

## *La mirada de la infancia en Los miedos de Eduardo Blanco-Amor*

Emilio PERAL VEGA

### RESUMEN

El presente artículo constituye una aproximación a *Los miedos*, primera novela del gallego Eduardo Blanco-Amor escrita en castellano. Analizamos los mecanismos narrativos empleados por el autor para acoger una perspectiva infantil, así como la búsqueda de referentes llevada a cabo por el protagonista, aspecto este en que se halla la mayor complejidad de la obra.

**Palabras clave:** *Los miedos*, Blanco-Amor, referente, novela de aprendizaje.

### ABSTRACT

The present article is an initial approach to *Los miedos*, the first novel the Galician author Eduardo Blanco-Amor wrote in Spanish. We'll analyse the narrative techniques used by the writer to achieve a childlike perspective as well as the search for referents on the part of the protagonist: it is here where the highest complexity of the work lies.

La obra de Blanco-Amor se caracteriza por una fructífera alternancia entre su lengua materna y el castellano. Con el estallido de la Guerra Civil, el escritor gallego toma partido por la causa republicana. Ello, unido a su empeño de extender la cultura, tanto española como estrictamente gallega, en Argentina y Sudamérica puede explicar su bilingüismo creativo. Gallego y castellano se solapan, pues, no sólo en su producción de novelas sino también en la teatral<sup>1</sup>. Sin embargo, en el caso de *Los miedos* las causas se han de matizar un poco más. Si bien la obra narrativa de Blanco-Amor había alcanzado su cota máxima

---

<sup>1</sup> *Farsas para títeres* fueron compuestas en castellano. En 1973, Blanco-Amor, como él mismo se encarga de señalar, las traduce a la lengua gallega.

con *La catedral y el niño*<sup>2</sup>, escrita en castellano, el orensano consiguió forjar una obra de gran perfección técnica en lengua gallega, *A Esmorga*. Consciente de ello, intentó que fuera publicada en Galicia a través de Isaac Díaz Prado. No siendo posible, será Luis Seoane quien la publique en la editorial argentina Citanía. La decepción llega más allá cuando Blanco-Amor se da cuenta de que la repercusión de *A Esmorga* es prácticamente nula entre los galleguistas. Todo este conjunto de circunstancias le llevan a gestar su segunda obra narrativa en castellano: *Los miedos*. Recogemos las esclarecedoras 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*) preséntaa 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 silencia; os críticos, nin vou alá nin fago falta; o público, como se non existira. A pesar de todo, Fabril Editores proponlle a versión en castelán»<sup>3</sup>.

Lejos de la intención de Blanco-Amor estaba dejar de escribir en gallego. Se trataba, tan sólo, de un descontento momentáneo de un gran escritor que sintió, como ninguno, el orgullo de la literatura hecha en su lengua.

Una vez listo el manuscrito, Blanco-Amor decide mandarlo a España, a fin de que la repercusión de la obra, que él sabía valiosa, sea mayor que la de las anteriores. Gracias a la ayuda de Valentín Paz-Andrade, la obra es presentada al *Premio Nadal* bajo pseudónimo: Trasmara. El orensano había depositado grandes esperanzas en su novela. Sin embargo, el fallo del jurado no le daría la razón<sup>4</sup>. Consiguio un tercer puesto que supo a muy poco, máxime cuando la novela

<sup>2</sup> Valentín Paz Andrade, en carta del 21-XII-1951, dedica a Blanco-Amor las siguientes palabras:

«He leído, encantado, *La catedral y el niño*. Tiene páginas magistrales, en las que la prosa alcanza a veces los lindes del prodigio. Y tiene valor como novela, aunque la fuerza de la evocación, la sustancia ambiental sean su máximo exponente». (Valentín Paz Andrade: *Epistolario*, ed. de Charo Portela Yáñez e Isaac Díaz Prado, A Coruña: Edicións Do Castro, 1997, p. 96).

<sup>3</sup> Gonzalo Allegue: *Eduardo Blanco Amor, diante dun xuíz ausente* (Vigo: Nigra, 1993), p. 275.

<sup>4</sup> Transcribimos el desarrollo de las votaciones, de acuerdo a la crónica publicada por *ABC* (7-I-1961):

«Barcelona 6. En la segunda votación del premio Nadal, *El curso*, *Los miedos*, *El monstruo sagrado* y *La cuerda rota* obtuvieron siete votos; *Bandera negra*, cinco; *Los árboles de oro*, seis, y *Dispora*, tres, quedando ésta eliminada.

En la tercera votación, *El curso*, *El monstruo sagrado* y *Los miedos*, obtuvieron siete votos; *La cuerda rota*, seis; *Árboles de oro*, cinco, y *Bandera negra*, tres, quedando eliminada ésta última.

En la cuarta votación fue eliminada la obra *Los árboles de oro*.

En la quinta fue eliminada *El monstruo sagrado*.

En las siguientes votaciones fueron eliminadas las obras *El monstruo sagrado*, y *Los miedos*, quedando finalistas *El curso* y *La cuerda rota*.

El premio fue concedido a la novela *El curso*, de Juan Antonio Payno, que obtuvo seis votos, frente a uno de *La cuerda rota*, de Pablo Antoniano».

vencedora no destacaba por su calidad. A ello se refiere el propio Paz-Andrade en una carta, fechada en Vigo el 1 de abril de 1962, que dirige a Blanco-Amor: «Hablemos ahora del Nadal, aunque sean aguas pasadas. La novela premiada, según las versiones que he recibido de sus primeros lectores, deja mucho que desear. Su mayor atractivo —supongo que comercial— es la juventud de su autor: 20 años. Lo demás, parece que *El Curso* se desarrolla casi todo en la cama de las casas de citas, posadas y otros antros madrileños frecuentados por la estudiantina»<sup>5</sup>.

A ello hay que unir una serie de cuestiones espurias, no bien dilucidadas, a las que se refiere, de soslayo, Paz-Andrade: «El secretario del Jurado —Vázquez Zamora, yerno de un íntimo amigo mío al cual le hablé en diciembre, poco antes del accidente, en Madrid—, fue sometido a un coloquio en el Hogar Catalán en Madrid. Los estudiantes le preguntaron si no se había presentado una novela mejor. Confesó que habían dudado mucho, y especialmente ante una presentada por un escritor gallego residente en Buenos Aires. No era otra que *Los Miedos*, que llegó a la penúltima votación con bastantes votos en todas.— Es posible que *Destino* quiera editarla. No como finalista, porque entonces, como ya ha ocurrido, se descubriría que es mejor que la premiada. En todo caso, creo que no será difícil encontrarle editor en España»<sup>6</sup>.

La respuesta de la editorial catalana tardaría en producirse. En carta a Blanco-Amor del 16 de septiembre de 1962, Paz-Andrade se muestra bastante parco: «De *Destino* non recibín cousa algunha»<sup>7</sup>.

Dada la situación político-cultural de la España de los primeros sesenta, *Los miedos* no era una novela llamada a la consecución de un premio con una repercusión del calibre del *Nadal*. En su interior alberga ciertas escenas que no concordaban con la moral de la dictadura. El protagonista asiste a la masturbación de un joven y al acto amoroso de un hombre y mujer maduros. A ello hay que unir la homosexualidad, atisbada, aunque aún sin referencia explícita, del niño-narrador. Por ello, Blanco-Amor recibió reiterados consejos encaminados a la rectificación de ciertas escenas. El gallego los llevó a efecto con enorme dolor. A ello se refiere en su correspondencia con Paz-Andrade: «Dóenme estas mutilacións como si mas tivera feito na miña propia carne; pero quizais algún día se publique o orixinal tal como foi escrito. ¿Escabrosidades? o único obxectable que pode admitir é a masturbación de Crespiño e o coito entre Barrabás e Ilduara «pero non son detestables...»<sup>8</sup>.

Por lo demás, parece como si Eduardo Blanco-Amor no hubiera existido, al menos en su producción no gallega. En cuanto a la recepción de la obra, poco o nada podemos decir. Las referencias a la novela son prácticamente inexistentes en las historias de la literatura castellana.

<sup>5</sup> V. Paz Andrade, p. 146.

<sup>6</sup> V. Paz Andrade, p. 146.

<sup>7</sup> V. Paz Andrade, p. 161.

<sup>8</sup> Correspondencia Eduardo Blanco-Amor-Paz Andrade, 15 de julio de 1961. Citado por G. Allegue, p. 276.

No parece descabellado, dado el profundo desconocimiento que se tiene respecto de la obra, iniciar el análisis con un breve resumen argumental.

*Los miedos* cuenta la historia de un verano en la vida de Pedro (Peruco). Cerca de Auria, la urbe, pasa el período estival en las posesiones de su querida abuela. Con el transcurso de los días van llegando una serie de familiares y conocidos. Junto a su primo, Pedro va descubriendo cómo, detrás de la aparente tranquilidad y rectitud moral que domina los comportamientos y comentarios de los «adultos», se desarrolla otra *vida*, ésta oculta, al margen de lo que ellos mismos defienden a la luz del día. De esta forma, se da cuenta de que, frente a los miedos que él buscaba de manera artificial para divertirse, existen *miedos* reales, ignotas experiencias a las que se irá acercando. La situación no se desborda, sin embargo, gracias a la mediación de la abuela Zoe. Tradicional en la forma y profundamente revolucionaria en el fondo, asegura el orden. En contra de lo esperado, una fortísima enfermedad le quita toda su energía y capacidad de mando. Este hecho hace asumir a Pedro, sin quererlo, la condición de «adulto» que hasta entonces se le había negado.

*Los miedos* es, ante todo, una novela de aprendizaje, contada desde la perspectiva de un niño. Por ello, la búsqueda de referentes constituye la base sobre la que se asienta la trama argumental de la obra. Debemos partir de un hecho fundamental. Peruco vive sin padre y sin madre, lo que le convierte en un niño desprovisto de referentes inmediatos en el seno familiar. La novela se abre informándonos del hecho de que la abuela Zoe ha recibido la custodia del niño. Por tanto, nos encontramos ante una infancia que debe apoyarse, necesariamente, en unos asideros de los que, por circunstancias vitales, se ha visto desprovista. De ahí que *Los miedos* sea en el fondo eso: una indagación en el pensamiento de un niño que dedica gran parte de su tiempo a observar a los hombres y mujeres que le rodean a fin de encontrar modelos de comportamiento en los que apoyarse.

*El otro-masculino*. La ausencia del padre se hace presencia hiriente a través de las palabras de crítica que profieren las aristócratas de Auria. Peruco tan sólo recibe esa información mediada de su antecesor. Son aislados retazos que van configurando, poco a poco, la personalidad del niño:

—Tiene a quien salir -refunfuñó la condesa, con la voz todavía fuera de cauce. Se refería a mi padre, ya lo sé, del que se decía... Bueno, no me importa lo que se decía y apenas me acordaba de cómo era. Es decir, no sé bien si no me acordaba o si no me quería acordar<sup>9</sup>.

Desprovisto, pues, de referencia masculina, el niño se deleita en la contemplación de los hombres con el objetivo de encontrar un espejo de comportamiento del que carece.

<sup>9</sup> Eduardo Blanco-Amor: *Los miedos* (Barcelona: Destino, 1989), p. 27. A partir de aquí citamos por esta edición.

*Roque Luis* es el primero al que hemos de referirnos. Provoca en Peruco un sentimiento que bascula entre la admiración y el odio. Le gusta su capacidad de resolución, su entereza ante las situaciones, y su apariencia adulta: su voz, su cuerpo, su fortaleza en síntesis:

¡Las veces que hablábamos Diego y yo de esto! En el fondo lo admirábamos (yo le tenía envidia) por su inventiva y su resolución en todo, eso sí. Se le ocurrían, sin ningún esfuerzo, las cosas mejores, las de más miedo, aunque luego él mismo las reventase casi todas; las suyas y las de nuestra invención, todas. (p. 44)

Sin embargo, Peruco es profundamente sensible y se siente herido por la brusquedad de trato de Roque Luis. No puede soportar su vocabulario vulgar, su necesidad de presumir de sus aciertos y consecuciones. A pesar de todo, alberga un sentimiento de admiración y sabe reconocer su protección. Es, por ello, el primer referente masculino en el que se fija:

Otro día, el hijo del tabernero me llamó «señorito podrido» y «zapatos de puta», llevaba los nuevos de charol, que fue cuando salíamos de misa. Roque, viendo que no iba a poderle, pues era uno de quince, al día siguiente le descalabró de un cantazo, sin decirle ahí va eso. (p. 45)

Representa para Peruco lo indomable y de él aprende el sentido de la libertad. De hecho, tras las palabras de Roque Luis, se genera en nuestro personaje una creciente necesidad de crear sus espacios personales; de ser, en definitiva, más libre con respecto a los otros:

—Y total, ¿qué? ¿Qué sois más que yo? ¿Ricos? ¿Y eso qué? Tú, porque tu abuelo y tus tíos mataron indios en América, para quitarles el oro (decía esto sabiendo que era una fantasía estúpida); y aquí, Dieguito, porque sus padres esperan la herencia de tu abuela, y entre tanto viven de pufos... —¿Qué manera de hablar...! Y un día nos dijo:

—En cambio *yo soy libre* y cada vez *seré más libre*, y vosotros no. (p. 47)

Sin embargo, Peruco es sometido a humillaciones constantes por parte de Roque Luis, casi siempre referidas a su sensibilidad y a su falta de valentía:

—Tienes que atreverte o te llamaré cagón cincuenta veces el primer día, cien el segundo, y así... Y a vista de todos. [...]

—Dilo.

—«No me atrevo»

—Lo otro también.

—¿Qué otro?

—Tengo miedo.

- «Tengo miedo»
- Soy un caganas.
- «Soy un caganas»
- Y un mantequitas.
- «Y un mantequitas». (p. 68)

En efecto, el apelativo de «mantequitas» es la forma de denominación común utilizada por Roque Luis para llamar a Peruco.

A pesar de todo, son muchas las cosas que aprende de él. No sólo a ser libre sino a hacer las cosas con sentimiento, con la verdad por delante, sin que medie en ello la necesidad de dar una imagen ante los demás. En este sentido, Roque Luis supone un modelo constante y una de las fuentes de evolución más nítida para el muchacho:

- Mira, Pedro Pablo (¡Qué raro que me llamase por el nombre!) a ti te salen mal las cosas porque las haces por envidia, y entonces, claro, no estás seguro. (p. 74)

También descubre a través de Roque la muerte. El impacto que le causa es enorme. Roque es capaz de matar a los pajarillos con dulzura. En cambio, Peruco no puede hacerlo sin dejar de ser cruel y de mostrarse bestial y perverso:

- Lo tiré, furioso, contra las lajas y salí corriendo, pero corriendo de un modo que... como si escapase de algo, de alguien, de no sé qué, que no debí de haber corrido de aquel modo, y mientras corría me lo iba reprochando, pero no podía dejar de correr... (p. 77)

En realidad corría por haber sentido la muerte entre las manos. Fue Roque quien le permitió acceder a ese sentimiento sin nombre; a esa repulsión visceral al ver negada la vida de un ser tan frágil como un pequeño pájaro.

Roque supone, de alguna manera, la avanzadilla para el grupo. Es quien llega primero a la adolescencia y, por tanto, el primero que comunica sus impresiones sobre el amor, que quedarán grabadas en el alma de niño de Peruco:

- No, no; cuando quieres a alguien es porque te da la gana. Eso es lo único, el querer. Si yo tengo una cosa y no la quiero, la doy o la rompo y se acabó. Si la quiero, no tengo ganas de romperla ni de darla, me quedo con ella porque me da la gana. Así que no me manda; la quiero y sigo siendo libre... (p. 97)

Peruco encuentra en él el modelo de amor materno (Roque siente verdadera devoción por su madre Adelaida), que no ha tenido la oportunidad de sentir. En Roque Luis no hay sólo rudeza y malos modos sino también sensibilidad que hay que saber buscar. Aprende de él la ambivalencia del ser humano y la necesidad, a veces, de llorar a fin de expiar nuestras penas.

Por tanto, debemos hablar de una relación Peruco-Roque Luis polimórfica. Por un lado, amor; por otro, profundo odio. Es precisamente Roque Luis quien rompe de manera definitiva la admiración de Peruco. Su comportamiento vengativo contra la abuela lleva al muchacho a odiarle, ya sin capacidad de cambio. Es más, Peruco se hace definitivamente hombre cuando es capaz de enfrentarse de forma abierta a Roque Luis. El miedo ya no existe. El odio, en definitiva, ha prevalecido sobre el amor, pues Roque ha atentado contra lo más preciado: la abuela Zoe. Al final de la novela no queda claro si Peruco se atravesará a acabar con la vida de Roque. En cualquier caso, el odio se ha decantado de forma irreversible:

Un empujón en aquellos pobres huesos llenos de malicia, de tremenda expresión, que estaban allí provocándome con su desamparo, con su insufrible tristeza, con su seguridad.

Resistí todo lo que pude, y cuando no pude más... Con paso lento y tranquilo... (p. 234)

*Crespiño*. La relación que se establece entre el protagonista y Crespiño es también muy compleja. Simboliza la libertad natural, poseída desde siempre. A diferencia de Roque, no ha tenido que enfrentarse a nada ni a nadie para conquistarla. Su espíritu indomable y libre genera en Peruco una honda admiración.

Por otro lado, el odio visceral de Peruco hacia la rancia aristocracia de Auria le hace volver sus ojos hacia las clases humildes, en las que encuentra no sólo protección sino, lo que es más importante, auténtica sinceridad en los sentimientos. Crespiño ocupa, en este sentido, un lugar de privilegio:

En realidad fue el primer amigo que tuve, antes de que lo fuese Diego, que, al principio, era sólo mi primo. A pesar de ser Crespiño un aldeano, no tenía punto de comparación con los chicos de Auria, tan idiotas y mandones, todos iguales, siempre a gritos. (p. 53)

Con la gente humilde sobran las normas protocolarias. Todo era auténtico porque todo era sincero:

Con Crespiño o los otros aldeanos, podía andar o no, hablar o callarme, quedarme o irme cuando me diese la gana, incluso dejándolos con la palabra en la boca. (p. 122)

Crespiño está unido, en el subconsciente del muchacho, a su espacio predilecto: *el soutu*. Es allí donde se producen casi todos los encuentros fortuitos. Espacio y personaje se unen, pues, de manera indefectible; uno y otro como símbolos de esparcimiento y cobijo.

El aspecto más importante de la relación entre uno y otro no se hace, sin embargo, explícito. Es algo atisbado, no dicho. La sutilidad de Blanco-Amor es

absoluta. Peruco siente atracción psíquica y física por Crespiño. Su deseo no tiene aún nombre. Ni siquiera puede racionalizarlo todavía. Ahora bien, disfruta 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)

A lo largo de la novela, la evolución de Peruco es reflejada también a través de una mayor definición del referente masculino. El deleite visual se va haciendo cada vez más nítido. Es más, existe una complicidad tácita entre uno y otro que la presencia de un tercero puede alterar:

Crespiño se había bañado en lo hondo de la presa (a nosotros no nos dejaban) y se había puesto los pantalones; el resto al aire. Siempre hacía así cuando estaba conmigo. Si venía alguien, se ponía la camisa. Yo lo había visto nadar muchísimas veces, metiéndose a lo hondo, ¡qué bien lo hacía!, apareciendo y desapareciendo, ligero y verduoso en el agua.

Tenía el cuerpo diferente al nuestro y le temblaba la piel en algunos sitios, como a los caballos. A mí me gustaba verlo así y tocarle con un dedo para que temblase donde le tocaba. (p. 122)

El sentimiento es recíproco. Como si de una conversación de amantes precoces se tratara, Crespiño le hace partícipe de la necesidad que siente de su presencia e, incluso, de su voz:

—¿A qué no sabes cómo me llamo?

—Vaya pregunta... ¡Roxelio!

—No, no, el otro.

—¡Crespiño! ¿Por qué?

—No, por nada, ¿sabes? Hacía un año que no te lo oía. ¡Un año, je! Y es como si nadie me llamara, como si hubiese quedado sin el nombre... Talmente. (p. 59)

Incluso presenciamos escenas de un marcado tono sentimental-evocador. La intimidad alcanzada entre los dos no necesita de nombres, pues es vivida de forma natural:

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)



El hecho que marca de manera determinante la evolución de Peruco es la escena de la masturbación. Crespiño sirve, sin saberlo, de verdadero referente masculino-adulto. Ahora bien, si al contemplar el acto amoroso entre Ludivina y Raúl Barrabás Peruco había sentido asco, en cuanto testigo de la masturbación de Crespiño experimenta, desde el desconocimiento, una atracción perfectamente reflejada en el tiempo narrativo que se otorga al pasaje. La descripción del mismo a través de la óptica infantil es extraordinaria. Por tanto, Crespiño supone por un lado la libertad y, por otro, un deseo, aún sin nombre, hecho carne.

*Diego.* Al protagonista y a Diego les une, en principio, el hecho de ser primos. Peruco, desde las primeras páginas de la novela, tiene conciencia de ser diferente a los demás niños que le rodean. El apelativo de «mantequitas», recurrente, no viene sino a confirmar que esa intuición no es sólo personal sino sentida por otros. Desde esa diferencia, Peruco se sabe sensible, débil y apasionado de los detalles. De ahí que la relación con Diego sea tan fructífera. Representa éste la sumisión a los usos sociales tan rechazados por el protagonista:

Cuando llegué, ya estaba Diego, comiendo guindas y repasando el francés.  
(p. 91)

*Sin embargo, tras de esta pátina de pusilanimidad, se esconde una persona llena de buenos sentimientos y, al fin y al cabo, cómplice. Supone, desde esta perspectiva, el contrapunto a Roque Luis, por su sensibilidad, y a Crespiño, por su obligada inserción en la sociedad de Auria.*

Peruco, lo quiera o no, se ve dentro de un organigrama social que le ha venido dado. La inmovilidad de las jerarquías es tal que, desde su nacimiento, lleva clavado el marbete de «heredero de la abuela Zoe». En este sentido, Diego es el único que puede entenderlo. En Crespiño busca el baño de libertad necesario. Ahora bien, tras Crespiño, Auria sigue estando allí y con ella sus responsabilidades adquiridas. Por eso Diego es el referente fiel que completa a Crespiño. Es, en definitiva, la otra cara del deseo. Si se me permite la expresión, la cara social del mismo. La atracción por Diego es también constante a lo largo de la obra:

Y me gustaba menos cuando estaba a solas con el primo Diego, disfrutando de su bondad, de su seguridad, de su sosiego, de su cara redonda, suave como un melocotón, y de aquella risa, que hasta, muchas veces, inventaba cosas en mi contra sólo para verlo refr. (p. 110)

Como con Crespiño, Peruco encuentra en Diego un deleite visual y sentimental. A veces, incluso más atrevido que con el primero:

Diego, que al principio me oía con sus hermosos labios entreabiertos.  
(p. 171)

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)

Diego seguía lo mismo, vestido, con la cabeza debajo de la almohada. Me levanté, le puse la cabeza en la almohada y le di un beso. Luego lo desperté. Nos pusimos el camisón, sin decirnos nada, y nos volvimos a acostar. (p. 209)

Desde el punto de vista masculino, existen, pues, tres grandes referentes para Peruco. El resto de los hombres son descritos con mayor parquedad. En general, son caracterizados, como también lo serán en sus *Farsas para títeres*, como «simples e obsesivos buscadores de fornicio»<sup>10</sup>. Encarnan, en conjunto, las pasiones más bajas del ser humano. Los nombres son, a este respecto, bastante ilustrativos: el tío Buey, Raúl Barrabás, etc.

*El otro-femenino*. Ya hemos visto que, al igual que en el terreno masculino, Peruco carece de un referente femenino inmediato, es decir, de una madre. Sólo sabemos de ella a través de comentarios indirectos, en especial de las decadentes aristócratas de Auria, que se refieren a ella en términos tales como «golfa». El lector no puede determinar con certeza qué ha provocado la falta de la madre y, en consecuencia, la necesidad de que Peruco haya sido adoptado por la abuela Zoe. Sin embargo, ese vacío de información, buscado por Blanco-Amor, es rellenado mediante alusiones mechadas a lo largo de la novela: «Que me vengas atosigando con lo de mi hija» (p. 115), «*ciertas conductas*» (p. 116). La abuela Zoe, verdadero motor de la narración, lejos de asumir con resignación los insultos proferidos contra su hija, la defiende por encima de los convencionalismos sociales:

—Lo que ocurre es que eres como ella, puesto que la defiendes.

—¡Claro que soy! —exclamó la abuela, con voz altísima y temblorosa. Nunca la había visto así—. Y en la misma situación, hubiera hecho lo mismo que ella hizo. ¿Eso es lo que queráis saber? Pues ya lo sabéis. Id a pregonarlo. A fin de cuentas, la vida sólo es de uno. (p. 117)

Por tanto, a falta de la figura de una mujer protectora, Peruco se ve en la necesidad de suplir esa carencia en otros seres. El lugar de la madre ausente es ocupado por la abuela Zoe. Sin embargo, tras una revisión atenta del texto, esta afirmación no es tan clara como en principio podría parecer. Como señala Susana Mayo Redondo «Zoe representa dinamismo, fuerza, decisión... todo o que un home debe ter»<sup>11</sup>. En efecto, de Zoe se predicen caracteres que el niño sien-

<sup>10</sup> Xavier Carro: *A obra literaria de Eduardo Blanco-Amor* (Vigo: Galaxia, 1993), p. 68.

<sup>11</sup> Susana Mayo Redondo: «Personaxes femininos na narrativa de Blanco Amor», *A trabe de ouro. Publicación galega de pensamento crítico*, 30 (1997), p. 237.

te 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»<sup>12</sup>. Por tanto, Zoe supone el punto de apoyo básico para el niño. Ahora bien, no podemos hablar de la existencia de un referente femenino en sentido estricto. Es más, cuando Peruco lo tiene delante, llega a aborrecerlo. Así sucede cuando presencia, sin ser visto, una escena de familiar ternura entre Roque Luis y su madre Adelaida:

Un día que andaba yo por allí, agazapado, pillando las primeras fresas, los vi pasar; él también con la cara hacia arriba pero toda mojada; eran lágrimas, supongo, pero debió de habérselas esparcido con la mano, pues tantas no podían ser, que le cogían por entero las mejillas.

Yo me quedé pasamado, porque siempre creí que Roque Luis era incapaz de llorar, y no me atreví a moverme para que no supiera que lo había visto así. En cambio, la ciega iba muy feliz, sonriendo, tal vez contándole algo que a ella le parecía gracioso. ¡Qué barbaridad! A cada paso, le acariciaba la mano apoyada en el hombro, cogiéndosela entre las suyas, besándosela; pero aquello no me gustó, por parecerme cosa impropia del tipo formidable que era Roque babosearse de aquel modo. Aunque esto podía parecerme a mí porque yo me crié sin madre, que dicen que se hacen esas cosas con las madres, ¡vaya estupidez!, y la abuela no me besaba nunca, ni yo a ella, ni falta que hacía; y las tías y las otras señoras, me asqueaban, ya desde muy chico, con el sobeo y el olor a polvos... ¡Qué asco! Pero no vale la pena hablar más de esto. (p. 102)

En definitiva, Peruco siente a Zoe como su madre, si bien la sabe distinta al resto de las mujeres y busca en ella aspectos diferentes de los que los otros niños buscan en las suyas.

Si hablábamos de admiración con respecto a Crespiño y Diego, la abuela Zoe es, sin lugar a dudas, el punto de referencia que guía las acciones de Peruco. Ella supone el modelo de comportamiento en todos los ámbitos. No debemos dejar pasar por alto que es el personaje al que más tiempo narrativo se le dedica, lo que supone, dado que la narración está contada en primera persona, otorgarle el puesto de privilegio. La abuela Zoe es, por todo ello, el personaje más perfilado de *Los miedos*. De ella nos llega información constantemente. Su presencia es sempiterna. Ante todo se insiste en su autenticidad. Frente a la hipócrita sociedad bien pensante de Auria, Zoe es sincera. Nunca tiene en cuenta la categoría social de su interlocutor sino su valía como persona, de ahí que no tenga ningún reparo en hacer ver a las aristócratas la estupidez de sus afirmaciones:

—Tienes la mejor casa de A..., y el hecho de que la lleves mal...

<sup>12</sup> S. Mayo Redondo, p. 239.

—¿Qué tiene eso que ver con lo que tú llamas salón? ¿Qué es un salón?  
¿Una sala grande con cosas inútiles o ese cotilleo de figurones y malas lenguas que tú armas los viernes... para darles chocolate con agua?

—¡Zoe!

—Y con bizcochos caseros, que apestan a rancio. ¿Por qué no le compras la mantequilla al Maragato, como toda persona que se estima? Por ahí debías empezar. (p. 21)

Peruco siente, ya lo sabemos, una especial predilección por su abuela materna. Encomia de ella su comportamiento recto y su capacidad de imponerse a las injusticias, vengan éstas de quien fuere. A través de la mirada del niño, nos llegan detalles de gran plasticidad. Así, la abuela Zoe no sabe de privilegios caciquiles. No los admitirá nunca, al menos en sus posesiones. Peruco asiste, perplejo, a la entereza de Zoe, opuesta a la hipocresía de la vieja Presamarcos:

Se cruzó con nosotros el párroco nuevo de Ribavales, joven, basto y guapote[...], y la vieja Presamarcos le besó la mano.

—Excelente puntería, a lo que parece.

—No se hace mal, señora condesa. Buenas tardes, doña Zoe.

—Ya podías respetar la veda, Graciano.

—Soy amigo del sargento.

—Ayer oí cerca tus escopetazos.

—Sí, anduve por allá.

—No sé qué es allá, pero como en mis tierras no mandan sargentos, el Barabás chico tiene orden de encaminarle una perdigonada al que cruce mis marcos. Y algo más, si lo pesca muros adentro. (pp. 21-22)

Frente a esta resolución, Peruco sabe encontrar en su abuela los aspectos inhallables para otros. De esta forma, sabe que, tras su corazón marmóreo, existe una profunda ternura y un sincero amor hacia su persona. Sólo él la conoce al completo, por lo que busca su compañía:

Alguna vez, cuando estábamos solos, que era cuando más la quería, cuando me parecía que la entendía más aunque no hablásemos... (p. 25)

En efecto, Zoe expresa una entrega total hacia su nieto. No se trata sin embargo de un sentimiento explicitado a través de palabras. La abuela sólo se da en los hechos. Para nada sirven las vacuas argumentaciones a las que no siguen acciones leales. Es, en definitiva, una gran defensora de lo que ella sabe suyo, su nieto. Así, cuando Armida llama «golfa» a la madre de Peruco, la abuela se muestra determinante:

No sé qué les dijo, pero las voces se oían en todo el corredor que daba al despacho. (p. 63)

Asumiendo la tesis de Mayo Redondo, Zoe representa la capacidad de actuación en las más diversas circunstancias. En su personaje se concentran todas las características que se pudieran haber predicado de un *pater familias* al uso. Cuando nadie sabe cómo resolver la situación, Zoe se muestra fría y eficaz. Peruco lo sabe, por lo que se muestra tranquilo, en el convencimiento de que cualquier coyuntura será llevada a buen puerto por su abuela materna. Quizás el mejor ejemplo al respecto sea la escena de Faramontaos, quien, cuando sufre los llamados *ramos*, pierde el control y comete verdaderas barbaridades. Ante el pánico general de todos, la abuela actúa de forma determinante:

En esto apareció la abuela muy colorada. Cruzó el patio a todo andar y le dio a Faramontaos dos bofetones que sonaron como cohetes. Le quitó el cuchillo y se puso su mandil. (p. 38)

Sin embargo, la abuela no busca el aplauso de los otros. Hace su función sin darle ninguna importancia. Se considera en la obligación de controlar todos los quehaceres del hogar, por muy duros que éstos sean. Ahí reside también un aspecto de la fuerza del personaje.

La autenticidad de Zoe queda confirmada, de forma definitiva, al final de la novela. Sólo la injusticia es capaz de derribarla. Cuando ella cae enferma, el desorden llena el hogar. Todos han perdido su punto de apoyo. Sin embargo, Peruco es el primero en ver más allá de los demás. Al fin y al cabo, es él quien la conoce de veras:

A pesar de los esfuerzos que hacía, la abuela no estaba como siempre, ¡qué iba a estar! Al hablar, le temblaba el labio inferior y se le desordenaban las manos; además estaba tan encarnada que parecía borracha. (p. 216)

De hecho, la única vez en que Zoe manifiesta sus sentimientos es a Peruco. Su amor por él es tan grande que ha luchado por evitar la muerte para que el muchacho no se quedara solo. Sin él se hubiera abandonado a un destino sin retorno:

—Por eso no me dejé morir. (p. 231)

Este gesto, supone un punto de inflexión en la caracterización de la abuela Zoe. El hecho de que exprese abiertamente sus sentimientos a su nieto implica la aceptación de la derrota definitiva y la entrega del testigo a un niño que ya, como hemos visto, ha comenzado a ser adulto.

En conclusión, la abuela Zoe encierra en su persona la doble vertiente de referente masculino y femenino; uno, por naturaleza, otro, por comportamiento.

El resto de los personajes femeninos son descritos con mucho menor detalle. En conjunto, sirven para caracterizar al sector más anquilosado y retrógra-

do de la sociedad de Auria. Así nos tenemos que referir a Presamarcos: «muestra da fidalguía arruinada e moralista que oprime baixo o convencionalismo calquera intento de expresión individual»<sup>13</sup> En efecto, es un personaje en el que Peruco carga las tintas. No comprende la hipocresía de su comportamiento. Todo debe estar supeditado a las normas sociales y, ante todo, al qué dirán. Por ello el enfrentamiento entre Presamarcos y la abuela Zoe es constante. Concentra en su persona los modos de pensar y actuar de la más rancia aristocracia provinciana. Hace valer su título allí donde esté, a pesar de que tras éste no existan sino miseria y carencias de todo tipo:

Luego supe que la Presamarcos la trataba así porque «no teníamos título». ¡No sé qué hacía eso de menos, teniendo casas, tierras y dinero! (p. 25)

Se considera la salvaguarda de la moralidad, de ahí que reprenda continuamente a Zoe por su relajación de costumbres.

En esta misma línea de comportamiento habría que situar a su hija Ilduara, a la que Peruco define con técnica valleinclanesca:

Ilduara, quieta, hombruna e imperial, con las manos sobre el balaustre como en un espectáculo de circo. (p. 36)

Sin embargo, observamos en ella una doble actitud. De una parte, la defensa de los valores preconizados por su madre; de otra, una mayor tolerancia con respecto a alguna de las afirmaciones de la abuela Zoe. Ello supone una especie de *anticipatio* argumentativa, pues el lector comienza a preguntarse el porqué de esa doble moralidad. En efecto, tras la actitud, existía un gran secreto que esconder: la relación con Raúl Barrabás. De esta forma, Blanco-Amor introduce una severa crítica a la aristocracia gallega, valedora de una moral recta y sin mácula, pero que, al fin, siente como el resto de los mortales y se ve obligada, sumida en su despreciable hipocresía, a ocultar sus verdaderas pulsiones.

Conviene recordar, a este respecto, el episodio de las fiestas patronales, en las que las Presamarcos, madre e hija, exteriorizan su comportamiento recto. Sin embargo, al final, no pueden ocultar sus ganas de experimentar lo mismo que el resto de los asistentes, a pesar de ir en contra de su ideal de conducta:

La vieja Presamarcos terminó bebiendo vasos de moscatel, sentada en la silla de una rosquillera, riéndose a carcajadas y subrayando con manotazos en los muslos su palique con los campesinos. (...)

Ilduara, ya en franca sociabilidad rural, seguía recorriendo mozos. (p. 154)

<sup>13</sup> S. Mayo Redondo, p. 239.

Sin embargo, la crítica más eficaz llega con la escena de cama entre Ilduara y Barrabás. Lo recatado de la Presamarcos queda transfigurado en una actitud contraria, libertina. El comentario de Peruco sirve para aumentar dicha contradicción:

Ilduara, que estaba fumando sin parar de hablar, separó el salto de cama y apareció desnuda, ¡tía puerca! (p. 179)

Otro personaje femenino de importancia es Cleofás, «que escolle a loucura como vía de escape cando queda viúva»<sup>14</sup>. Cleofás provoca una gran sorpresa en Peruco. Especie de sempiterna acólita de la abuela Zoe causa las risas infantiles por la desmesura de sus intervenciones. Ahora bien, esconde tras ella una gran desgracia. El hecho de haberse quedado viuda le lleva a una locura que, para acallar las voces maledicentes, vive en soledad, cuando llega la noche. Coge sus vestidos de otras épocas e imagina escenas en las que es conquistada por hombres de alto postín. Como en el caso de las Presamarcos, la anécdota esconde una profunda crítica. La sociedad de Auria es hasta tal punto opresiva que sus integrantes deben ocultar sus verdaderos deseos. La noche sirve como testigo callado de todos ellos. Como siempre, es Peruco quien racionaliza con más agudeza que los adultos la magnitud del drama:

Nos miramos con gran tristeza, sin dar con las palabras. Lo que al principio pareció cosa de risa... ¿De modo que la tía Cleofás, con sus golpes de mando pueriles y sus repentinas alegrías, estaba loca, *era* una loca? Ya me parecía a mí... aquel modo de tratarla la abuela, como a una criatura, no consultarla nunca para nada. (p. 177)

Íntimamente unida a los dos personajes anteriores está Adelaida, madre de Luis Roque. En palabras de Mayo Redondo «refuxiada na pasividade para esquecer o abandono do seu home e a saña da sociedade con ela»<sup>15</sup>. En efecto, el vínculo que une a estos tres personajes femeninos es el deseo de encontrar a un hombre, bien sea por haberlo perdido bien por no poder mostrar abiertamente haberlo hallado. Al drama de Adelaida se une el hecho de su ceguera. Al final de la novela, la abuela Zoe, muy impedida a causa de su enfermedad, busca en ella su principal apoyo. Si bien, la racionalización que del hecho hace Peruco es la más natural,

con esa terquedad, tan frecuente en los enfermos, que quedan disminuidos en sus medios vitales, mamá Zoe se aferró a Adelaida, como si fuera la única persona que le quedaba en el mundo (p. 229),

queda en el lector una duda. No olvidemos que una de las técnicas más empleadas por Blanco-Amor es la elipsis. Se nos oculta una serie de datos a fin de

<sup>14</sup> S. Mayo Redondo, p. 239.

<sup>15</sup> S. Mayo Redondo, p. 239.

que seamos nosotros quienes los reconstruyamos. En este sentido, la pregunta que surge es obvia: ¿No buscará Zoe, de cuyo pasado apenas se nos dice nada, el apoyo en Adelaida por haber sufrido (o estar sufriendo) una pasión similar a la suya, es decir, el abandono de un hombre? En suma, las Presamarcos, la tía Cleofás y Adelaida constituyen un bloque de personajes, presididos por el abandono y la hipocresía. No son capaces de enfrentarse al medio, pues lo asumen de manera irreversible. Por eso, provocan el rechazo de Peruco, que ve en ellos la antítesis de su modelo vital: la abuela Zoe. Más que referente femenino, constituyen el anti-referente, es decir, el espejo en que el niño no quiere verse reflejado.

Para concluir con este apartado, hemos de hablar de Rosa Andrea, prima de Peruco. Por ser niña es despreciada, ya que Diego, Roque Luis y el propio Peruco piensan que no puede realizar las misiones que le encomiendan. Sin embargo, como fiel heredera de la abuela Zoe, sorprende por su capacidad de decisión e, incluso, de sobrepasar los hallazgos de los niños. De alguna manera, supone el atisbo a la esperanza de cambio; la posible reencarnación de la fortaleza femenina de la abuela. Muy a su pesar, Peruco ha de reconocer sus logros y, desde esta perspectiva, supone también un referente para el muchacho.

*Los miedos*, como novela de aprendizaje, refleja la evolución, fundamentalmente psicológica, de un niño, Peruco, respecto al medio que le rodea. En su búsqueda de referentes en los que apoyarse, el muchacho hace una labor de selección y acoge aquellos que le son más fiables para su propio desarrollo. Curiosamente, el espacio narrativo que se dedica a los hombres es mucho mayor que el otorgado a las mujeres. Peruco siente una especial predilección por ellos<sup>16</sup>, ante todo por Crespiño y Diego, en los que busca una ternura de la que carece. Además, la abuela Zoe, aunque siente un gran amor por su nieto, no lo hace explícito, lo que supone, al menos en la etapa inicial, una gran merma para Peruco. Se trata, sobre todo al principio, de experiencias inocentes. A Peruco le gusta contemplar la sonrisa, sana y abierta, y el cuerpo, estilizado y fibroso, de Crespiño. Con el paso de los días, la confianza crece. Busca, por ello, una mayor intimidad. Peruco quiere tan sólo *poseer* algo en exclusiva. No se trata, por tanto, de un deseo racionalizado, sino de la necesidad de estar al lado de una persona que él sabe más suya que del resto. La escena de la pera es, sin duda, una de las más sugerentes de la novela:

<sup>16</sup> Si bien Eduardo Blanco-Amor se encargó de reiterar que sus novelas no eran, en absoluto, autobiográficas, sí tenemos que hacer notar que hay una serie de motivos temáticos en su narrativa que nos hablan de una cierta vinculación vida-literatura. Uno de ellos, es la condición homosexual de Blanco-Amor, que proyecta, de manera reincidente, en sus personajes. No olvidemos que en *La catedral y el niño* se vuelve sobre el mismo tema. En *Los miedos*, el deseo no tiene aún nombre. Sin embargo, aunque estemos hablando de un niño, parecen bastante claros la predilección y el deleite visual que para Peruco suponen Crespiño, Diego e, incluso, Roque Luis. Por ello, podemos hablar, en nuestra opinión, de una homosexualidad latente, aún no desarrollada, del personaje.



Nos quedamos otra vez callados, comiendo. Me metió un trozo de pera en la boca y el jugo rodó hasta el cuello, estaba helado (p. 125).

Obsérvese que el pasaje tiene más importancia de la que, en principio, podríamos sospechar. No sólo las implicaciones eróticas que conlleva, sino la necesidad del silencio compartido, «callados». Frente a la obligación de hablar por hablar y de dar continuas explicaciones que se estilaba en la residencia, junto a las aristócratas de Auria, Peruco encuentra en Crespiño esa complicidad única en la que ni siquiera son necesarias las palabras.

Además, como ya señalamos con anterioridad, de manera involuntaria y, por ello, más auténtica, Crespiño es el verdadero guía de Peruco en el mundo de la sexualidad. Es él el protagonista de la escena de la masturbación. Si bien no queda dicho, Peruco experimenta una irrefrenable atracción hacia lo que ve.

En otro nivel habría que situar a Diego. Frente a la libertad natural que representa Crespiño, a Diego le une su sensibilidad, su delicadeza y, por qué no, la comunidad de intereses existente entre ellos, pues, no en vano, se ven obligados a vivir insertos en un esquema social que aborrecen y del que Crespiño no es parte integrante. El deseo, con Diego, es aún más sutil y callado. Peruco se siente fascinado también por su sonrisa, por sus cambios de humor, por su rebeldía siempre callada, etc. La relación entre uno y otro va ganando en madurez. Crecen juntos y juntos también logran oponerse y vencer a Luis Roque. Entre los dos existe un mundo común que, desde la óptica infantil, no se puede aún definir:

Sólo aquello, valía más que cien secretos y era como un secreto entre nosotros. (p. 173)

La relación adquiere tonos líricos cuando Peruco, de forma espontánea, besa a un Diego dormido. La inocencia y lo natural del acto le confiere una delicadeza especial.

Frente a estas dos manifestaciones de lo que podríamos llamar *deseo sano*, existe un mundo de deseos ocultos que, por el hecho de serlos, son repudiados por nuestro protagonista. Son encuentros velados donde el componente bestial predomina por encima de cualquier otro. Tal es el caso de Ilduara y Raúl Barrabás.

Como podemos observar, incluso en el mundo del deseo, Peruco quiere, ante todo, sinceridad. Para nada sirve ocultar las cosas, pues ello las desacredita y las vulgariza.

El mundo del deseo está íntimamente unido al hallazgo de lo desconocido, al encuentro, en definitiva, con el miedo, con los miedos. Desde el principio de la obra, los niños sienten la necesidad de inventar miedos para, por una parte, recabar la atención de los mayores y, por otra, para obviar el gran aburrimiento que, al menos *a priori*, supone pasar un verano lejos de la ciudad. Se trata de miedos artificiales que se extinguen tan pronto han provocado la ira de los adul-

tos. Sin embargo, tienen una gran importancia, pues suponen, al inicio, una forma de desvincularse de la tiranía ejercida, entre los niños, por Roque Luis. Los miedos son buscados al margen de él. Rosa Andrea, Diego y Peruco protagonizan, pues, búsquedas incesantes de miedos ocultos. Ahora bien, si Diego y su hermana se recrean tan sólo en lo misterioso de los objetos en medio de la oscuridad, Peruco empieza a descubrir miedos reales. Asiste al paseo nocturno de una mujer, desconocida, tras haberse despedido de un hombre. Consciente de que conocer lo oculto implica dominar el medio, guarda esta información como si de un bien preciado se tratara.

La evolución psicológica de Peruco no puede entenderse sin la compañía de Diego y, por ello, los dos juntos descubrirán los verdaderos miedos de la finca de la abuela Zoe. Unidos asisten al acto sexual de Ilduara y Raúl Barrabás; también juntos presencian la escena de liberación de la tía Cleofás. Los miedos inocentes de antaño han sido sustituidos por la crudeza de las realidades ocultas.

Tres pilares soportan la evolución de la mirada infantil: búsqueda de referentes, mundo del deseo y descubrimiento de los miedos reales. A través de ellos, asistimos a la evolución del narrador-protagonista, Peruco, de una novela anclada demasiado tiempo en el olvido.

Universidad Complutense