

**EDUARDO BLANCO-AMOR.
LA INFANCIA COMO REFUGIO DEL EXILIO.**

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

Eduardo Blanco-Amor (1897-1979), orensano de nacimiento, ha de ser incluido en esa continuamente revisable nómina de escritores e intelectuales españoles que se vieron en la necesidad, por unos motivos u otros, de marchar al exilio. El de Blanco-Amor es un exilio largo, de 1919 a 1963. Como las fechas indican, su marcha a Argentina no parece derivarse directamente de causas políticas, si bien es cierto que no podemos aún precisar con exactitud las razones que le llevaron a dar un paso vital de tal envergadura. Por el contrario, llegado el momento, tomará partido por la causa republicana, —no olvidemos que uno de los referentes para Blanco-Amor fue, desde muy pronto, Vicente Risco—.

Pronto surge en la mente de Blanco-Amor un objetivo claro: crear una civilización gallega en América. Como apunta Luis Pérez Rodríguez¹, es desde esta circunstancia vital desde la que debemos intentar explicarnos el bilingüismo literario del orensano. Por una parte, es gallego; pero, por otra, es un emigrado que, poco tiempo después de su llegada a Buenos Aires, comienza a vivir del oficio de escritor. Por tanto, la producción en castellano, al margen de sus convicciones galleguistas, se hacía necesaria por razones tan pesadas como la propia subsistencia. Nos centraremos, pues, en su narrativa en castellano, esto es *La catedral y el niño* (1948) y *Los miedos* (1961), parcela de su producción que ha suscitado una escasísima atención entre la crítica. En el caso de *Los miedos*, las razones idiomáticas han de ser matizadas un poco más. La escasa repercusión de *A Esmorga* entre los galleguistas hace que Blanco-Amor se plantee la necesidad de prescindir de su lengua materna para que su obra tenga una mayor difusión. En palabras de Gonzalo Allegue: "E, un pouco sorprendentemente —aínda que non tanto se temos en conta a escasa repercusión que tivera *A Esmorga* nos medios galeguistas— *El miedo* (máis tarde *Los miedos*) preséntase en castellano. Segundo propias declaracións a novela —que ten rematada xa en xullo do 60— foi escrita, na primeira redacción, en galego pero, nun arrebatado, destruíu o manuscrito. ¿Por qué? Porque ninguén fala de *A Esmorga*; os pseudogaleguistas de alá silenciana;

¹ Pérez Rodríguez, Luis et alii: *Eduardo Blanco Amor: sempre en Auria*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1993.

os críticos, nin vou alá nin fago falta; o público, como se non existira. A pesar de todo, Fabril Editores propónlle a versión en castelán². El descontento fue, por el contrario, pasajero. Blanco-Amor continuó escribiendo en gallego y, por supuesto, reivindicando el derecho de hacerlo para muchos otros.

Las motivaciones parejas de una y otra novela –ambas pueden ser definidas como "novelas de aprendizaje"– permiten realizar un análisis conjunto.

Dos citas, una de Juan de Timoneda y otra de Lope de Vega, ocupan los acordes iniciales de *La catedral y el niño*. En la primera de ellas podemos leer: "...discreto lector, no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene, sea todo verdad; que lo más es fingido y compuesto de nuestro pobre saber y bajo entendimiento...". En la segunda: "...y ésta no es una historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser..."³.

Blanco-Amor insiste en la independencia de la obra literaria con respecto a los aspectos biográficos de su creador. En efecto, la obra de arte como forma de sublimación de la realidad que nos viene dada parece, a estas alturas, una afirmación que cae por su propio peso. Admitido esto, también es cierto que la biografía del gallego tiene una importante proyección en su obra narrativa, en especial en la escrita en castellano. En primer lugar, habría que referirse a la infancia como el período esencial en la vida del hombre. En varias ocasiones recurrió don Eduardo a la frase de Rilke: "La patria del hombre es su infancia"⁴. Un exilio tan largo como el de Blanco-Amor necesitaba un punto de referencia; un puerto al que regresar cuando se sintiera extranjero en una tierra a la que, se quiera o no, no pertenecía. De ahí que sitúe sus obras en el marco geográfico que fue asiento para los primeros años de su existencia: "Hay una circunstancia biográfica mía que explica esta presencia de Orense en mi obra. La vida del emigrante que no se asimila es siempre una vida profesional. Para no perder la continuidad de su yo, mira hacia el pasado en el que quedó cuajada la zona intemporal e inamovible de su existencia. Los días de mi emigración, cuarenta y cinco años, se mueven en torno a un eje que gira sobre sí mismo, y esa es mi vida en Orense en los años fundamentales del ser, desde la nada hasta los dieciocho años."⁵ *Los miedos* está centrada, por completo, en la infancia de un muchacho gallego; al menos la mitad de *La catedral y el niño* hace referencia a dicho período vital.

En segundo lugar, la infancia de los protagonistas de las dos novelas está salpicada por una serie de circunstancias que la convierten no sólo en un período de aprendizaje sino también en un marco temporal conflictivo que genera un proceso de maduración acelerado. En ambos casos los problemas surgen debido a la ausencia de la figura paterna, contratiempo éste que, curiosamente, también vivió el creador gallego. En *La catedral y el niño* como consecuencia de la separación de los padres del "yo" narrador. Ello provoca en

² Gonzalo Allegue: *Eduardo Blanco Amor, diante dun xuíz ausente*, Vigo, Nigra, 1993, p. 275.

³ Eduardo Blanco-Amor, *La catedral y el niño*, A Coruña, Galaxia, 1997, p. 7. En adelante, cito por esta edición.

⁴ Outeiriño, M., [Entrevista con Eduardo Blanco Amor], *La Región*, abril, 1979. Citado en *Entrevistas con Eduardo Blanco Amor*, ed. de Victoria Ruiz de Ojeda, Vigo, Nigra, 1994, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

el niño un sentimiento de posesión y un apego y admiración desmesurados a la madre: "No era frialdad sino un dominio de su temperamento, de su fuerte temperamento, llevado a cabo a fuerza de abandono, de orgullo y de soledad" (p. 54).

En *Los miedos* la falta de referente masculino se ve agravada por la ausencia de la figura materna. La novela es concebida, pues, como una búsqueda constante y, en ocasiones, dramática, de referentes de ambos sexos sobre los que apoyar una evolución carente de todo asidero. Peruco, el niño protagonista, encuentra su modelo en la abuela Zoe. Sin embargo, no podemos hablar de ella, en sentido estricto, como un referente femenino. Como señala Susana Mayo Redondo, "Zoe representa dinamismo, fuerza, decisión... todo o que un home debe ter."⁶ En efecto, de Zoe se predicen caracteres que Peruco siente como masculinos: "Sen embargo, en liñas xerais, a través de Peruco chéganos unha perspectiva binarista da sociedade que atribúe as mulleres características de fragilidade, sentimentalismo, superficialidade,... fronte ós homes, fortes e decididos."⁷ Por tanto, ausencia total de la figura materna y, en gran medida, de la paterna.

En tercer lugar, la búsqueda de ámbitos para la realización personal. En las dos novelas objeto de nuestro análisis, la evolución de los protagonistas está en estrecha relación con el hallazgo de lugares, sentido como propios, en los que, al margen de las imposiciones sociales, se produce un descubrimiento del "yo" más íntimo. *La catedral y el niño* tiene, al menos en su primera parte, un doble protagonista. Junto al pequeño narrador, el centenario templo de la ciudad, de clara herencia clariniana. Así al inicio de la obra: "Su cuerpo subía propagándose en el aire, sin una duda, tan seguro en su vertical soberbia, con los contrafuertes tan adheridos a su tronco de granito, como si en vez de apoyarse en ellos fuesen excrescencias rezumadas de su inmenso poder" (p. 11). Una catedral que, de forma pareja al templo de Vetusta, controla la vida de sus sumisos parroquianos: "El burgo esperaba las órdenes del templo para amanecer, para trabajar, para comer, para amar, para dormir" (p. 13). Esa misma catedral que nos es presentada de manera tan sobria simboliza el lugar de refugio del inocente chaval que, asediado por problemas familiares, encuentra en ella el único espacio posible para la serenidad. La sacra e imponente construcción supone en su magnífica grandeza una proyección de la controvertida vida en la que está sumido el niño: "En mis secretas relaciones de amor y miedo con el templo, había algo de aquel dramático cariño hacia mis padres, del cual el templo era como una oscura alegoría" (p. 58). Poco a poco va dominando el espacio catedralicio, en tanto que el único que le pertenece. El pleno control no es alcanzado, sin embargo, hasta el momento en que, desde lo alto de la catedral –como el ambicioso Magistral de *La Regenta*–, contempla la burguesa ciudad que le encierra. Es entonces cuando está capacitado para enfrentarse a sus problemas cara a cara, sin necesidad de buscar "paraísos artificiales" que lo cobijen.

⁶ Mayo Redondo, S., "Personaxes femininos na narrativa de Blanco Amor", *A trabe de ouro*, II, 1997, pp. 235-241. Cita en p. 237.

⁷ *Ibid.*, p. 239.

En el caso de *Los miedos*, el proceso es bastante similar. Ya desde el principio de la obra podemos observar la pronta madurez de Peruco. Aun dentro de las propiedades de la abuela, él se sabe poseedor de ciertos espacios que le pertenecen y en los que se siente a gusto consigo mismo: "Entonces (no era nada fácil, pues todo lo husmeaban) me marchaba, dando rodeos, al *souto*, que era un campo de árboles al otro lado del riacho, cerca del molino viejo. Aprovechaba para irme cuando estaban embobados con algo; como nadie tenía qué hacer, se embobaban con cualquier cosa."⁸

En este sentido, es consciente de su *diferencia* con respecto a los de su misma edad: "En el *souto* (doña Genoveva le llamaba bosque) yo sentía que estaba solo, pero de otra manera que cuando uno se queda solo sin quererlo. Porque yo creo que estar solo así, es aburrirse; al menos eso decían los otros chicos, que le llamaban aburrirse a quedarse solos. Y yo allí no me aburría. al contrario, me pasaba las horas (mejor dicho, la hora, pues si faltaba más, ya me buscaban), como si estuviese haciendo algo entretenido. Pero no hacía nada, *estaba* y nada más" (p. 51).

Por tanto, el *souto* representa el ansia de libertad real, la búsqueda y el hallazgo de un espacio único que se posee al margen de los demás. Sabe que allí no hace nada y, por el contrario, es la actividad que más llena su espíritu infantil. Tan importante resulta la posesión de un espacio único y propio que incluso se muestra celoso de mostrar a un posible lector los pormenores de su soledad compartida con el *souto*: "Bueno, pero esto no le importa a nadie y no es lo que quería contar" (p. 52).

A medida que transcurre la obra, el lector va percibiendo cómo Peruco necesita cada vez más de una soledad propia y enriquecedora. Nada le aporta la vida en sociedad, perfectamente jerarquizada y con sus usos inútiles. Ansía momentos, robados al azar, en los que poder estar tan sólo consigo mismo, en los que poder pensar: "Aquella tarde había ido yo al *souto*, como otras veces, pero no a *estar*, sino para pensar. Quería pensar en todo lo que estaba sucediendo, de modo que me fui allá tomando precauciones porque me fastidiaba la idea de que alguien pudiera venir a estorbarme. En la casa, ya se sabe, uno no puede ponerse a pensar sin que alguien venga a interrumpirlo; aunque sea pasando por delante de uno, sólo con eso ya se desvía la cavilación" (p. 182).

El *souto* permite a Peruco observar el ambiente que le rodea desde la distancia. Apartado de la opresora atmósfera en la que ha sido educado, es capaz de darse cuenta de que él está por encima de sus familiares, pues ha sabido percibir cuál es el origen de esos "miedos" que los aferran y les impiden crecer como personas.

Por último, la homosexualidad latente en los dos protagonistas de las obras. De todos es sabido la condición homosexual de Eduardo Blanco-Amor, a quien unió, cuando menos, una profunda amistad con Federico García Lorca. El descubrimiento del deseo hacia el otro "igual en figura" –como diría Cernuda– es retratado de manera magistral en *Los miedos*, novela necesitada con urgencia de una edición crítica. El deseo no tiene todavía nombre.

⁸ Blanco-Amor, E., *Los miedos*, Barcelona, Destino, 1989, p. 50. En adelante cito por esta edición.

Sin embargo, la predilección del "yo" narrador por las figuras masculinas y el deleite expresado en su contemplación nos hablan a las claras de un sentimiento puro en proceso de gestación.

Dos son los personajes en los que Peruco encuentra sincero cobijo. El primero de ellos es Crespiño. En él se esconden la sinceridad y la gratuidad de sentimientos propias de las clases populares. Peruco siente una profunda atracción física hacia él. Es feliz, siquiera por unos momentos, contemplando su risa, sus gestos y su cuerpo: "Estábamos con las ropas perdidas, negras de barro. Yo casi no veía. Crespiño me cogió por un brazo y nos fuimos a lavar al agua clara de la presa, unos pasos más arriba. Lo primero que vi, cuando pude abrir bien los ojos fue su sonrisa, ancha y alegre. Se había quitado el pantalón para lavarlo y le sangraba una mano, rasguñada" (p. 58). Como si de dos amantes precoces se tratara, se desarrolla entre ellos un sentimiento de posesión y una necesidad imperiosa de compartir espacios e instantes que tan sólo a ellos dos les pertenecen. Blanco-Amor nos brinda, haciendo gala de una enorme sutilidad, escenas de un marcado corte sentimental-erótico, cuya carga irreverente está siempre minimizada por la corta edad de sus protagonistas. Veamos un ejemplo: "Cuando se volvió a sentar, me eché a su lado, con la cabeza en un terrón de musgo; pero él me la levantó, como cuando era chico, y me la puso encima de sus piernas.[...] Nos quedamos otra vez callados, comiendo. Me metió un trozo de pera en la boca y el jugo rodó hasta el cuello, estaba helado" (pp. 124-125).

Crespiño es también el protagonista de la escena más controvertida de la novela. Peruco asiste a la masturbación de su amigo sin que aquél pueda darse cuenta. Un episodio que hubiera resultado burdo y, en ocasiones, chabacano en manos de otro escritor adquiere matices poéticos en la pluma de Blanco-Amor. La narración se aquieta. El lector, únicamente guiado por la mirada privilegiada del narrador, asiste a la sorpresa de un acto absolutamente nuevo para Peruco. Crespiño, convertido, sin saberlo, en referente masculino-adulto, suscita una atracción que el propio Peruco, heredero de un marco opresor, ve como impropia. Detengámonos en el pasaje:

"De repente dijo un ay más largo; se le saltaron aquellas gotas, le cayeron encima. No era como lo otro, seguido; eran gotas, lo vi bien; saltaban a golpes, separadas y de otro color. Luego más despacio, más despacio y se quedó quieto.

No me dio rabia verle hacer aquello; quizá susto, pero rabia no. Algo de asco a lo último, cuando se le cayó encima. Pero no me dio rabia, aunque supongo que debió dármele y parecerme muy asqueroso todo lo que hizo, pero no."

El segundo de los aliados de Peruco es su primo Diego. En su compañía asiste a uno de los pasajes más polémicos de la novela: la consumación del acto sexual entre Ilduara y Barrabás. De la mano de Diego, Peruco descubre todo un mundo de pasiones ocultas, escondidas tras la calmada apariencia del ambiente en el que se mueven. Diego provoca también el deseo en nuestro protagonista. Ahora bien, se trata de un sentimiento mucho

más callado, pues, al fin y al cabo, Diego es parte integrante de la burguesía de la que Peruco pretende distanciarse. Veamos algunos fragmentos: "Diego, que al principio me oía con sus hermosos labios entreabiertos" (p. 171). Más adelante: "Diego me cogió la mano y me sonrió con aquel gran cariño que tenía siempre guardado en sus labios gruesos, en sus ojos hermosos, y que soltaba muy de cuando en cuando. Sólo *aquello*, valía más que cien secretos y era como un secreto entre nosotros. Estaba alegre por habérselo dicho" (p.173).

Lejos de la sincera intención de Blanco-Amor estaba provocar el escándalo. *Los miedos*, finalista del *Premio Nadal* de 1961, debe buena parte de su olvido a escenas como las que acabamos de describir. La España de la época no estaba preparada para premiar una novela con un contenido parejo⁹.

En *La catedral y el niño*, la evolución del deseo sexual se observa de manera más nítida. Del embelesamiento por el contacto con la figura paterna: "yo aspiré su olor característico a piel sana, a cosmético y agua de lavándula y, sin contestar, le quité la bigotera, forzando el elástico sujeto a la oreja, y le besé en los labios, sintiendo a través de su pulpa los dientes firmes y parejos. Nos separamos un instante tomados de los brazos y volvimos a besarnos de nuevo" (p. 39), pasamos por la censura de una sociedad que sabe de la diferencia de nuestro protagonista: "A mí no me podían ver y, con esa predisposición de la gente rústica a confundir las buenas maneras con el afeminamiento, me llamaban "Sarita" y "Xan-por-entre-elas" (p. 150), hasta llegar, con el paso de los años, a una atracción cada vez más explícita por el sexo masculino, pero cuya nominalización es, sin embargo, eludida de manera constante: "Mi cariño hacia Julio iba adquiriendo la forma de una impaciencia apasionada, más encendida aún frente a la calma de su genio y a la ironía de su carácter tan precozmente maduro. Poder estar con él horas y horas, charlando sin prisas ni testigos, poder reñir por fruslerías, sabiendo que luego tendríamos tiempo sobrado para amigarnos de nuevo sin la agustia de las horas intermedias entre el estimulante enojo y la reconciliación..." (p. 291). Una amistad que deja de serlo en el momento en que se convierte en la dependencia exclusiva de un ser con respecto al otro. Por último, la relación adulta con Amadeo. A punto de ser consumada en varias ocasiones, acaba por ser sustituida por encuentros insatisfactorios con diversas mujeres, sentidos todos ellos como una forma de aniquilamiento personal, desprovista, por tanto, de cualquier atisbo de placer: "¿Cuántas veces repetí la terrible conmoción, con su final resonancia casi dolorosa? Aquel cuerpo firme, valiente, inagotable, luego de haberse ido abandonando entre súplicas, terminó respondiendo al frenesí para, finalmente, caer en algo que, más que entrega, era fatiga, agotamiento" (p. 348)-

Al final de *La catedral y el niño* asistimos a la unión del protagonista con la hermosa Ruth, pasaporte para América. También se vio obligado Blanco-Amor a traspasar el

⁹ Remito a mi artículo "La mirada de la infancia en *Los miedos* de Eduardo Blanco-Amor", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 17 (1999), en prensa.

Atlántico para buscar mejor vida. La íntima relación vida-literatura en la narrativa escrita en castellano por don Eduardo deja este último episodio de su novela en el terreno de la incoherencia. Quizás era consciente de la necesidad de otorgar un final "convencional" a una obra que, a pesar del olvido que se ha cernido y aún se cierne sobre ella, puede ser calificada –como también *Los miedos*– de todo lo contrario. Basten estos apuntes para contribuir a la recuperación de uno de los mejores prosistas de lo que se ha llamado Generación del 27.