

Desexo, fotografía e literatura en Blanco Amor¹

Desire, photographs and Literature in Blanco Amor

Carlos LEMA

Director de Edicións de Editorial Galaxia
carloslema@editorialgalaxia.com

[Recibido, marzo 2009; aceptado, abril, 2009]

RESUMO

A fotografía, no caso de Eduardo Blanco Amor, abala entre a afección e a Arte. Esa inadaptación á linguaxe formalizada é expresión dunha vacilación identitaria: o suxeito resístease á noción de obra, oponse ó poder institucionalizador da comunidade. Nese contexto, a virtualidade do desexo transfórmase nun mecanismo desestabilizador dos discursos que sitúa o individuo nunha posición de incomodidade social. A obra narrativa de Blanco Amor tamén expresa ese conflito: o castelán como potencia institucionalizadora, o galego como estilo que perfora a Arte literaria e derrama o sentido (a convención).

PALABRAS CHAVE: Blanco Amor, fotografía, literatura, desexo.

LEMA, C., (2009): “Desexo, fotografía e literatura en Blanco Amor”, *Madrygal (Madr.)*, 12: 37-46.

RESUMEN

La fotografía, en el caso de Eduardo Blanco Amor, se balancea entre la afición y el Arte. Esa inadaptación al lenguaje formalizado es la expresión de una vacilación identitaria: el sujeto se resiste a la noción de obra, se opone al poder institucionalizador de la comunidad. En ese contexto, la virtualidad del deseo se transforma en un mecanismo desestabilizador de los discursos que sitúa al individuo en una posición de incomodidad social. La obra narrativa de Blanco Amor también expresa ese conflicto: el castellano como potencia institucionalizadora, el gallego como estilo que perfora el Arte literario y derrama el sentido (la convención).

PALABRAS CLAVE: Blanco Amor, fotografía, literatura, deseo.

LEMA, C., (2009): “Deseo, fotografía y literatura en Blanco Amor”, *Madrygal (Madr.)*, 12: 37-46.

ABSTRACT

The photography, in the case of Eduardo Blanco Amor, balances between the liking and the Art. That maladjustment to the formalized language is the expression of a identity hesitation: the subject resists to the work notion, is against the institutionalizer power of the community. That context, the potentiality of desire is transformed into a destabilizing mechanism of the speeches that locates to the individual in a position of social incomodidad. The narrative work of Blanco Amor also expresses that conflict: the Castilian like institutionalizador power, Galician like style that perforates the literary Art and spills the sense (the convention).

KEY WORDS: Blanco Amor, photographs, literature, desire.

LEMA, C., (2009): “Desire, photographs and Literature in Blanco Amor”, *Madrygal (Madr.)*, 12: 37-46.

SUMARIO: 1. A fotografía como *afección*; 2. O desexo como malestar; 3. A identidade como postergación; 4. A imaxe como desexo; 5. A lingua como estilo; 6. Referencias bibliográficas.

¹ Os dereitos de reprodución das fotos de Eduardo Blanco Amor que figuran neste artigo foron cedidos por Editorial Galaxia.

O obxectivo deste texto é reflexionar sobre a pouco coñecida relación de Eduardo Blanco Amor coa fotografía, a relación dun escritor, de quen traballa cun signo inmotivado e abstracto coma a palabra, coa imaxe como representación do real que é a fotografía. Reflexionar sobre os lindes que comparten literatura e fotografía; esta última, a ollada que se dirixe ó que ten diante, o obxecto, a outra, a literatura, a imitación, por medios verbais, dunha realidade non verbal. Lindes compartidos que este texto quere tamén *reflectir* deixando sitio ás imaxes, evacuando parcialmente o sentido para, ó aproveita-lo espazo que as imaxes e os seus contornos abren, inscribi-los perfís do escritor no contraluz que o discurso literario xera. Situar Blanco Amor entre a zona de luz que a súa obra literaria lle atribúe e a cámara escura dunha obra fotográfica aínda libre da determinación de ser tal, exenta da fixación que o discurso da Arte asigna.

As fotos como fragmentos, coma telas dunha vidreira na que as palabras están ó pé, na base. Palabras que, á súa vez, explicitan e acompañan, abstraen e detraen, perforan e deturpan o campo de visión que a imaxe circunscribe.

1. A FOTOGRAFÍA COMO AFECCIÓN

De primeiras, o que máis sorprende e desconcerta da relación de Blanco Amor coa fotografía é precisamente que esa relación sexa resultado dunha *afección* e, polo tanto, que non teña vence-llo coa súa obra literaria ou, cando menos, que non poida servir como apoio para interpreta-las súas novelas.

A distancia entre a fotografía, concreta e dependente por iso mesmo da materia, e a literatura, abstracta e proclive ás ensoñacións especulativas do espírito, apenas permite trazar liñas de continuidade entre o Blanco Amor situado trala máquina de escribir e o mesmo Blanco Amor —ou talvez outro— apostado, parapetado e camuflado trala máquina de fotos.

Na biografía *Diante dun xuíz ausente*, conta Gonzalo Allegue que o escritor andou durante máis de trinta anos coa cámara Voigtländer ó ombreiro, coma se dunha arma defensiva se tratase. Blanco Amor chegou a acumular máis de tres mil clixés e, malia os cambios de domicilio nada infrecuentes —durante eses trinta anos viviu en Madrid, Bos Aires, Chile, Caracas, outra vez Bos Aires e, logo, Vigo e Ourense—, fixo todo o posible por conservalos.

Así o afirma nunha carta na que lle di a Díaz Pardo: “aínda están en Vigo os caixóns con todas as miñas cousas, e parte grande dos libros, apo-

drecendo, vai para dous anos e medio, nos sótanos dunha botica polas paredes da cal escorre a auga en canto choven catro pingas. No medio, o meu arquivo fotográfico con máis de tres mil clichés”.

Mais poida que o único parentesco evidente entre o fotógrafo, *amateur*, que desenvolvía a súa actividade no ámbito privado, e o escritor, profesional de notoriedade pública tanto polas súas colaboracións en prensa coma polos seus libros, a única característica común entre ámbolos dous, se exceptuamos que estamos a falar da mesma persoa, sexa o *uso* que esa persoa daba a senllas actividades: o de carauta ou disfraz tralo que agocharse.

Tanto a ollada —e a fotografía— coma a palabra —e a escritura— son xeitos de se relacionar co mundo desde a distancia e trala protección da linguaxe. Mirar require a aprendizaxe dun código de signos, falar e escribir requiren tamén a adquisición e práctica consumada doutro ou doutros.

Decodificar é dotar de significado as formas dos obxectos; e esa mesma noción de forma presupón unha *formación*, un adestramento que axuda a situalos na distancia e a albiscalos nas súas tres dimensións, que nos aprende a percibi-las cousas segundo o xeito en que a luz se reflicte nelas, a coñece-lo efecto das sombras e os trucos da perspectiva.

Tampouco non cómpre esquecer que o tempo —o momento de apertura do obturador e a duración desa apertura que permite que a luz chegue á película— é outra das dimensións esenciais da fotografía. A fotografía é a escritura da luz (do grego *photós*, luz, e *grapho*, escribo), captura o tempo para fixalo, perfora a dimensión temporal para traer ó presente o xa ido e faino nun movemento de vertixe que converte en tanxible a duración, o que Roland Barthes, no seu libro *A cámara clara*, chamou *punctum*: o tempo que, coma un misterio, penetra na foto e produce un arrepío en quen a contempla. O medo ó perdido que obriga ó suxeito a percibirse non *como é*, senón *como foi* ou *como podería ser*, que o obriga a admiti-la perda como esa parte baleira, e así e todo constituínte, que delata o non existente.

Nas fotos de Blanco Amor adoita tamén xurdi-lo efecto contrario, iso que Barthes denominou *studium*: unha calculada maneira de reflectirse, de verse ou de mirar sen permitir que o tempo se debruce desde o instante da foto, que se fai así opaca, plana, sen nada detrás. Proceder que ten unha utilidade clara para o suxeito: mante-lo mundo a distancia tralo valado protector da linguaxe, tralo muro da coherencia e *sentido* dos discursos, do saber.

Un sentido que tamén invade a literatura, enchendo baleiros, desprazando discontinuidades,

contradições e contrafeccións ás marxes do texto, ó espazo do lector.

Nos dous casos, imaxe estética e texto literario, estamos perante un disfraz: unha identidade da que se dota o suxeito para camuflarse no mundo. A identidade artística. Mais, se o *status* do Blanco Amor literato é indiscutible, o do Blanco Amor fotógrafo aínda suscita suspicacias. Para expresalo cunha soa palabra, se a literaria si é unha *obra*, a fotográfica non o é *completamente*, ou éo na medida en que é a obra fotográfica dun escritor.

Así e todo, a intención estética de gran parte das súas fotos é indubidable e, por outra banda, tamén sabemos que é a recepción a que condiciona a xerarquía dun obxecto artístico e esa recepción pode variar coa época e mesmo co tipo de receptor. A causa principal desta diferente consideración de ámbalas actividades do escritor reside, como apuntei antes, no ámbito —público unha, privado a outra— no que as exercía. A sociedade —o ámbito público— é a que sanciona verbo de calquera aspecto do individuo, é a que dá nome (*nomea*) e outorga *posición* no seu espazo.

2. O DESEXO COMO MALESTAR

Esa diferente consideración, que abala entre a fixación que outorga o comunitario e a mobilidade que caracteriza o subxectivo, ten como correspondencia dúas pulsións tamén diferentes: a do dominio e a do desexo. O dominio exprésase a través da consecución de valor ou utilidade social, é acumulativo e económico; o desexo, pola contra, só pode ter entidade polo gasto —paixón, padecemento e perda— que xera, é un desbaldir non un acumular e, por tanto, trátase dun pulo antieconómico. O desexo é o movemento —intención— polo que o suxeito se reconece como identidade inestable, como devir; o dominio é a estabilidade —consecución— pola que o individuo, identidade xa determinada, pasa a formar parte da institución (parella, familia, cultura, nación).

Como apunta Manuel Forcadela no seu interesante artigo “Unha visión psicoanalítica de *A esmorga*”, poderíamos dicir que “Blanco Amor escritor real se desdobra na súa novela en dous personaxes”, un deles razoable e boa persoa (“o máis presentable”, en verbas de Forcadela) e, o outro, un *alter ego* que permanece sutilmente agachado e representa, literalmente, “o impresentable”. Desdobraemento que, para Forcadela, xorde do conflito entre o individual e o social, entre o principio de realidade e o principio de pracer.

De aí que, continuando con ese xogo de espellos, a obra fotográfica de Blanco Amor sexa o reflexo dunha porfía, a dese desexo resgardado no íntimo para derrota-lo dominio, o poder, adquirido polo escritor na súa actividade pública. Blanco Amor porfiou toda a súa vida por desbaldir-lo capital simbólico acumulado como escritor, por saír da súa identidade social en procura do desexo. A inestabilidade social que se albisca por tras dos cambios de residencia é mostra dun malestar ou dunha incapacidade para acepta-la posición que a sociedade lle outorga en cada caso, é síntoma dunha necesidade, a de non encaixar nunca totalmente, a de deixar sempre unha físgoa pola que poida asoma-lo desacougo. Unha incomodidade tamén co oficio, quer literario quer xornalístico, precisamente nos momentos en que se comeza a transformar en profesión, en que a escritura inicia a súa transformación en *obra*. Incomodidade social que tamén é doenza da linguaxe ou abrolla freudianamente xa non na expresión artística senón na derivación do conflito pulsional como conflito lingüístico e, consecuentemente, como conflito persoal.

A negación a realiza-lo troco social polo que o individuo *doa* á comunidade a súa parte proporcional de porvir e polo que, de xeito recíproco, a comunidade *outorga* ó individuo carta de identidade, quere dicir, participación no común e, como resultado, recoñecemento e transcendencia, define naquela altura a posición social dos homosexuais, que —ó anularen a función reprodutora— atopan no eido das artes un terreo que favorece a súa parcial participación na comunidade substituindo a perpetuación que asegura a reprodución pola transcendencia obtida a través da linguaxe. Negación que Blanco Amor non é quen de obviar nin por medio da linguaxe literaria, xa que a superación do conflito significaría a obliteración total do desexo no plano da expresión, único que delata a loita, único que amosa a existencia dese conflito que sitúa no suxeito o lugar no que a inestabilidade é esencia.

3. A IDENTIDADE COMO POSTERGACIÓN

En Blanco Amor, a fotografía é a pegada visual desa loita. O desexo, e a súa ollada, abrolla incontrolable nela e deixa un rastro discontinuo, ás veces esvaído mais tenaz; o desexo tamén é unha *afección* que modifica o suxeito, que o afecta e o altera ó facerlle recoñecer ós outros e permitir que sexa recoñecido por eles. A fotografía é unha expresión dese desexo de recoñecer(se) mais non o recoñecemento do desexo, expresión na que se fai patente precisamente por se-la concreción,

o reflexo do real. A fotografía axuda a deixar constancia, como di Blanco Amor na “Xustificación” coa que se inicia *Os biosbardos*, dese “*ser moitos* de cada existencial mencer, [do] que tan fortemente xorden no intre evocador, triunfantes do tempo, da distancia e da natural disconformidade en que consiste o chegar a ser *un*”. Ser mutable *para ser*, e para desexar: o que sempre quere dicir desexar a outro, ou desexar ser outro. O desexo impón un cambio, a mudanza que a obtención ou a negación do obxecto de desexo efectúa en quen o experimenta. Sempre hai, pois, unha perda.

Dicía Wittgenstein que “A representación do desexo é a representación da súa satisfacción”. Pola contra, a fotografía de Blanco Amor reflicte ese movemento, o da mirada como expresión do desexo, mais sen chegar a representalo, sen poder satisfacelo. A ollada de Blanco Amor é o indicio dun desexo non satisfeito, dun recoñecemento incompleto, de aí que a súa pegada fotográfica vacile entre a retórica da imaxe, o *studium*, e a espontaneidade do momento, o *punctum*; entre o triunfo da representación e a necesidade de fuxir dela. A mesma vacilación que permite dubidar da súa facticidade artística.

Vacilación tamén —e polo tanto— da identidade de quen a experimenta. A linguaxe (fotográfica —e literaria) é a que outorga recoñecemento (o individuo é recoñecido pola comunidade e recoñécese el mesmo como tal), a súa elaboración implica unha aceptación, aceptación que conleva a postergación do real (a da identidade escindida ou flutuante, a da negación —en última instancia— do devir perpetuo, do eterno retorno nietzscheán). A linguaxe artística posterga, pois, a inestabilidade do suxeito ó apreixalo nunha única posición, na que o fixa (a pose dos autorretratos, a do literato, a do artista). Desprazamento que adía *permanentemente* a inestabilidade, a do desexo como pulsión que fende o suxeito (e as súas linguaxes), para *consagrar* unha centralidade en equilibrio (egolóxica), expresión dunha dominación, a que concede o dominio do propio (identidade) como contraprestación pola aceptación do común: a linguaxe artística como metonimia da comunidade.

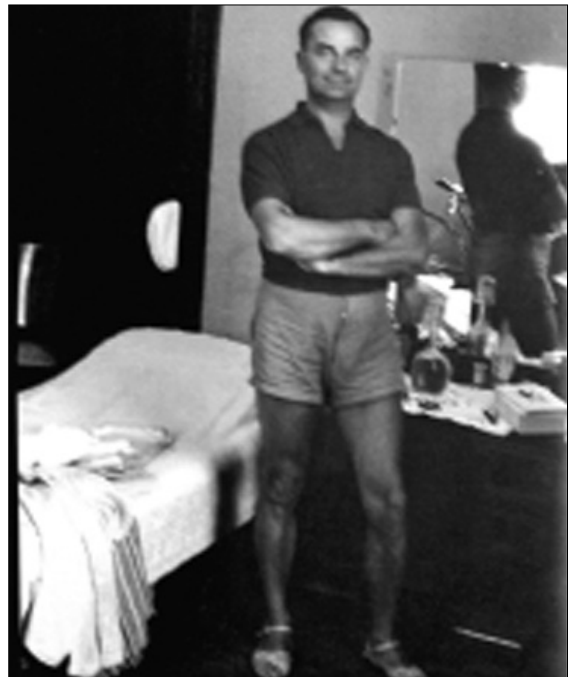
A doazón do artista á comunidade é, daquela, a devandita postergación e, como consecuencia, o reforzamento do paradigma identitario (o artista como representante da nación); a doazón da comunidade ó artista é a participación na administración do poder: a creación como dominio da linguaxe, a obra como inmortalidade. A transcendencia.

De aí que a obra fotográfica de Blanco Amor, e de maneira menos patente mais si verdadeiramente a obra literaria (en galego), represente a vacilación dunha linguaxe ante o limiar da Arte, a vacilación

do suxeito perante o altar da identidade no que se executa o sacrificio do suxeito ó común, no que o desexo se institucionaliza como linguaxe.

4. A IMAXE COMO REFLEXO

Nos autorretratos ou retratos inducidos, Blanco Amor abala da pose que procura obter *presenza* e convencer o observador, fixar unha identidade, á intimidade aparentemente sorprendida, pé da cama, que suxire un espazo do que queda excluído quen contempla.



Entre a pose e o retrato íntimo, velaquí a famosa foto do espido de costas, na que a intimidade se exhibe adrede para desafiar a quen mira ó tempo que se reafirma a identidade amosada provocadoramente. O desexo non é sinónimo de identidade, nin, no caso de Blanco Amor, sinónimo de identidade sexual, mais esta foto amosa que a homosexualidade si se pode configurar como discurso, que se pode formalizar para transmitir un estereotipo estético no que se asume a linguaxe artística.



Por outra banda, o ollo do fotógrafo repara nas arquitecturas, na grandilocuencia monumental mais tamén na arquitectura habitada, desdebuxada polas sombras e os corpos que a percorren. A presenza imponente da pedra case perenne fronte ó transitar pasaxeiro do ser humano.

Os grupos sociais atraen a cámara de Blanco Amor nun contraste entre a cita prefixada da tertulia de café, no que a asistencia é recoñecemento da pertenza ó grupo, e a espontaneidade da xuntanza ó aire libre, onde a ausencia non é medida de nada e carece de significación.



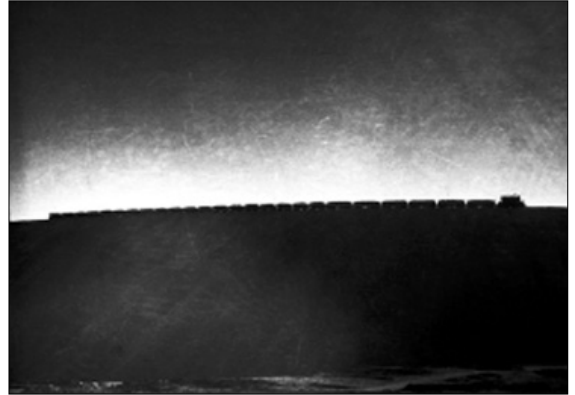
e as figuras, os xestos, son enfáticas presenzas ou sinxelas constatacións dun corpo no espazo.



No retrato, as caras e as súas miradas reflicten o cansazo da personalidade ou a viveza do anonimato,



As paisaxes recreáanse na beleza do horizonte ou agáchanse comprimidas na angustia da existencia urbana.



A auga que, coma a fotografía, absorve a luz, reflicte, e sempre evoca unha perda, é outro dos temas recorrentes en Blanco Amor. Se a fotografía conserva a memoria nunha imaxe e ó mesmo tempo obriga a quen a contempla a enfrontarse á ausencia do fotografado, a tona da auga tamén é sensible á luz e devolve a imaxe de todo o que se debruza nela: a auga flúe pero o reflexo permanece. Ámbalas dúas, auga e fotografía, son metáforas do paso do tempo, vencéllannos con algures, cun lugar onde esa imaxe xa non existe, co fluír permanente do que endexamais é igual ó que foi.



Mentres, a luz, percibida case sempre tras da masa abafante da escuridade, xorde como forzada, a rachar coa materia que a obriga a permanecer semioculta no contraluz. A ollada de Blanco Amor busca a luz mesmo no territorio de onde a luz é expulsada: na mina; busca o desexo mesmo no ámbito onde non habita: no traballo.



5. A LINGUA COMO ESTILO

Se na fotografía a presenza do desexo pode ser patente, na literatura pasa e pasou máis desapercibida. A obra literaria de Blanco Amor, xa catalogada como tal polas instancias de poder do campo literario, está inscrita e definida polos mecanismos de control dos discursos, que inmovilizan e delimitan a decodificación, fixan a indeterminación do texto nun sentido único, nunha significación: reflexo dunha realidade (histórica, psicolóxica etc.), creación innovadora, expoñente da Arte Literaria, obra mestra da novela galega do século XX.

Mais na escritura de Blanco Amor, o conflito entre dominio e desexo tamén está presente. Concrétase, materialízase xa na propia lingua. Na conversa que mantén con Víctor Freixanes en *Unha ducia de galegos*, o escritor describe así a súa primeira percepción consciente do galego como lingua: “Eu tiña catorce anos cando escoitei por primeira vez ao crego de Mós e alí mesmo creo que descubrín o fondo siñificado dun idioma marxinado, que non dependía dos libros nin da cultura senón que nacía e medraba como as plantas, de seu, vexetalmente, ca mesma pureza.”

Velaí o castelán como lingua de relación pública, como idioma da Arte e da Cultura, lingua formalizada, e o galego como lingua non marcada polo contacto cos campos sociais nos que se administra o poder e se controla a produción simbólica, como lingua case natural, “pura”, o galego como idioma do ámbito privado, da relación familiar e sentimental (e do sentimental tamén forma parte a relación coa patria —esencial para os emigrados e os exiliados— e o que esta noción abrangue: orixe, acubillo e refuxio simbólico de quen vive en medio alleo). A lingua, pois, como desexo desoutro mundo perdido, o mundo das

emocións, o da lingua na que se viviu a educación sentimental e arredor da cal se artella o principio de pracer fronte a un principio de realidade que chega desde fóra dese universo emocional e chega nunha lingua tamén de fóra, lingua que representa a autoridade e, polo tanto, representa a negación da pulsión desexante que nos abre e nos fai outros.

A narrativa galega de Blanco Amor é mostra evidente de que a deficiente ou nula institucionalización do galego como lingua literaria naquela altura, especialmente como lingua da narrativa pois a poesía galega de Blanco Amor tampouco non está á marxe de certa tópica discursiva, abriulle ó escritor un camiño que o afastaba da súa propia narrativa en castelán, excesivamente formalizada, ategada de retrousos estilísticos e clixés, mesmo ás veces impostada, abafada baixo o peso institucionalizador que o domino social lle outorgaba e a tradición literaria española lle imponía.

A vacilación identitaria do suxeito encontra acubillo nunha lingua na que a escasa presenza da retórica culta ou literaria —con pouco poder formalizador— aínda permite diferir-la aparición da pose e, con ela, a aceptación completa do dominio social da Arte. Diferir, daquela, a identidade e a conseguinte fixación do significado como mecanismo social de imposición e dominio.

Á retórica literaria do texto en castelán contraponse o *estilo* do texto galego (esa *punta*, esa *aguillada* que marca e risca o relato, de remontármonos á etimoloxía da palabra *estilo*). Véxanse estes dous textos, o primeiro collido de *La catedral y el niño*, o segundo, da *Esmorga*; descritivos e, polo tanto, aparentemente máis neutros xa que o narrador reflicte neles unha realidade externa percibida a través da ollada e contemplada a distancia, ámbolos dous pertencen a narracións escritas en primeira persoa e, curiosamente, van en senso intencionalmente inverso: no texto da *Catedral y el niño* é unha ollada urbana a que se pousa nun feito propio da cultura rural, mentres que no texto da *Esmorga* é unha ollada con clara referencia na cultura rural a que retrata, coas súas palabras, unha realidade eminentemente urbana, a dos arradaldes.

1) “Me desperté con una *opresión* en la nuca. Blandina ya no estaba. Era *día alto*. Llegaba del primer piso un *clamoreo* algo *asordado*. Me levanté y me vestí rápidamente, temiendo lo peor. Antes de bajar, entré en mi cuarto para arreglarme. Me asomé. En la calle estaba ya dispuesta la gente para el entierro. Sin duda el

clamor no sería outra cosa que los *aldeanos* comenzando a *desatar* su “*planto*” que resultaría grotesco en la ciudad.”

2) “No meio do campo o terreo ven a formare un *illó* ou lagoíña, bastante fonda, que aló fan as augas chovedizas, e que no vran éñchense de moscas e tabaos e dá un *cheiro* que *alcatrea* por todos aqueles arredores, que até *disque* alí se teñen formado algunhas pestes. Agora estaba xeada entre as moreas de esterco e brilaba coma un espello embazado, polo *gallo da lúa*, que xa cuase desaparecera tras o monte de Santa Ladaíña pro que aínda lle *apañaba* un retrinco.”

A estrutura sintáctica dos dous textos tamén se opón. Frases curtas, sen formaren cláusulas complexas no primeiro; oracións compostas por derivación que aproveitan ata o final a tensión entre antecedente e consecuente, con usos expletivos que reflicten a lingua coloquial.

Mais hai unha cousa que os marca definitivamente. No texto en castelán, nin o repetido uso do cultismo “*clamor*” consegue transmitirnos a sensación auditiva que predomina no momento da narración. Pola contra, no texto galego, malia dominaren esas moreas de esterco que enchen o lugar descrito, o lector —por un instante— consegue ver “brilar” a luz dun “*gallo da lúa*” (o crecente), xa case oculta, que se reflicte na superficie xeada da pucharca.

Velaí o *studium* co que está escrita *La catedral y el niño* e velaí o *punctum* que fire a superficie fría e arrepiante da *Esmorga*.

De por parte, Blanco Amor fai a defensa dun galego —e cito dun artigo publicado na *Voz de Galicia* no ano 1972— “que se propón ser un

idioma *desmitificador do noso mester literario* par-ello á traballada ou espontánea desmitificación que arestora usan todas as falas, non paternalmente interferidas [...] pra a representación mental e verbal dun mundo non condicionado por calisquera espectrografía moralizante ou didascálica”. [As itálicas son miñas.] Unha defensa, tamén explícita no limiar de *Xente ó lonxe*, que afasta o escritor ourensán daquel galego —filtrado pola retórica modernista da literatura española— de textos anteriores á guerra civil, coma *A escadeira de Jacob*.

Esa idea do idioma como *estilo*, como punzón ou aguillada que pica, fura, rasca e risca —que tamén arrisca—, idea á que cómpre engadir, ademais, o recurso a unha temática dificilmente identificable cos sectores que dominan os discursos simbólicos da sociedade, uns temas que se achegan ó marxinal (a infancia nos *Biosbardos*, os fracasados na *Esmorga*) e, sobre todo, esa negativa á institucionalización da linguaxe, concretada na presenza *muda* do xuíz da *Esmorga*, sitúan a súa obra literaria en galego tamén do lado do desexo, non da parte do dominio.

Unha presenza muda, a dese xuíz sen voz (mais con voto) da *Esmorga*, que non é a dun “xuíz ausente”, como afirma Allegue desde o título da súa biografía de Blanco Amor, senón a dun xuíz presente precisamente pola mesma ausencia do seu discurso; un xuíz que marcou toda a vida do escritor —e marca a do fotógrafo—, símbolo da linguaxe institucional, do dominio, mais un xuíz que, madia leva, non ten xurisdicción nese territorio do desexo onde, ás veces, —e Blanco Amor é testemuño— se refuxian as artes e a literatura.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGUE, Gonzalo (1993): *Eduardo Blanco Amor, Diante dun xuíz ausente*. Vigo: Editorial Nigra.
- BARTHES, Roland (2003): *A cámara clara*. Santiago de Compostela: Edicións Laivento.
- BATAILLE, Georges (2003): *La part maudite*. París: Les Éditions de Minuit.
- (1977): *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus Ediciones.
- BLANCO AMOR, Eduardo (1978): *A esmorga*, páx. 131. Vigo: Editorial Galaxia.
- (1972): “Xente ao lonxe. Autocrítica”, en *La Voz de Galicia*, 21 de xuño de 1972, recollido en PÉREZ, Luís (1993): *Blanco-Amor e os seus escritos periodísticos*. Vigo: Editorial Galaxia.
- (1997): *La catedral y el niño*, páx. 348. Vigo: Editorial Galaxia.
- (2003): *Os biosbardos*, páx. 10, Biblioteca Blanco Amor. Vigo: Editorial Galaxia.
- (2003): *Xente ao lonxe*, “Prólogo útil”, Biblioteca Blanco Amor. Vigo: Editorial Galaxia.
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Méditations pascaliennes*, col. Points Essais, París: Éditions du Seuil.

- DERRIDA, Jacques (2004): *Éperons. Les Styles de Nietzsche*. París: Flammarion.
- FORCADELA, Manuel (1997): “Unha visión psicoanalítica de *A esmorga*”, en *Eduardo Blanco Amor. Actas das Xornadas, Ourense, 18 e 19 de setembro de 1997*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- FREIXANES, Víctor F. (1982): *Unha ducia de galegos*, páx. 91. Vigo: Editorial Galaxia.
- FREUD, Sigmund (2004): *La malaise dans la culture*, col. Quadrige. París: Presses Universitaires de France.
- GENETTE, Gérard (1979): “Frontières du récit”, en *Figures II*, col. Points. París: Éditions du Seuil.
- LEMA, Carlos (ed.) (2004): *A ollada do desexo (Obra fotográfica 1933-1973)*, Biblioteca Blanco Amor. Vigo: Editorial Galaxia.
- (2006): “Auga e fotografía” en *Ardentía. Revista galega de cultura marítima e fluvial*, núm. 3, xuño.
- SPINOZA, Baruch (1993): *L'Éthique*, tradución de A. Guérinot. París: Éditions Ivrea.
- TARRÍO VARELA, Anxo (1993): *Primeiras experiencias narrativas de Eduardo Blanco-Amor. Consideracións sobre os Cuentos de la ciudad. Recuperación de “Os nonnatos” e proposta textual de A escadeira de Jacob*. Vigo: Editorial Galaxia.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2008): *Observaciones a La rama dorada de Frazer*, páx. 56. Madrid: Editorial Tecnos.