidades de lectura. Así, ademais da frase do Serantes, moitas veces repetida polo declarante, de 'la perra vida del trabajador', encontramos fragmentos do texto que non deben pasar desapercibidos polo seu realismo:

<sup>89</sup> . Xosé Luís Gavilanes Laso, "Perfís estruturais de contido i expresión en A Esmorga" in Grial n°69, Setembro de 1980.

<sup>90</sup> . Opus cit. páx. 89.

<sup>91</sup> . Opus cit. páxs. 9 e 10.

<sup>92</sup> . Opus cit. páx. 38.

"Conque seguía a caer aquela chuvía acoriscada que facía máis mesto o bafo a se soerguer da auga quente do lavadoiro grande da Burga, e o aer viña avolto co cheiro a bravú da roupa e do xabrón, e tamén do esterco que, con premiso da súa cara, baleiraban as tripeiras ao limpar os callos na pía de embaixo, onde tamén despenaban os pitos e as galiñas. Aló estaban, as probes, cobertas cos sabelos por enriba da cabeza, entre a friaxe do tempo e a iauga fervendo, coas guedellas escurripándolles a chuvía polo pescozo, limpando os pitos para o señorío. ¡Probiñas! E algunhas ata cantaban. "¡La perra vida del trabajador!", como di o Serantes.<sup>93</sup>

-Escasa conciencia de clase.

A pesar das continuas referencias que o Cibrán fai ao longo da súa declaración á figura do Serantes (un loitador político e sindical de tintes claramente esquerdistas) ningún dos tres personaxes manifesta ter a máis mínima conciencia de clase. Neste sentido non sería errado soste unha interpretación da obra, en base ao parágrafo que a continuación citamos, como o afastamento do obreiro do camiño da súa concienciación social por mor da irrupción dun discurso nihilista e hedonista. Resulta evidente que o Cibrán, na mañá en que se encamiña cara o seu traballo na estrada de Madrid, vai pensando no discuso do Serantes, vai pensando, en definitiva, na liberación social da súa clase oprimida. O encontro cos esmorgantes afástao dese camiño. O autor equipara, así, a liberación persoal e a social no camiño dun discurso sobre os límites da liberdade. Trátase de resolver a contradición entre liberdade individual e colectiva. Os personaxes, sen embargo, carecen de formación para plantearse ningún destes conflitos e asumen o drama desde a precariedade dun comportamento puramente instintivo.

"Cando ía nestas, cavilando na 'perra vida del trabajador', como di o Serantes nesas xuntanzas de homes de traballo que agora se estilan e que se chaman mitis, e non lle falla razón, aínda que non sexa máis que carpinteiro de obra, pois socedeu que ao lonxe vin, polo entremedio do neboeiro, dous bultos de home que se querían así coma disimular nun dos grosos negrillos que aló hai, a par da carreteira".<sup>94</sup>

## **VI. 2. A Esmorga como plasmación dun conflito moral**

A Esmorga é, tamén, sen dúbida, un relato alegórico, plasmación dun conflito moral. Tal e como ten sinalado Xosé Luis Gavilanes Laso<sup>95</sup>,

"temos, por unha banda, o puro instinto, representado por seres elementais cujos prototipos son, nas súas diferencias, o Bocas e o Milhomes; na banda oposta está a lei, ou norma represora daquel, representada por non fulano nin mengano senón o xuez; por cabo, a media distancia dos dous extremos atópase un individuo que bascula, o Castizo. Este personaxe intermedio concentra a tensión entre os dous pólos,

<sup>93</sup> . Opus cit. páx. 57 e 58.

<sup>94</sup> . Opus cit. páx. 20.

<sup>95</sup> . Xosé Luís Gavilanes Laso, "Perfís estruturais de contido i expresión en A Esmorga" in Grial n°69, Setembro de 1980.

semellantes aos que baixo a denominación de civilización ou barbarie dominaron unha boa parte da novela hispanoamericana. Esquemáticamente:

Civilización	Primitivismo
Xuiz	Bocas Milhomes
Lei	Instinto

Cebrián non é dabondo primitivo pra vulnerar a lei nin o suficientemente civilizado pra negar o seu instinto. Atópase en aguda contradición consigo mesmo; aborrécenlle os actos incívís, pero ao mesmo tempo tráeno e déixase arrastrar por eles. Por outra parte, probablemente por educación, está no seo do código moral ordinario, pero non logra conter os pulos que a súa natureza lle dicta. Carácter agónico no sentido etimolóxico da palabra, envolto nunha insoluble loita interna por non conseguir poñer en harmonía dúas forzas enfrentadas, asume na súa persoa a tensión entre o desprecio e o desexo, instinto e razón, acción e contemplación. A súa irresolución faino vítima tanto dos de embaixo como dos de enriba".

Tamén, e tal e como ten manifestado Francisco Rodríguez Sánchez <sup>96</sup>:

"A tensión entre o 'pensamento', provocado pola senrazón, a opresión e a falta de saídas, e a aspiración á normalidade social, á integración, abranxe a caracterización dos tres individuos nunha orde xerarquizada, conforme ao seu degrau de neurose e de recionalización da súa realidade. Pero nos tres casos a persecución, as limitacións obxectivas, conducen fatalmente á auto-destrucción ou ao aniquilamento. O abismo que descobre a inconsistencia, a imposibilidade dun mundo libre, capaz de cubrir as necesidades e lograr a integración destes individuos está simbolizado na conciencia do Castizo polo que el chama 'pensamento'. Conforme as posibilidades reais de escapar, de albiscar saídas, van sendo menores, nesta historia límite, e a represión, que non perdona, vai pechando os círculos, o 'pensamento' vai medrando. En última instancia, o poder institucionalizado xoga o papel director de toda a cirimonia represiva, aparentemente asumida e até provocada polos propios individuos no contexto social, obxectivamente alienado. Este non é máis que o drama das posibilidades reais de liberdade do home nunha circunstancia concreta".

Neste sentido cabe chamar a atención sobre tres símbolos moi concretos que adquiren especial relevancia dentro da alegoría moral da novela:

- 1.- O camiño que Cibrán inicia de madrugada.
- 2.- A estrada que Cibrán está a construír.
- 3.- As zocas ou chancas.

1. O camiño que Cibrán inicia de madrugada é a metáfora do seu destino. Cada un dos pasos que o personaxe dea irá precedido dunha chamada de atención da súa propia conciencia, nunha actitude dubitativa que será unha das claves do seu

<sup>96</sup> . Francisco Rodríguez Sánchez, "A Esmorga, opresión e violencia na realidade colonial" in Poema Actual a Blanco Amor, A Nosa Terra, Extra nº 3.

comportamento. Cibrán ten receos da compañía dos outros dous esmorgantes. A súa tensión radica en escoller entre o sentido común e o instinto.

Por outra banda os obxectivos dese camiño que o personaxe empeza ao alborexar serán claros ou ambiguos en función do seu valor moral.

Valor moral positivo	O traballo
Valor moral negativo	A ruada

O traballo é o concreto, algo con definición fixa que o ocupará productivamente durante varias horas e que implicará a valoración positiva do personaxe por parte do colectivo social. A ruada, a esmorga, será o indefinido, o imprevisto, o desorganizado, o sorprendente. Así podemos relacionar a dúbida do personaxe co percurso, por unha banda, do mundo real e, por outra, do mundo desexado.

A realidade	O traballo
O desexo	A ruada

Neste sentido, a ruada dos esmorgantes como percurso polo interior dun trazado urbano que, sen embargo, non proporciona interioridade aos personaxes á procura dun ambiente claustal, acolledor, que os afaste do contacto da chuvia, é unha viaxe polos baixos fondos da sociedade e, ao mesmo, tempo polo inconsciente.

O traballo	O consciente	A orde social burguesa
A ruada	O inconsciente	A aspiración obreira

2. A estrada que Cibrán está a construír, deseñada polo enxeñeiro de Madrid, é o obxectivo do camiño que o personaxe emprende na primeira madrugada do relato. Ao noso entender, non debe ser considerada gratuíta a presenza dese carácter indefinido e nunca descrito que é o enxeñeiro de Madrid, o autor do deseño da estrada. Se, como dixemos, a construción desa estrada representa a orde social burguesa e o seu proxecto de futuro, a dúbida de Cibrán entre o traballo e a esmorga pode ser interpretada como a dúbida entre adscribirse a un status social que espera del soamente a extracción da plusvalía do seu traballo, con moi escaso beneficio para o personaxe, e o manterse á marxe desa conxuntura. A novela plantea, pois, o fracaso dunha actitude moral perante o mundo: a do hedonismo individualista. Blanco Amor é consciente de que esta actitude só pode ser levada adiante no ámbito social da burguesía. A novela encontra así un paralelismo co filme Saló e os 120 días de Sodoma e Gomorra de Pier Paolo Pasolini, interpretación moi persoal do realizador italiano sobre un texto do Marqués de Sade. O que se plantea é a imposibilidade de acceder a un paroxismo pracenteiro puramente individual sen que isto non redunde na inxustiza e no crime con respecto á colectividade.

O crú do relato é que a situación económica e político-social de Galicia impede outra saída. O Cibrán, marcado pola súa orixe, a súa incultura e a súa enfermidade, non será quen de superar o valado que distingue entre os 'homes de ben' e os condenados de antemán.

3. As zocas son o elemento que impedirá camiñar a Cibrán pola molestia que lle causan nos pés. Este feito será empregado polo personaxe como desculpa ante si mesmo para non ir ao traballo.

"Eu andaba cos pes encetados cuns sabaños que me collían todos os artellos dos pes, con licencia, e doíanme de raio cando topeñaba coas chancas descontra as saíntes do camiño, de tal modo que tiña que ir pola herba, que anque non estaba mol estaba máis mol que aquela durén da lama xeadá".<sup>97</sup>

O protagonista está ferido nos pes no inicio do drama. Trátase dunha ferida que lle impide camiñar, desenvolverse. Se A Esmorga é, como dicíamos, a exposición do conflito moral entre civilización e primitivismo, non cabe dúbida de que os dous elementos contrapostos que o autor emprega na descripción da súa doenza (a herba branda e o camiño duro) hainos que entender xa como motivos alegóricos que presentan o tema.

Civilización	Primitivismo
Camiño duro	Herba mol
Chancas	Pés nus

Por outra banda, hai unha alegoría global que poderíamos presentar do seguinte xeito:

Construcción da estrada	As chancas	Cibrán
Obxecto do vivir dentro da moral	Impedimento	O home

Así, as chancas e a ferida que producen nos pes do camiñante impedíndolle avanzar para conseguir os seus obxectivos convértense no elemento determinante de todo o libro xa que este non será máis cá demostración da ferida, da humanidade maltratada no seu instinto pola civilización, polas chancas que mortifican os pes, trasunto agora da violencia social e da explotación.

Sen embargo, as mesmas chancas que impiden ao Cibrán ir ao traballo conducirano por toda a cidade ao longo da súa esmorga despois de ser atendido pola tía Esquilacha. É aquí onde con procedementos de menciñeira, que nos introducen na atmósfera do maldito aínda que sexa como simple referencia ambiental e que supoñen en certa medida unha cerimonia de iniciación no transmundo da esmorga, o Cibrán encóntrase xa capacitado para o seu percorrido orxiástico.

"O consello era bo, pero a idea de ter que pór de novo as chancas e volver a tripar pola lama, arrepiábame o corpo, polo gallo dos sabaños esfolados. Díxenlle isto, e de alí a pouco chamoume para dentro da casa e fíxome sacar os calcetís, que vin a Deus e á súa divina cara, con licencia de vostede. Logo fíxome meter os pes nunha barreña de auga de allo quente, e pasoume as partes encetadas con follas de botón que trouxo da horta e que bateu nas maus botándolles chuspe e untándoas despois con manteiga de cerdo, con premiso da súa cara, co que quedei moi aledado... Cando estaba finando, sen parar de darme consellos, pois é moi amiga da miña nai e muller de moito creto, apareceron os outros, xa moi peniques, facendo bulras ascarosas, porque me atoparon sentado no leito, así como

<sup>97</sup>. Opus cit. páx. 18 e 19.



querendo dicir que eu estaba de rexouva coa tía Esquilacha, que ten anos para ser mi madre".<sup>98</sup>

En xeral, como resume do antedito e baseándonos na función alegórica que cada personaxe representa no relato, poderíamos dar como válido o seguinte esquema:

Xuiz	Lei	Silencio
Cibrán	Dúbida	Texto
Milhomes	A homosexualidade	
Bocas	O impulso primitivo	
Lola, a Viguessa	Amor mundano	
Boneca do pazo	Amor ideal	
Socorroito a tola		

## VII. A LINGUA E O ESTILO

Un dos maiores acertos de Blanco Amor na súa novela e, sen dúbida, unha das razóns que contribúen máis a acrecentar a sensación de realismo que envolve o relato, é a perfecta ensamblaxe de lingua e estilo. Aquí radica a causa da naturalidade que produce o texto no lector a pesar de estar escrito nun galego pouco correcto, con escasa elegancia literaria, pero que, sen embargo, consegue transmitir as características psicolóxicas de Cibrán, o personaxe declarante.

A declaración está chea de vulgarismos, hiperenxebrismos, castelanismos. Non hai unha páxina onde a lingua estragada non asome á nosa vista imprimíndonos unha sensación de malestar ao sermos conscientes de que moitos centos das palabras que compoñen a novela están erroneamente escritas, con variacións nalgunhas letras, con sínopes vocálicas, con próteses engadidas que vulgarizan a palabra, con metáteses extrañas e curiosas. Sen embargo, todo isto, paradoxicamente, outórgalle maior valor á novela xa que a lingua adquire así un valor simbólico inapreciable, ao ser o estandarte ben visible de que a ferida que carrega o personaxe é unha ferida colectiva. Non é el o único que sofre unha opresión, somos todos nós, parece dicirnos Blanco Amor, os que comprendemos a súa linguaxe, os que finalmente nos identificamos cos seus numerosos erros verbais, os que estamos sufrindo esa mesma opresión ao carecermos de lingua, ao dispormos como medio de comunicación só un sistema pouco maleado literariamente e inservible para a vida legal, unha lingua sen legalidade.

É entón cando aparece a paradoxa: o xuíz que estivo en silencio ao longo de todo o relato, o xuíz ao que o autor se negou a emprestar unha soa liña do seu texto, ese xuíz é o propietario da lingua, o propietario e usufrutuário do poder. Así, pois, a lingua do Cibrán, a lingua de A Esmorga é a lingua dos acusados, daqueles que, por moito que falen, nunca van ser entendidos xa que o xuíz xa tomou a súa decisión fatal noutra lingua.

Deste xeito, A Esmorga encontra na súa lingua insuficiente, no seu estilo interrupto e cheo de vacilacións coloquiais, o seu mellor aliado. Trátase dun texto que non podería ter sido escrito doutro xeito. Calquera variación sobre as palabras orixinais é un atentado

<sup>98</sup>. Opus cit. páxs. 36 e 37.

contra o seu significado máis fondo xa que está a falar o pobo acusado, o pobo acusado de non ter lingua e que será condenado xustamente por non tela. Por iso o xuíz garda silencio.

Blanco Amor era moi consciente disto. A súa tentativa literaria deitaba os seus alicerces na recuperación da lingua popular para a literatura:

"...no plano da creación literaria, eu pensaba que había unha posibilidade de galego popular truncado: Curros, Lamas..., que estaba en contra daquel galego un pouco pra señoritos, que era o galego literario da miña época".<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup>. Eduardo Blanco Amor, "Os biosbardos" in Grial 11, Xaneiro-Marzo 1966, páx. 340.

### **VIII. BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL SOBRE EDUARDO BLANCO AMOR**

- Carlos Casares, "Leria con Blanco-Amor" in Grial nº41, Vigo, 1973.
- Carlos Casares, "Un home ferido e solitario" in Homenaxe a Blanco Amor, Edicións Xerais de Galicia - Concello de Redondela, Vigo, 1980.
- Francisco Rodríguez Sánchez, "A Esmorga: opresión e violencia na realidade colonial" in Poema Actual a Blanco Amor, A Nosa Terra, Extra nº3.
- José Landeira Yrago, Federico García Lorca y Galicia, Edicións do Castro, A Coruña, 1986.
- Luis Mariño, "Eduardo Blanco Amor no umbral do ceo" in Homenaxe a Blanco Amor, Edicións Xerais de Galicia - Concello de Redondela, Vigo, 1980.
- Salvador Lorenzana, "Perfil biobibliográfico de E. Blanco Amor", en Grial 67, Xaneiro-Marzo, 1980, páx. 41.
- Valentín Paz Andrade, "Perspectiva e contrapunto da obra de Blanco Amor" in Poema actual a Blanco Amor. A nosa Terra número 3, Vigo, 1985.
- Victor Fernández Freixanes, "Eduardo Blanco-Amor, diante do Espello" in Unha ducia de galegos, Ed. Galaxia, Vigo, 1982.
- Xosé Luís Gavilanes Laso, "Perfís estruturais de contido e expresión en A Esmorga" in Grial nº 69, Setembro, 1980.
- Xosé María Alvarez Blázquez, "Unha aportación á biografía de Blanco Amor" in Homenaxe a Blanco Amor, Edicións Xerais de Galicia - Concello de Redondela, Vigo, 1980.

## Contido

I. BIOGRAFIA .....	2
II. A LITERATURA GALEGA NO SEU TEMPO.....	8
III. 1. A ESMORGA COMO NOVELA MODERNA. CARACTERISTICAS XERAIS.....	11
III.2. A ESTRUCTURA .....	16
III.3. OS NARRADORES .....	16
III.3.1. O NARRADOR-AUTOR.....	18
III.4. OS PERSONAXES .....	22
III.4.1. OS NOMES DOS PERSONAXES.....	23
III.4.2. O CIBRAN .....	25
III. 4. 3. O MILHOMES .....	27
III. 4. 4. O BOCAS.....	29
III. 4. 5. PERSONAXES SECUNDARIOS E CARACTERES.....	33
III. 5. O TEMPO .....	35
IV. ESQUEMA TEMPORAL DA OBRA.....	41
V. O ESPACIO.....	44
V.I. ESQUEMA ESPACIAL DA OBRA .....	44
V.II. A ATMOSFERA.....	45
VI. A INTERPRETACION DE A ESMORGA. ....	48
VI. 1. A Esmorga como plasmación dunha realidade sociolóxica .....	48
VI. 2. A Esmorga como plasmación dun conflito moral .....	53
VII. A LINGUA E O ESTILO .....	57
VIII. BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL SOBRE EDUARDO BLANCO AMOR .....	59