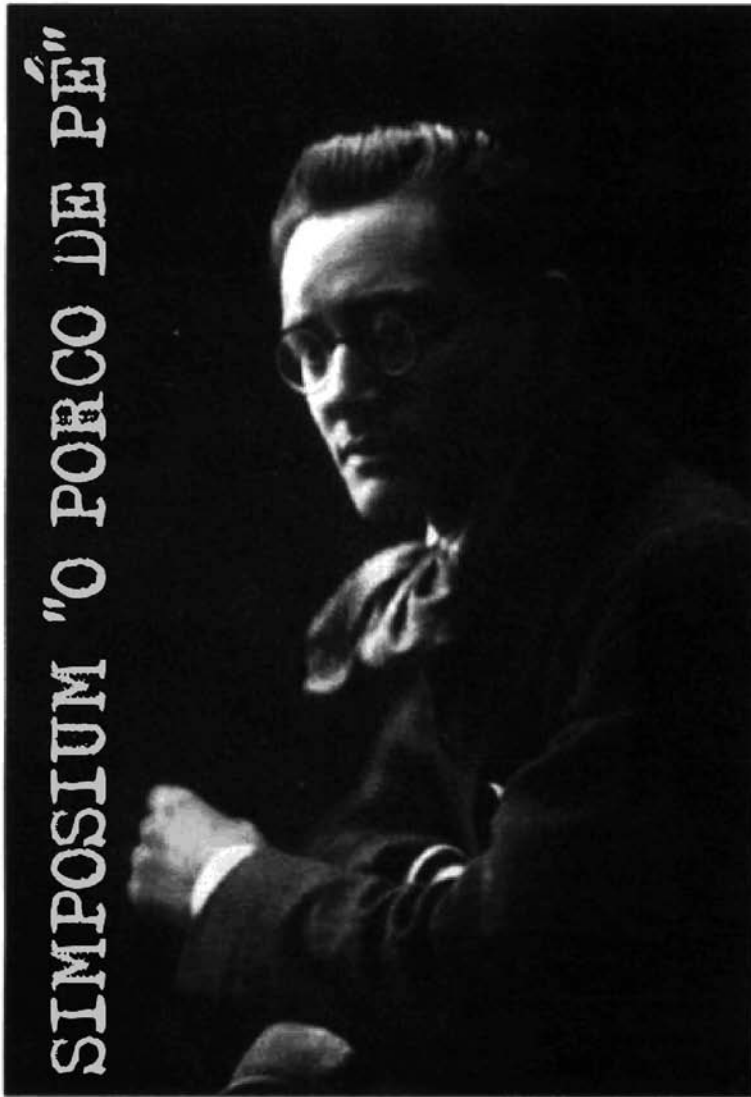




O porco de pé

80 anos depois

688109



Vicente Risco

Días:

1, 2, 3 e 4 de decembro de 2008.

Lugar:

Paraninfo IES Otero Pedrayo-Ourense

Oitenta anos d'*O porco de pé*,
de Vicente Risco
(1928-2008)

NOTA DA DIRECCIÓN

En 2008 cumpríronse oitenta anos da publicación da novela de Vicente Risco *O porco de pé*. Con este motivo, a Fundación Vicente Risco decidiu organizar unhas xornadas literarias que tivesen como centro de atención esta novela. Así que se puxo en marcha Luís Martínez Risco, secretario da Fundación, e velaí que puideron levarse a cabo nos primeiros días do mes de decembro, baixo unha nevarada seria. A precariedade económica en que se moven moitas destas Fundacións fíxome pensar na idea de acoller os relatorios presentados nesas xornadas nun apartado especial da nosa revista. Velaquí pois catro das cinco conferencias que se pronunciaron no IES Otero Pedrayo de Ourense entre os días 1 e 4 do citado mes de 2008. Vaia con estas páxinas unha homenaxe do *Boletín Galego de Literatura* a un dos homes máis sabios con que contou a cultura galega de todos os tempos.

158

ANXO TARRÍO VARELA

***O porco de pé* como cronografía**

Manuel Forcadela

[Recibido, xuño 2008; aceptado, outubro 2008]

RESUMO A consideración d'*O porco de pé* como cronografía permítenos desvelar algúns aspectos que interveñen na construción ideolóxica que opera no interior da novela. A ollada que o autor dirixe sobre o tempo que está a describir non é unha ollada neutra, ocupada en dar conta fiel e exhaustiva dos avatares da historia de Galicia nos anos que median entre 1918, final da Primeira Guerra Mundial, e 1923, inicio da Ditadura de Primo de Rivera, senón que é unha ollada deturpada polas concepcións políticas e culturais de Vicente Risco. De maneira que a novela convértese, á marxe doutras consideracións, nunha peza de inestimábel valor coa que afrontarmos a evolución ideolóxica do seu autor e, tamén, nun elemento central no diálogo existente entre as diferentes partes da obra. Ademais resulta ser unha instantánea das posicións ideolóxicas presentes no tempo da súa redacción, cando Risco era xa consciente de que o seu papel central na dirección do galeguismo comezara a minguar.

PALABRAS CHAVE: cronografía, novela galega, *O porco de pé*, Vicente Risco.

ABSTRACT Looking at *O porco de pé* as a 'chronography' reveals certain facets which are relevant to the ideological basis of the novel. The author's view of the period he describes is not objective, concerned to give a true and exhaustive account of the events of the history of Galicia between 1918, the end of the First World War, and 1923, the beginning of Primo de Rivera's dictatorship, but rather a view conditioned by the political and cultural bias of Vicente Risco. So it is that the novel becomes, among other things, an extremely valuable resource with which to approach the ideological evolution of the writer, and also a key element in the interaction of various parts of the novel. Furthermore, it is a snapshot of the ideological positions current at the time of its composition, when Risco became aware of the erosion of the prominence of his position in the leadership of the Galicianist movement.

KEYWORDS: Chronography, Galician novel, *O porco de pé*, Vicente Risco.

O tempo é invisible pero pode ser mirado.
Unha historia (a Historia) non é máis que tempo (invisible) mirado.
Manuel Forcadela, *Música de cinza*

A palabra cronografía que empregamos no título destas páxinas remite á tradición da narratoloxía contemporánea e emprégase fundamentalmente para definir un tipo de descrición (de carácter intelectual, fronte a outras descrições de tipo sensorial) empeñada en dar conta dunha época ou dun período de tempo. A través da cronografía os autores definen a súa percepción dun determinado momento histórico establecendo aqueles aspectos que lle resultan prioritarios e esquecendo aqueloutros secundarios. A cronografía é, por tanto, unha ollada sobre o tempo, sempre invisíbel, e esa ollada, ese mirar sen ver, faise a través da ideoloxía. A cronografía resulta, deste xeito, un dos marcos máis vulnerábeis sobre os que dirixir a ollada á procura da ideoloxía dun autor. Este valor implícito da cronografía incrementase cando o autor pasa a dar conta da mesma época na que vive ou, como é o caso presente, sobre unha época inmediata, veciña daquela dende a que se leva a cabo a enunciación da súa obra narrativa.

Os dous primeiros parágrafos d'*O porco de pé* son, neste sentido, un resumo da novela toda e unha delimitación dos momentos históricos que se establecen como marco da cronografía.

160

Na posguerra, D. Celidonio ascendeu de porco a marrán e chegou a Alcalde. A parenta inflou coma o fol da gaita. Agora é presidente da Xuntanza Cidadá e de Outras Sociedades. A parenta botou abrigo de chinchilla e petitgris. Fixeron casa nova e teñen outro automóvil. Aínda podían ter máis (Risco, [1928] 1982: 7).

A primeira expresión, o sintagma preposicional “na posguerra”, convértese nun indicador clave para a comprensión de toda a novela, unha marca de situación temporal, ou de temporalización, como diría Greimas, que serve para recoller o conxunto do relatado. Este sintagma, ademais, está en aberta contraposición con “agora” en “agora é Presidente”, que evoca o tempo da enunciación. De tal maneira que se “na posguerra” indica o inicio do tempo da ficción, “agora” establece o momento dende o que se narra, igualmente incluído dentro do tempo da ficción.

Tempo da ficción	Na posguerra
Tempo da enunciación	Agora (1926)

Esta estrutura narrativa típica (o que aconteceu antes de agora) implica en parte unha nostalxia. Trátase da análise do devalar dos procesos sociais e,

nestas mudanzas, particularízanse comparativamente os elementos postos en cuestión con aqueloutros que se consideraban exemplares. Neste sentido, o Dr. Alveiros é o síntoma dunha época pasada, mentres D. Celidonio é a metáfora dos tempos de “agora”. O Dr. Alveiros é, por tanto, un inadaptado, porque os homes de espírito deveñen inadaptados nos tempos dos homes de intereses materiais.

Este primeiro fragmento da novela (e dicimos fragmento porque a novela carece de capítulos) resólvese presentando unha conversa mantida no interior do Café Novelty. Nela apareceu un Eu, que representa, sen dúbida, ao narrador, a un Vicente Risco, por tanto, que forma parte da ficción da novela en tanto que mero observador, sendo esta a única ocasión en que aparece.

“O diñeiro atráese un ó outro en razón directa da súa masa, e sen consideración ó cadrado da distancia”.

Cando eu expuxen esta lei na mesa do fondo do Café Novelty, ó lado da porta de espelliños biselados por onde un vai ó mexadeiro, dixome Aser das Airas:

[...] (Risco, [1928] 1982: 8).

Este fragmento presenta o interese de mostrarnos as dúbidas iniciais de Risco con respecto ao modelo enunciativo que debería empregar para a narración da súa novela. Sería el ou non un dos personaxes da novela, á maneira, por exemplo, de *Dédalus en Compostela*? Esta presenza dun alter-ego de Risco na novela, en tanto que personaxe, non só implicaría a translación dun modelo homodixético a un modelo heterodixético senón que tamén tería como consecuencia a variación das posibilidades interpretativas do Dr. Alveiros en tanto que verdadeiro trasunto do autor real dentro da ficción da novela.

Con todo, podemos concluír que o personaxe Risco visita o café Novelty e, por tanto, coñece de primeira man a todos e cada un dos seus seareiros, incluíndo Aser das Airas, co que dialoga neste fragmento, e o propio Dr. Alveiros.

O feito de que o Dr. Alveiros non sexa Risco, ou non poida ser interpretado como Risco, resulta, por tanto, crucial. Poderase discutir canto hai de Risco no Dr. Alveiros, pero en todo caso fica claro que Risco incorporouse a si mesmo como personaxe, dun xeito moi tímido e prudente, no inicio da novela. Un personaxe que establece a cúspide da pirámide xerárquica do relato

dende o punto de vista enunciativo, na medida en que é, tamén, o narrador. El é quen conta e todas as afirmacións que poidamos encontrar ao longo do discurso son atribuíbeis en derradeira instancia a este personaxe enunciador, só visíbel brevemente durante un fragmento moi concreto da novela. Pero ese que conta non é o Dr. Alveiros e, en consecuencia, ao Dr. Alveiros non lle cabe ser integrábel dentro do personaxe que conta, por máis que nunha parte moi importante da novela o Dr. Alveiros sexa o focalizador, isto é, o propietario do corpo que recibe as sensacións de todo canto acontece ao seu redor e que son postas en palabras polo narrador. Pola contra, os fragmentos digresivos de análise da sociedade, que constitúen en si mesmos un pequeno ensaio incrustado dentro da novela, son só atribuíbeis ao personaxe narrador, isto é, ao Vicente Risco personaxe.

Non deixa de ter o seu sentido que o nacemento literario do Dr. Alveiros, en tanto que personaxe risquiano, se producise no ano 1919, ano en que sae publicado *Do caso que lle aconteceu ao doutor Alveiros*. De xeito que este relato, escrito e publicado no mesmo momento en que comeza a ficción d'*O porco de pé*, permítenos establecer unha comparación entre as actividades do doutor no inicio da posguerra e aquelas outras que sostén catro ou cinco anos máis tarde.

162

Como é ben sabido, a Primeira Guerra Mundial, dende 1914 a 1918, converteuse para os escritores do Cenáculo Ourenán nun punto de inflexión dentro das súas existencia e, máis tarde, no discurso das súas autobiografía. Así, Florentino López Cuevillas, no seu coñecido artigo “Dos nosos tempos” (1920), establecía a guerra do 14 como o punto de partida para esa transformación fascinante.

E así estabamos cando estalou a guerra no 1914.

Dende os primeiros instantes, os berros de anguria foron tan doridos, tan bárbara a matanza, tan cheo de horror o cadro dunha Europa tola coa tollice do sangue e da morte, que nós, os despectivos, os alleos á actualidade, os refuxiados nos tempos pasados, tivemos que ollar arredor noso, e vimos ós que foran os nosos ídolos, os homes cumes da Francia, da Inglaterra e da Alemania, aldraxarse escudados nun patriotismo de feira; vimos como caían catedrais, pazos e castelos, e vimos como no fondo das trincheiras ficaban atuados os sonhos de internacionalismo e de paz...

E despois, cando a loita semellaba acabar, aló na longana Rusia, que nós admirabamos tanto, pola súa literatura, o seu orientalismo e o seu cristianismo evanxélico, xurdiu cunha ameaza a pantasma da revolución social.

[...]

E foi entón cando nós, coma os máis, tivémo-la conciencia dun perigo que ameazaba non soamente as nosas ideas de liberdade pública, senón á nosa liberdade individual; pois un comunismo estatista ó xeito ruso, que bote por terra as fortes torres dos donos da industria e dos donos da terra, non é de supor que faga moito aprecio das nosas pobres torres de marfín.

E diante do espectáculo dunha Moscovia co traballo obrigatorio nas fábricas, coa ciencia oficial levada ós últimos extremos, cun teatro e unha arte sociais, pousámo-lo himación dos gregos, o albornoz dos árabes e as túnicas de Oriente, e vestindo a chaqueta demos en ollar afincadamente arredor de nós, e así estamos e así estou...

Antes da guerra, a etapa turrieturnista do Cenáculo Ourenseño, entregada por completo ao estudo e ao gozo das artes, sen ningún interese por nada do que estaba a pasar no seu contorno social; despois da guerra, a mudanza das roupaxes exóticas (o himación dos gregos, o albornoz dos árabes e as túnicas de Oriente) pola chaqueta occidental para deitaren a ollada *arredor de si*.

O porco de pé debe ser contemplado, tamén, como un novo contributo á análise deste tempo que tanto preocupou e fascinou os homes do Cenáculo Ourenseño e do que tantas probas documentais nos deixaron nos seus traballos teóricos e ficcionais. Nese sentido, trátase dunha novela autobiográfica, aínda que agora os elementos referenciais concretos están traspostos polos procesos de ficcionalización, por máis que sigan a ser moitos os que poidamos tomar como formantes reais da vida de Risco ou da sociedade ourensá daquel tempo.

Risco sinala na súa novela dúas fases ben determinadas neste complexo proceso de transformación social:

Na cidade rural e fidalga, había moito tempo que baixaran os Señores da executoria e subiran os políticos e os empregados; agora baixaban os empregados e subían os tendeiros. Os fillos dos fidalgos apuntábanse nas inmensas hostes dos *borteras* que papaban a vida enteira da terra aquela. E os donos das tendas e almacéns, xefes daqueles exércitos da compravenda, da circulación e do crédito, tiñan ó seu mando á nobreza toda do Tempo dos Pardos, dos Madrugas e dos Andrades. Fillos de Coroneis, de Maxistrados, de Xefes de Administración, de Médicos, de Avogados, de Catedráticos, varrían os locais, cargaban os fardos, medían varas de xénero e pesaban zuce e pemento nos baixos e nos sótanos das tartas de pedra e cemento do Negocio, herdeiras dos pazos da Fidalguia.

A liñaxe fora suplantada pola Razón Social (Risco, [1928] 1982: 43-44).

Temos, por tanto, dous procesos chave:

1. A caída dos señores e ascenso dos políticos e empregados.
2. A caída dos empregados e o ascenso dos tendeiros.

Resulta ben claro que como resultado deste proceso son os políticos e os tendeiros os que finalmente ocupan o poder, desprazando, inicialmente, os señores e, posteriormente, os empregados. E esa vai ser a condición determinante de D. Celidonio: o feito de ser a un tempo político e tendeiro.

Como é ben sabido, o goberno presidido por Eduardo Dato declarou a neutralidade de España durante a Primeira Guerra Mundial. Así que dende 1914 a 1919, os anos previos ao momento en que comezaría a ficción formulada na novela, o Estado español viviu unha etapa de relativa tranquilidade, aínda que a influencia do conflito europeo na sociedade española deixouse ver a través das filias e fobias referidas a cada un dos contendentes. Así, mentres a esquerda e o centro democrático declaráronse, en xeral, partidarios dos aliados, o sector máis conservador da sociedade española estivo a favor dos alemáns, en tanto que estes representaban os valores convencionais de autoridade, orde, xerarquía social, etc. Aliadófilos e xermanófilos serviron por un tempo como máscara das dúas Españas. A neutralidade, como resultará fácil de comprender, trouxo un acrecentamento dos valores da economía española, convertida nese momento no almacén nutricional ao que viñan en busca de subministrados todos os países embarcados na terríbel guerra. Medraron daquela numerosos negocios, amparados no incremento da demanda dos produtos máis básicos, que acrecentaron particularmente os seus prezos. Isto supuxo a mingua do poder adquisitivo da maior parte da poboación así como o empeoramento da súa calidade de vida, unha vez que os salarios mantiveron un crecemento moi inferior ao da inflación. Esta situación estendeuse aínda despois da guerra, e xa no período no que se vertebra a ficción d'*O porco de pé*, cando, unha vez rematada a contenda, os combatentes precisaron de curar as súas feridas. Así que a declaración de que “na posguerra D. Celidonio ascendeu de porco a marrán e chegou a alcalde” sitúanos claramente nese marco económico e social.

A partir de 1917, o sistema político xurdido da Restauración comezou a manifestar as súas eivas. É este o momento en que Vicente Risco e os seus compañeiros de cenáculo e xeración deciden afastarse do ideario político que defenderan na etapa da revista *La Centuria* e achegarse ao nacionalismo das

Irmandades da Fala, fundadas o ano anterior. Francisco Bobillo (1981: 28-29) repara na coincidencia nese mesmo ano da conversión ao galeguismo de Risco cunha maior integración social do autor, en primeiro lugar, a través do seu matrimonio; en segundo lugar, por medio da obtención dunha cátedra na Escola de Maxisterio de Ourense; en terceiro lugar, integrándose dentro da fe e da práctica católica, abandonando pasadas actitudes anticlericais, panteístas e budistas moi propias da súa anterior etapa.

A crise militar, iniciada un ano antes en Barcelona a través das asociacións corporativistas que demandaban un aumento de salario para os profesionais do exército, así como unha mellora xeral das condicións en que exercían a súa actuación, uniuse á crise política xerada pola Lliga Regionalista de Cambó ao demandar, ademais de maiores cotas de democracia, a autonomía para Cataluña. Ademais, as grandes centrais sindicais, UGT e CNT, convocaron unha folga xeral contra o empobrecemento das clases populares por mor da crecente carestía da vida. Eses sindicalistas armados con pistola que aterrorizarán nos seus sonhos a D. Celidonio son, por tanto, un produto de época, unha imaxe viva tomada do conflito social xerado nese período e que vai continuar até o mesmo final da Segunda República. Entre 1919 e 1923, xusto o tempo histórico que se converte en tempo ficcional na novela, os litixios entre a patronal e os sindicatos converteron a cidade de Barcelona en escenario constante de altercados na rúa. Apareceu o terrorismo, tanto anarquista (CNT) coma de extrema dereita. Esta mesma conflictividade trasladouse a Andalucía e Estremadura.

En Madrid oíu falar moito D. Celidonio dunha cousa, que esa si que era arrepianante: os sindicalistas.

Eran uns obreiros que había en Barcelona que andaban polas rúas armados con pistolas automáticas, atrás dos ricos, dos frabricantes e negociantes. Onde vían un, tirábanlle unha man de tiros e deixábano seco. Mataban neles coma en coellos. Apareceran tamén en Zaragoza e en Valencia.

Don Celidonio colleu tanto medo que se non atrevía nin a falar deles. Escoitaba calado, xeadado de espanto, coas bágoas para lle saír dos ollos, o que os señores referían no café, falando das novas que traían os xornais.

Había unha tremenda organización que collía xa toda España; calquera día principiarían os atentados en Madrid, en Sevilla, na Coruña. Ía vi-la revolución social, ía ser moito peor ca en Rusia, ¡vaiche boa! íase deitar moito sangue. Os ricos, a xente ben fardada, canto sonase a señor, íanos perseguir nos últimos currunchos, anque se acochasen debaixo da terra... Don Celidonio lembraba o que ouvira cantar aló o Primeiro de Maio:

¡Los burgueses traidores que nos atropellan
Bajo el yugo de la explotación
Serán barridos mal y de mala manera
Y perseguidos sin compasión! (Risco, [1928] 1982: 53-54).

É nesas condicións onde se xera o derrubamento final da monarquía constitucional. A simple enumeración dos gobernos que se suceden entre 1917 e 1922 (quince en total) dá conta da situación de aberta inestabilidade que vivía o Estado. O feito de que o Rei non fose nada partidario dunha apertura democrática e manifestase sen reparos o seu apoio aos militares nos seus litixios co goberno converteuse nun claro síntoma de que, antes ou despois, chegaría a ditadura militar. Ademais, os contrastes sociais tan agudizados, resultantes da práctica inexistencia dunha clase media, converteron os enfrontamentos entre a oligarquía e o proletariado nun combate desigual que rematou por situar a este na marxinalidade do sistema. Cabe engadir, igualmente, que o auxe dos movementos nacionalistas en Cataluña (Lliga Regionalista), no País Vasco (PNV) e en Galicia (Irmandades da Fala) converteuse, ademais, noutro dos síntomas a termos en conta á hora de facermos un diagnóstico xeral.

166

O agrarismo, representante dos intereses ideoloxizados dun campesiñado inmerso na Crise Agraria Finisecular, trouxo consigo unha importante axitación social e política, como proban os numerosos incidentes, moitos deles con saldo de vítimas mortais, que se suceden na Galicia anterior á Ditadura de Primo de Rivera. O Dr. Alveiros é, como se sabe, o candidato por un suposto Partido Agrario, ás eleccións que non van ter lugar pola irrupción do Golpe de Estado de Primo de Rivera.

O Dr. Alveiros foi para Solveira dar un mitin. Acudiron corenta sociedades compactas coas súas bandeiras. Falaron dende unha solaina.

Primeiro falou o Presidente da Federación do distrito. Referiu nun castelán completamente agrario, tódalas falcatrúas dos oito secretarios dos oito axuntamentos do distrito de Solveira, esmiuzou os repartos de consumos e de cédulas, e rematou dicindo que “para ganarnos las elecciones tenderá que haber mucha unión entre los trabagadores del agro, pues tenemos que irnos compautos a las urnias como un soilo hombre para concluírmos con el caciquismo que es lo que nos cumple a todos”.

Segundamente falou en galego un agrario doutro distrito, que fixo rir moito ós paisanos nun fermoso discurso igual a outros moitos que tiña botado noutras eleccións.

Terceiramente falou o avogado coxo, o cal dixo que a culpa de todo a tiñan os cregos, os frades, as monxas e as beatas que sempre andan metidas nas

igrexas e que son as que non deixan medra-la arbre do Progreso, mais que agora ía vi-lo socialismo e ía varrer todo aquilo, e o que non traballase, que rillase un coio.

Logo falou o Presidente da Federación provincial, manifestando que o atraso da cidadanía vén de que en Suecia e Noruega hai unha escola por cada quince habitantes, namentres que en España non hai case ningunha, ¿culpa de quen? “De los hombres de la Constitución gubernativa de la política del Estado, que no se preocupan de la ilustración de la cultura, lo cual se opone diametralmente a la civilización del progreso de los pueblos modernos” e ademais, a terra hai que regala, polo cal, cómpre combater ós malos gobernos para que se ocupen da educación e do progreso da agricultura e do melloramento das razas vacunas e cerdunas.

Por fin falou o Dr. Alveiros e dixo moi poucas verbas:

-Labregos: temos un fin próximo, un fin remoto e un fin último. O noso fin próximo é redimi-lo distrito de Solveira, usurpado contra a vosa vontade por un Deputado cuneiro e polos seus amigotes. O noso fin remoto é a emancipación dos labregos de Galicia para que cheguen a pesar como deben na política da nosa Terra. O noso fin último é que a clase labrega chegue a sela que governe a Galicia autónoma, ceibe e redimida. Se estades conformes con estes tres fins, votádeme a mín; se non estades conformes, votar ó outro. Teño dito.

Esquencéuselle dicir que o fin máis próximo ía se-lo de perde-las eleccións (Risco, [1928] 1982: 43-44).

167

E aínda que a provinciana cidade de Ourense recibía todo isto coma un eco, máis ou menos distante, que non chegaba en ningún caso a perturbar a súa peculiar harmonía social, o certo é que o proceso de renovación estaba en marcha e, tal e como a novela certamente desvela, conducía a unha modificación do conxunto de pautas que se tornaran obsoletas. Vicente Risco vive, por tanto, o conflito dende a periferia. E esta marxinalidade está dalgún xeito presente na manifesta incapacidade que o discurso ficcional mostra de cara a presentar calquera alternativa política viábel. Así, os conflitos políticos locais non chegan a ser resoltos dende dentro senón que é a vaga de renovación que aparece dende fóra a que bota por terra calquera posibilidade de actuación autóctona. O sistema, dinos Risco pola calada, está imposto dende fóra. Galicia está a ser vítima dun colonialismo para o que non temos solución.

A guerra de Marrocos e o desastre de Annual, acontecido en 1921, incrementan a sensación xeral de necesidade de orde, toda vez que son manifestos os síntomas de inestabilidade e de debilidade do réxime. É nesas condicións cando se vai producir o golpe de estado de setembro de 1923.

O feito de que a Ditadura fose presentada por Primo de Rivera como unha medida excepcional e transitoria trouxo consigo non só a falta de oposición senón tamén a integración nun primeiro momento de determinados intelectuais, entre os que se encontraba o galeguista Vicente Risco. Mais non foi Vicente Risco o único apoio co que contou, como é obvio, a Ditadura de Primo de Rivera. Antes ben, dende a Lliga Regionalista de Catalunya até a UGT e o PSOE, pasando pola dereita católica e unha gran parte do Partido Conservador, o cambio político e a suspensión da Constitución de 1876, foi apoiado por un gran número de forzas sociais e políticas, fronte ás que se situaron a CNT e o Partido Comunista que, loxicamente, sufriron unha importante represión.

De maneira que o ambiente de aceptación da Ditadura co que remata a novela, incluíndo, claro está, a participación do Dr. Alveiros na cerimonia de apoteose de D. Celidonio, unha vez convertido en alcalde da cidade, debe ter necesariamente esta lectura histórica, malia o ton amargo que subxace. Tendo en conta que Risco formula a ficción da novela dende a altura de 1927 (o ano en que se produce o incendio da biblioteca de Ourense) ou 1928, ano este último en que sae publicada, esta distancia de catro ou cinco anos de experiencia da Ditadura foi suficiente para coñecer o seu cerne e a falsidade ou imposibilidade de cumprimento das promesas iniciais, entre as que se encontraban, no caso de Galicia, o establecemento dunha mancomunidade para o país, especie de autonomía, e a cooficialización da lingua galega.

Baldomero Cores Trasmonte (1976, 323) establece tres etapas no debate centralismo-nacionalismo no período comprendido entre 1918 e 1931. Estas tres etapas serían as seguintes:

1. De 1918 a 1923, caracterizada polo optimismo e o desenvolvemento da tarefa nacionalista.
2. De 1923 a 1929, caracterizada polo endurecemento da política antirreionalista de Primo de Rivera.
3. De 1929 a 1931, na que o debilitamento da ditadura incrementa a acción política.

Resulta claro, á luz desta tipoloxía, que *O porco de pé*, escrita dende o pesimismo de 1927, narra e analiza a etapa primeira, a que Risco denomina posguerra.

Unha análise detallada do Sistema Actancial desvélanos interesantes peculiaridades da conformación social da época e, tamén, da maneira en que Risco contemplaba o devalar desa sociedade. Risco contempla como a burguesía xurdida dos emigrantes foráneos busca a súa alianza coa burguesía autóctona ao tempo que serve de relevo para a fidalguía absolutista á fronte do Partido Conversador.

Cada un destes sectores sociais está claramente resaltado no conxunto de personaxes da novela. Os emigrantes foráneos, maragatos de orixe, procedentes, por tanto, das fronteiras leonesas de Galicia, toda vez que a capital da Maragataría está, como se sabe, en Astorga, forman un nutrido grupo, constituído, inicialmente, por D. Baldomero García, Dna. Emerenciana e Nicasia, filla dos anteriores, ao que axiña se une D. Celidonio que, ao casar con Nicasia, concibe dúas novas mulleres: Emerenciana e Celidonia.

Ao lado desta burguesía de orixe foránea aparecerá a burguesía autóctona, formada polos comerciantes D. Laureano e D. Nicanor e a familia Das Airas (o avó Daniel, o pai Samuel e o fillo Aser).

Igualmente, a fidalguía conservadora, representada polo Conde e mais seu fillo (denominado simplemente o Fillo do Conde) exerce como clase dirixente ao seren os mandatarios que controlan e dirixen o Partido Conservador.

Temos, por tanto, tres xeracións representadas: a dos vellos, formada por Baldomero García e Emerenciana, xunto cos comerciantes autóctonos D. Laureano e D. Nicanor, ademais de Daniel das Airas; a dos intermedios, formada por Dna. Nicasia, D. Celidonio, O Conde e Samuel das Airas e, finalmente, a dos novos, formada polas dúas fillas de D. Celidonio, Emerenciana e Celidonia, polo Fillo do Conde, Aser das Airas e o propio Dr. Alveiros, así como todos os seus amigos e seareiros da tertulia do Café Novelty.

A integración da burguesía foránea, votante do Partido Conservador, xunto coa burguesía local, encontra a súa polarización semántica no Partido Agrarista, sen maior presenza dentro do sistema actancial da novela que a través dos participantes a un mitin no que intervén, en tanto que líder e futuro candidato a deputado, o propio Dr. Alveiros.

O propio narrador-autor, que intervén brevemente como personaxe nas primeiras páxinas da novela, ao ter unha conversa con Aser das Airas sobre as

peculiaridades de economía capitalista, está integrado dentro desta terceira xeración.

A tertulia do Café Novelty é o retrato das clases medias ilustradas preocupadas pola acción política pero desconectadas do proletariado ou do campesiñado, como de feito nolo demostrará, ironicamente, a traizón do Dr. Alveiros ao pactar co demo a renuncia á súa candidatura polo Partido Agrarista a cambio dos amores de Celidonia.

Temos, pois, un panorama social definido polas seguintes particularidades:

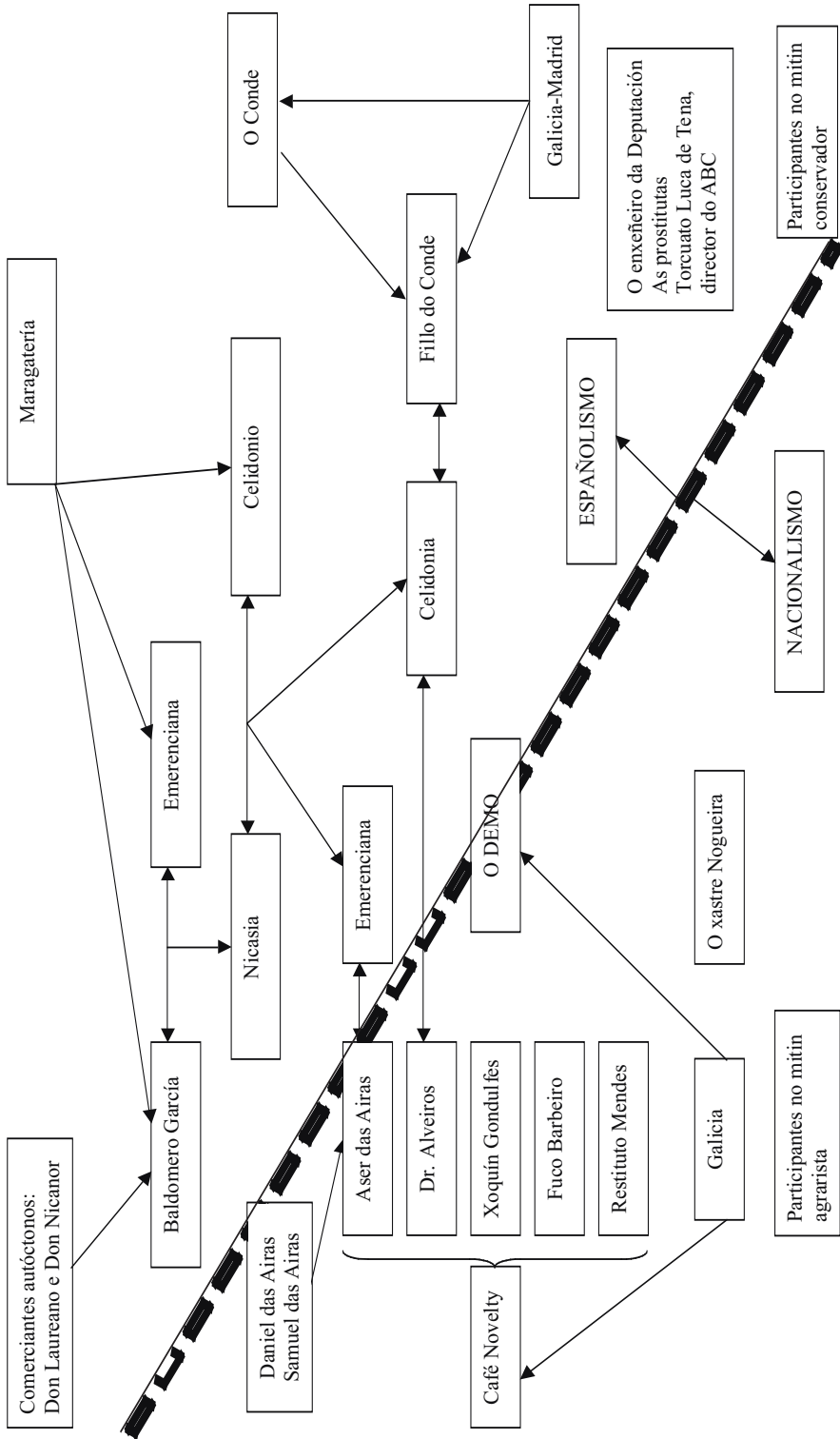
- Campesiñado ausente da cidade.
- Proletariado incipiente e escaso.
- Clases medias ilustradas incapaces de levar a ideoloxía á praxe.
- Unión das forzas reaccionarias a través do pacto entre burguesía foránea e autóctona e fidalguía conservadora.

Vemos, por tanto, que a novela obedece a tres grandes tensións:

170

- Unha tensión comunicativa: que vén definida polo propósito indicado no inicio polo propio narrador-autor ao sinalar que nos vai contar a historia da evolución dos tempos e da mudanza da sociedade de Ourense dende o final da Primeira Guerra Mundial (1919) aos tempos inmediatamente posteriores ao golpe de Primo de Rivera (1923).
- Unha tensión de desexo: derivada do reparto dos amores posíbeis entre tres homes (Aser das Airas, o Fillo do Conde e o Dr. Alveiros) e dúas mulleres (Emerenciana e Celidonia).
- Unha tensión de poder: derivada das tensións políticas existentes entre aqueles partidarios do Partido Conversador e aqueloutros, sindicalistas, comunistas, agraristas, opostos a ese poder secular e soñadores dunha sociedade diferente.

Nin que dicir ten que, das tres tensións, dúas (a comunicativa e a do desexo) resólvense positivamente para o narrador-autor e o Dr. Alveiros, na medida en que o primeiro consegue o seu obxectivo de rematar o relato e o segundo conquistar a Celidonia, mentres que a terceira das tensións (a do poder) remata coa instauración da ditadura, a suspensión das eleccións democráticas e a ocupación do poder por parte das forzas antagonistas e reaccionarias. A Cultura e o Amor están da nosa parte pero a detención do Poder Político non.



Esta triplicidade de personaxes actuantes no primeiro plano da novela permítenos contemplar a evolución do conxunto, dende o inicio da historia até o seu final, dende varias perspectivas. Tanto podemos considerar a D. Celidonio o suxeito que persegue o obxecto do seu triunfo social e político, tendo como opoñente ao Dr. Alveiros, que tamén é o seu adxuvante, toda vez que o cura da filisteíte, enfermidade que padece no final da primeira parte da novela, como podemos considerar ao Dr. Alveiros o suxeito que persegue o obxecto da revolución social e o advento dunha sociedade de homes espirituais (pneumáticos), encontrando na figura de D. Celidonio ao seu opoñente, sempre coa mediación do Demo que xoga, nesta segunda interpretación, o papel de adxuvante.

Neste sentido cabe sinalar que *O porco de pé* contén no seu interior dúas novelas diferenciadas, dúas unidades narrativas que funcionan independentemente e mesmo demostran, como resultado da análise, seren produto de dous procesos creativos diferenciados. A primeira parte ocupa as primeiras 9987 palabras, das 32650 palabras que contén o total da novela. A segunda parte ocuparía as 22663 palabras restantes.

172

Identificaremos cada unha destas partes por medio de dous epígrafes principais:

- A: Enfermidade e curación de D. Celidonio.
- B: Corrupción do doutor Alveiros.

Ademais, a novela está constituída por cinco grandes ciclos, dos cales os tres primeiros se corresponden coa parte A e os dous derradeiros coa parte B. De maneira que encontramos unha estrutura do tipo:

A. Enfermidade e curación de D. Celidonio

- i) Presentación de D. Celidonio e relato da súa entrada en política
- ii) Viaxe de D. Celidonio a Madrid
- iii) Enfermidade e curación de D. Celidonio

B. Corrupción do doutor Alveiros

- i) Vida antes do golpe militar
- ii) Vida despois do golpe militar

O feito de diferenciarmos entre partes e ciclos obedece a que, mentres as partes teñen unha estrutura fechada, que mesmo nos permitiría comprendelas como unidades narrativas independentes, por máis que sexan coincidentes os seus sistemas actancial e diexético, os ciclos son unidades dependentes que, malia posuír unha estrutura propia, precisan de ciclos posteriores ou anteriores para redondearse. O feito de que a novela non estea dividida en capítulos, sendo as unidades narrativas de maior rango aquelas que aparecen separadas entre si a través de liñas en branco, complica as diferentes posibilidades de confeccionar unha estrutura da novela. De tal maneira que apelamos, como non podería ser doutro xeito, á propia estrutura da historia (tanto no seu plano diexético, isto é, espazo temporal, coma no seu plano actancial, isto é, de personaxes) para establecermos a presenza desas dúas partes diferenciadas.

Como estamos a ver, na primeira destas partes relátansenos tres dos cinco grandes ciclos da historia: a presentación do personaxe de Don Celidonio así como a súa entrada en política; a viaxe que Don Celidonio realiza a Madrid; o seu regreso de Madrid afectado pola enfermidade e a súa curación a mans do Dr. Alveiros. Existe un evidente contraste entre a cantidade de materia narrativa presente nesta primeira parte e a cantidade de texto empregado para dar conta desa historia: só 9987 palabras, como dicimos, do conxunto total de 32650. De maneira que podemos afirmar que hai unha maior concentración ficcional na primeira parte e un maior peso da dicción na segunda. Mentres na primeira parte hai máis historia e menos discurso, na segunda parte o peso da retórica faise máis evidente, sen que isto redunde nunha perda da calidade do discurso.

Nesta segunda parte, relátasenos a vida política pouco antes do golpe militar do 3 de setembro de 1923, que deu orixe á denominada Ditadura de Primo de Rivera, e a vida política despois dese golpe militar.

Mentres na primeira parte o protagonista principal é Don Celidonio, na segunda o protagonista principal é o Doutor Alveiros. Como resultado, prodúcese algo semellante á quixotización de Sancho e sanchificación de don Quixote: don Celidonio semella adquirir unha pouca da consistencia espiritual que se lle nega e, pola contra, o Doutor Alveiros deriva cara á perda dos seus principios morais, sobre todo logo da participación reiterada do Demo, que se converte, así, nun dos personaxes principais, malia as súas contadas intervencións.

A primeira parte da novela, a que narra a enfermidade e curación de D. Celidonio, contén dentro de si tres subunidades que cabe analizar de xeito independente. A saber:

1. Presentación e entrada na política de D. Celidonio
2. Viaxe a Madrid
3. Regreso de Madrid, enfermidade e curación

A estrutura narrativa desta primeira parte é a de Chegada – Estadía – Partida - Regreso. Isto quere dicir que don Celidonio chega da súa Maragataría natal, instálase en Ourense, progresa e parte para Madrid para levar a cabo importantes negociacións de índole política. Mentres a primeira sección é un relato de inmigración, co informe detallado do desprazamento dos personaxes dende o seu lugar de orixe, así como das tribulacións e sufocacións que teñen que soportar antes de conseguiren un modo de vida digno, a segunda é a aparición da política, obxecto de crítica e vituperio por parte do narrador que aproveita para levar a cabo as súas peculiares análises, que comentaremos, sempre en clave satírica e esperpéntica. A terceira é a historia do home doente que procura curación.

174

A primeira parte leva a cabo o relato dos primeiros e máis duros episodios da vida de D. Celidonio, e do seu antecesor e mentor D. Baldomero, nos tempos en que chegan a Ourense, procedentes da súa terra natal. Aínda que os episodios que se relatan son o reflexo dunhas condicións de vida misérrimas, a maneira en que estes feitos son contados establece dende o inicio a posición ideolóxica do narrador, claramente contrario ás características sociais, intelectuais e morais dos personaxes retratados. Cóntase dende a supremacía, dende a superioridade, e esta ollada dende o alto favorece a posición claramente inferior e minorizada dos personaxes que ocupan o centro da pantalla descritiva. O ton hiperbólico e a alegoría disposta sobre a base da comparación gula e cobiza, os apetitos de comida e de diñeiro, establecen as pautas para este proceso de denigración continuada que, asemade, se converte en metáfora dos novos tempos, nunha sociedade que permite o ascenso social e político de persoas de tales características.

Ademais, o proxecto ficcional co que se inicia a novela non se corresponde co que finalmente resulta ser. De maneira que a declaración do terceiro dos parágrafos resulta ser certamente falsa, o que nos devolve a impresión de que a parte A foi o xermolo inicial dunha novela que logo se completou con B.

Vouvos referi-la vida de D. Celidonio e do seu sogro e principal Baldomero García, aquel que lles berraba ós seus mancebos: ¡¡¡Cando na miña casa entra unha peseta, para que volva a saír, cómpre facer un expediente!!!”(Risco, [1928] 1982: 7).

Pois, se ben é certo que nos refire unha parte da vida de D. Celidonio, a de seu sogro don Baldomero García fica restrinxida ás primeiras páxinas, sendo este un personaxe descompensado, toda vez que a importancia que se lle dá no inicio da novela desaparece ao tempo que esta avanza, logo de producírense as mortes de D. Baldomero e súa muller.

A contemplación dos sistemas actanciais de cada unha das partes permítenos comprender en que medida cada unha delas persegue un fin determinado, de maneira que mentres na primeira parte D. Celidonio ocupa un papel preponderante, na segunda son os amores e intrigas políticas do Dr. Alveiros as que se constitúen en verdadeiro centro do discurso.

De camiño tamén vos hei contar algo da do seu antitético antagonista o Dr. Alveiros, o libertador da momia de Tutankamen, pois se non pode conceberla unha sen a outra, xa que ademais de tódalas outras cousas que aquí se han ver, alquimicamente, con respecto ó diñeiro, o Dr. Alveiros *é o Solve*, e o D. Celidonio *é o Coagula* (Risco, [1928] 1982: 7).

175

A oposición entre estes dous personaxes vértébrase arredor dun centro común: o diñeiro. De maneira que mentres un, D. Celidonio, é concibido como protagonista, o segundo, o Dr. Alveiros, é concibido como antagonista. Neste xogo narratolóxico e metaliterario, Risco bota man da alquimia como referente alegórico. Mentres o *Solve* representa a solución, a capacidade dos corpos para disolvérense e convertérense en elementos constituíntes doutros corpos, o *Coagula* é o proceso contrario, aquel que leva á constitución dun corpo callado, coagulado, convertido en sólido. A presenza, ademais, do tema alquímico serve como punto de partida para o conxunto de presenzas exotéricas que poboarán o libro todo, sen dúbida mostra da importancia intelectual que Risco lle concedía a estes asuntos dentro da súa actividade como etnógrafo e eséxeta das culturas.

Este fragmento persegue, dende o punto de vista metaliterario, un modelo de interpretación de toda a novela, toda vez que establece a posición ideolóxica con respecto ao diñeiro no centro da controversia entre D. Celidonio e

o Dr. Alveiros. Mentres o Dr. Alveiros é fraco e pouco cobizoso, D. Celidonio é obeso e a cobiza resulta certamente o seu pecado capital. A obesidade convértese, deste xeito, como vimos indicando, nunha alegoría do capitalismo. O corpo de D. Celidonio está, como a sociedade capitalista, cheo de plusvalía. Os lípidos e graxas superficiais e sobrantes convértese en metáfora do amoreamento de capitais. A obesidade resultante é, coma o capitalismo, unha doenza que precisa ser tratada. A gula, coma a cobiza ou a luxuria, agroma do desexo excesivo dun obxecto prezado. O xogo alegórico de todo o libro parte, por tanto, da relación entre a gula e a cobiza. A gula satisfeita, coma a cobiza, non remata, convértese en insaciábel. A carencia é permanente; o desexo, sen fin. O fin, en tanto que remate e en tanto que finalidade. O desexo non ten fin xa que o seu único obxecto é pervivir, tornarse recorrente e interminábel. A máquina desexante de Deleuze e Guattari¹. Non hai satisfacción nin saciabilidade. O capitalismo é, por tanto, a translación ao plano económico do puro apetito. A era dos homes apetitosos. A era do apetito interminábel. A proliferación dos obxectos convertidos en mercadorías quere ser o símbolo dunha saciabilidade imposíbel. Moreas de obxectos que demandan ser comprados, que se ofrecen sen seren demandados, nun proceso de oferta e de demanda interminábel. O capitalismo, por tanto, non ten cura. A súa solución é de índole espiritual. A oferta do Destinador e a demanda do Destinatario, dentro do eixe da comunicación greimasiano. O capitalismo é unha enfermidade da comunicación, a conversión da comunicación en delirio.

O aspecto máis sutil de presenza da época na novela radica, sen dúbida, no que denominaremos *método expresionista*. Non esquezamos que estamos nos felices anos vinte e que a estética expresionista domina o panorama europeo proveniente basicamente de dúas fontes: o expresionismo alemán e o fauvismo

¹ “El esquizoanálisis es un análisis militante, libidinal-económico, libidinal-político. Al contraponer esos dos tipos de catexis sociales, no estamos contraponiendo el deseo como fenómeno suntuario o romántico a los intereses que serían económicos y políticos; al contrario, pensamos que los intereses se encuentran siempre emplazados allí donde el deseo ha predeterminado su lugar. Igualmente, no hay revolución conforme a los intereses de las clases oprimidas a menos que el deseo haya adoptado una posición revolucionario que comprometa a las propias formaciones del inconsciente. Porque el deseo, en todos los sentidos, forma parte de la infraestructura (no creemos en absoluto en conceptos como el de ideología, que no sirve de nada a la hora de analizar los problemas; no hay ideologías). La amenaza permanente contra los aparatos revolucionarios estriba en hacerse una idea puritana de los intereses, que nunca estriba más que en provecho de una franja de la clase oprimida que realimenta una casta y una jerarquía por completo opresiva. Cuanto más se asciende en una jerarquía, incluso aunque se trate de una jerarquía pseudo-revolucionaria, menos posible será la expresión del deseo” (Deleuze, 1995).

francés. Dende a pintura, con representantes tan recoñecidos como Kandinsky, Paul Klee, Edgar Munch, entre outros, até a cinematografía, con Robert Wiene, que en 1919 estrea *O gabinete do Doutor Caligari*, ou Fritz Lang, autor de *Metrópole*, Friedrich Murnau autor de *Nosferatu*, por citarmos só uns poucos exemplos. Ou na música, coa Escola de Viena, con Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern. E sobre todo na literatura onde obras como *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin ou a propia *América* de Franz Kafka son verdadeiras irmás da obra que estamos a comentar.

Son claves deste momento histórico a representación da guerra, a urbe, a fragmentación, o medo, a perda da identidade individual e a fin do mundo, a fin da civilización. A estética burguesa fica relegada como a estética da fealdade.

O método expresionista que vai construír Vicente Risco para *O porco de pé* baséase, na nosa opinión, nas tres seguintes peculiaridades:

- A preponderancia da prosopografía: resultado da contraposición entre o aspecto e o espírito ou, en termos narratolóxicos, entre a etopea, ou descrición psicolóxica, e a prosopografía, descrición puramente física.
- A descrición hiperbólica: da que tamén formarían parte as numerosas enumeracións caóticas que enchen o libro, unhas de índole conceptual, outras de índole morfolóxica.
- A análise delirante: centrada basicamente en catro grandes temas:
 - A teoría económica
 - A teoría política
 - A teoría da historia
 - A teoría estética

Risco emprega a parodia sobre a fisiognomía, unha disciplina vagamente científica, para acometer a súa crítica da modernidade como época do simulacro.

A fisiognomía, ou estudo do carácter a través do aspecto físico e, sobre todo, a través da fisonomía ou aspecto particular do rostro dunha persoa, é o punto de partida para a presentación de case todos os personaxes importantes. A tendencia é a facer descrições directas, isto é, concentrar en parágrafos sucesivos todo o referente ao aspecto físico do personaxe descrito non engadindo con posterioridade ningún outro detalle significativo. Dentro deste

modelo ten especial importancia a comparación entre o home e o animal. Así, mentres Don Celidonio é un porco (tal e como nos sinala o propio título do libro), o Dr. Alveiros será un gato. Para Risco, ademais, “corpo e alma, tanto ten”, o corpo é o resultado da actividade psíquica e resulta sempre o referente máis atinado para dar coa personalidade de alguén.

Tódolos fisiognomistas saben que hai unha correspondencia exacta entre certos tipos humanos e certos tipos animais. Fisiognomicamente hai unha sorte de home-aguia, unha sorte de home-lobo, etc. etc. Estas semellanzas non se dan soamente no físico, senón tamén no psíquico, e isto dun xeito riguroso, de maneira que o home que no físico se asemella a unha ra, e que por este feito podemos chamar home-ra, ten a mesma psicoloxía das ras, e o home perdiz ten alma de perdiz.

Prodúcese deste xeito unha tripla analoxía: o corpo do home e o do animal, o animal e o seu comportamento, o comportamento do animal e a psicoloxía da persoa.

Outra das tensións semánticas predominantes en todo o discurso da novela é aquela que enfrenta a esencia e a aparencia. Mentres os señores eran e parecían, os “horteras” parecían sen ser. O “hortera” preséntase así como o prototipo do filisteu (e non esquezamos que D. Celidonio enfermará de “filisteíte”), o individuo inauténtico, ocupado en non ser, aquel que desobedece as leis do seu designio (deseño) para aparentar ser quen non é. E velaí a figura singular do xastre Nogueira, o transformador da aparencia de D. Celidonio.

O xastre Nogueira fixo de D. Celidonio un señor: chaqueta e chaleque negros; pantalón de listas; camisola branca, co colo almidoado; garavata escura, con *clavillo* de brillantes; leontina de ouro, delgadiña, nos bolsos de abaixo do chaleque; botinas lustradas, polainas grises; bimba na cabeza, sortellas nos dedos, con pedras finas, guantes de gamuza, abrigo de peles, sobretudo con solapa de raso de seda, reloxo de ouro, moedeiro de ouro, carteira de pel de Rusia, caiada de Xava, pipa de ámbar para pito e para puro, pano de seda para os mocos... (Risco, [1928] 1982: 13).

Non esquezamos o que o propio Risco di noutras das súas páxinas máis célebres a propósito dos filisteus (Risco, 1933: 117):

O filisteu era por definición o home preopucado da cousa púbrica e dos seus graves asuntos: da política, do sufragio universal, dos programas dos partidos, da banda municipal, do periodismo, das formas de goberno, das

Academias, dos Jogos froraes, da vontade popular, da pavimentación, do alumbrado, do probrema social, da instrución pública, do Capital, do Traballo. Todo home d'ise geito constituído, fora il conservador ou revolucionario, mitineiro ou cacique, gardador ou perturbador da orde, era –e ha ser sempre– un filisteu. A súa representación simbólica era o señor grave, notario, magistrado, interventor de Facenda, con bimba e leontina d'ouro; mais tamén o obreiro de blusa ou mahón era filisteu.

A visualización do burgués como home elegante en exceso², coa súa levita e a súa chistera, tal e como adoitaban representar os xornais da época (lémbrense as caricaturas de Castelao), é aproveitada agora por Risco para ironizar sobre esa icona típica dos anos vinte. Novamente, o visual conduce ao intelectual. O signo que debe ser decodificado chega a través da mirada, presente sempre na prosopografía, e do contraste entre o visíbel e o interpretábel xorde a ironía. A lectura literal do visíbel conduce ao esperpento, toda vez que desvela, pon de manifesto, desenterra o subliminal. Este exercicio semiótico conduce a unha visión crítica que, non por hiperbólica, deixa de ser real. Así a chistera dos prestidixitadores é tamén a chistera³ dos burgueses. Magos e empresarios levan a cabo a mesma sorte de exercicio: o ilusionismo.

E velaí que Risco chega á descrición do capitalismo como ilusión, isto é, como ideoloxía. Así, do mesmo xeito que o prestidixitador é quen de tirar da chistera fitas de cores, ovos, pombas... tamén o capitalista é quen de tirar da chistera Diarios de Sesións das Cámaras, actas de Concellos e Deputacións... En definitiva, a chistera do burgués é a chistera do ilusionista. O burgués como ilusionista. O capitalismo como ilusión.

² Tamén ten traxes de levita, de chaqué e de fraque.

De que meteu os miolos na chistera, don Celidonio fíxose outro. Cando come, aínda fai clape, clape, coma os porcos na maseira, mais xa non come cos dedos, nin lambe o prato nos convites.

Eu penso que non é que metese a testa na chistera, senón a chistera que se lle meteu na testa, de sorte que hoxe domina toda a súa psicoloxía (Risco, [1928] 1982: 13).

³ Unha chistera, semella que non ten nada dentro, dádeslla a un deses prestidixitadores ou ilusionistas que fan títeres nos teatros -mester que precisa protección por parte do Estado, pola transcendencia da súa función social: o ilusionismo enche de abondo a necesidade de sobrenatural, de miragre que pode senti-lo público das *varietés*- e principia a tirar dela fitas de cores, ovos, pombas que ceiba e voan, vasos de auga con peixes vivos, bonecos, flores, nenos pequenos, e aínda pode que haxa algún que saque automóviles, casas, e canto se lle meta na súa fantasía de máxico de barracón... Máis iso non vale ren: o que ninguén pensa é que unha chistera tamén leva dentro ideas, e máis leva tódalas que enchen os Diarios de Sesións das Cámaras, as actas dos concellos e das Diputacións, as revistas académicas, os artigos de fondo, e a Gaceta.

Hai moitos que namentres non a puxeron eran calqueras, e despois chegaron a Ministros (Risco, [1928] 1982: 13-14).

A chistera, por tanto, conecta a través do seu simbolismo os dous elementos da metáfora: a maxia, caracterizada por ser unha ilusión, actividade propia dos filisteus; o capitalismo, que asume a través desta relación semántica as mesmas características da maxia e do ilusionismo. A conclusión clave é que “iso non vale ren”. Isto é, do mesmo xeito que ao contemplarmos un ilusionista, procedemos a interpretar que todo o que estamos a ver, sendo certo, é, ao mesmo tempo, incerto, igualmente ao vermos as actividades do burgués, ao escoitarmos os seus discursos, a súa ideoloxía, debemos interpretar que nada diso “vale ren”. O significado de “valer” percíbese aquí como resultado dunha contraposición ao valor de cambio e, dalgún xeito, Risco está a ser coincidente na súa crítica do capitalismo coa célebre formulación de Carlos Marx nos primeiros capítulos do *Capital* ao sinalar o carácter fantasmagórico da mercadoría. O valor, o prezo, o aprecio, son ilusións, operacións que teñen que ver co desexo, coa crenza, alén da constitución material dos obxectos valorados, caso de que a teñan.

Así, o ilusionismo é “mester que precisa protección por parte do Estado, pola transcendencia da súa función social” e “enche de abondo a necesidade de sobrenatural, de miragre que pode senti-lo público das *varietés*”. E velaí a principal característica dos filisteus, xentes precisadas do sobrenatural e do milagre, dispostas a se deixar engaiolar pola ilusión, pola fascinación, polo feitizo do ficticio: o fetiche.

A expresión “sacounos da chistera” conduce a un caso de polisemia certamente significativo. Por unha banda, a interpretación literal, retirar algo do interior da chistera, tal e como proceden a facer unha vez tras outra, aparentemente os magos; por outra, interpretación metafórica, inventar algo, dicir ou facer algo por capricho, sen motivación real, sen necesidade, gratuitamente, falazmente. A chistera non é só provedora da ilusión senón tamén da mentira, do engano, da falacia subxacente ao modo de vida burgués e aos seus mecanismos de poder político⁴.

⁴ Todo o que hoxe sabe tocante á Orde Social, á Lei do Progreso, ó Principio de Autoridade, ós Adiantos das Ciencias, e ás maravillas da Mecánica e da Electricidade –que pouco máis é có convencemento de que “son unha gran cousa”, como dicía da virtude o director-redactor-administrador-repartidor da *Ilustración Gallega* e presidente-fundador-secretario da Academia de Escritores Galegos laureados– sacounos da chistera (Risco, [1928] 1982: 14).

A chistera convértese, por tanto, na metáfora da ideoloxía burguesa e é dela de onde saen os principios e os axiomas que, a partir de agora, van ser constitutivos da ideoloxía de D. Celidonio. A fragilidade deses principios, produto da pura conveniencia, vén subliñada polo capricho e polo emprego da retórica dos argumentarios simples, unha vez Risco procede a parodiar, no seguinte parágrafo, o discurso dun político burgués, botando man dos seus tópicos, dos seus retrousos, dos seus recursos consabidos. Así a secuencia:

Non é que D. Celidonio non levase antes dentro do corpo todos aqueles principios, todos aqueles respetables e incommovibles axiomas en que asenta toda sociedade ben constituída, e que se nalgún tempo pareceron esquencidos, hoxe, gracias ós providenciais gobernos que con sabencia guían os destinos dos pobos, volven ser base e asento e pedra angular da civilización (Risco, [1928] 1982: 14).

agroma da incorporación ao discurso do narrador do eco dun discurso político, aínda que, agora, descontextualizado, vinculado ao pensamento interior de D. Celidonio, exercicio, por tanto, do estilo indirecto libre, acrecenta o ton paródico de todo o parágrafo.

A visión mecanicista do organismo humano vinculada ao seu pensamento aparece na compresión da chistera como unha caixa de resonancia na que ecoan as cordas do sistema nervioso impulsadas polas modulacións da enerxía dixestiva. Deste xeito a chistera e o que representa como símbolo da ilusión falaz convértese nunha prolongación da barriga e do aparello gastro-intestinal que, como sabemos, era o centro dos homes hílcos ou materiais, dominantes na época que se está a describir. A parodia vai máis alá ao constituír máis un exemplo, entre os varios que podemos encontrar ao longo de toda a novela, de burla do discurso científico e do positivismo. A ideoloxía, por tanto, ten que ver coas vísceras e co funcionamento do aparello dixestivo que acende os mecanismos dos sistema nervioso. O corpo como unha guitarra coa chistera a facer as veces de caixa⁵.

A parodia nace das doutrinas de Ramón Turró, segundo as cales, é no estómago onde se asenta a intelixencia. Estas “sensacións tróficas” (pertencentes ou relativas á nutrición) son as que estimulan os mecanismos intelectivos.

⁵ Mais esas ideas, antes de ter chistera, eran aínda esvaídas modulacións da enerxía dixestiva a bateren docemente nas cordas do escaso sistema nervioso, sen que pasasen de ser esixencias do aparello gastro-intestinal para se precisaren en conceptos. Foi preciso que D. Celidonio adaptase á súa cúpula unha caixa de resonancia, para que se convertesen en flatulencias ideolóxicas (Risco, [1928] 1982: 14).

Ramon Turró i Darder (1854-1926) é autor dunha extensa obra sobre temas fisiolóxicos, psicolóxicos e filosóficos, cunha grande influencia no ámbito da medicina en Cataluña, sobre todo durante o primeiro cuartel do século XX. A achega psicolóxica máis coñecida de Turró é a súa tese sobre a fame como orixe do coñecemento, desenvolvida de maneira máis ampla na súa obra máis coñecida *Orígens del coneixement, la fam* de 1912 ou *La base trófica de la intel·ligencia* de 1918 que semella ser a obra que serve de referencia no texto risquiano. En liñas xerais pódense destacar dous grandes temas que constitúen as coordenadas da súa obra vinculada á psicoloxía. O primeiro é o da postulación do método positivo como a maneira de progresar no coñecemento científico xeral e na psicoloxía en particular, a constatación continua da teoría nos fenómenos; a necesidade de cingirse á evidencia dos feitos. O segundo o da base fisiolóxica do fenómeno psicolóxico.

A morte de Turró en 1926 tivo un amplo eco na prensa e é de supor que a Risco, que nesa altura andaba enfrascado na escrita d'*O porco de pé*, publicada en 1928, lle resultasen interesantes, por coincidentes coa súa alegoría novelesca, as teorías do médico catalán⁶.

182 É, tamén, no conxunto de análises delirantes que compoñen a novela onde podemos encontrar exemplificados aqueles temas que verdadeiramente resumen a visión de Risco sobre a época:

-A teoría económica: parodia do carácter científico da economía, as teorías de Carlos Marx, a incómoda relación da burguesía coa cultura, parodia dos discursos en defensa da revolución bolxevique, o carácter fantasmagórico do valor e da mercadoría (no que coincide basicamente con Marx), o carácter divino do diñeiro, a economía como nova teoloxía ou o famoso fragmento sobre a nova Igrexa do Diñeiro.

-A teoría política: a chistera como símbolo do poder político e a representación da Política como unha prostituta, a definición irónica das Forzas Vivas, a crítica do sindicalismo e da súa violencia, a crítica do discurso político do conservadorismo do Conde.

⁶ Podemos sentar esta derradeira hipótese de colaboración do ventre coa chistera na formación da ideoloxía de D. Celidonio, baseándonos nas doutrinas de Turró, que pon a orixe da intelixencia nas sensacións tróficas; porque se segundo iso, a fame é a que dá nacemento ó coñecemento, ¿que non fará a fartura?

A chistera ergueu, non a alzada física, senón tamén a alzada moral de D. Celidonio.
A chistera abriulle as portas da Representación pública (Risco, [1928] 1982: 15).

-A teoría da historia: o fútbol como símbolo dos novos tempos, a sociedade tenística.

-A teoría estética: a descuberta dos libros por parte de D. Celidonio, burla do Conde como propietario e comprador de arte, o prezo arbitrario da arte, crítica das teorías platónicas sobre a poesía e sobre a incapacidade da xente para entender a poesía.

Risco deixounos nas páxinas espléndidas desta “primeira novela galega moderna” un documento de época e, tamén, un documento autobiográfico no que dá conta do seu fracaso político. Escrito no momento de inflexión da Ditadura de Primo de Rivera, momento en que a persecución aos nacionalistas se fixo máis acuciante e no que Risco comezaba a perder o seu poder como dirixente dentro do nacionalismo galego, a novela non é só unha xoia estética e literaria senón tamén unha peza sobre a que deitar moitas outras inquisicións ideolóxicas e históricas que teñen que ver co mundo real que ao autor lle tocou vivir.

Manuel Forcadela
Universidade de Vigo

183

Bibliografía

- Beiras Torrado, X. M. 1968. “Vicente Risco e nós. Notas pra unha leira”, en *Grial*, nº 20.
- Bobillo, F. 1981. *Nacionalismo gallego. La ideología de Vicente Risco*. Madrid: Akal.
- Carballo Calero, R. 1975. “O Grupo Nós”, en *Historia da Literatura Galega Contemporánea*. Vigo: Galaxia, pp. 633-687.
- Casares, C. 1976. “Otero Pedrayo e o Cenáculo Ourensán”, en *Grial*, nº 52.
- Cores Trasmonte, B. 1976. *Sociología política de Galicia. Orígenes y desarrollo (1846-1936)*. A Coruña: Librigal.
- Deleuze, Gilles e F. Guattari. 1985. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

- Deleuze, Gilles. 1995. “El Anti Edipo. Gilles Deleuze y Félix Guattari”, en *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, pp. 25-41.
- Garrido Fernández, J. 2006. “Asaltar la inmanencia: una lectura del anti-edipo”, en *Eikasía. Revista de Filosofía*, nº 5.
- López Cuevillas, F. 1920. “Dos nosos tempos”, en *Nós*, nºs 12-13.
- Lorenzana, S. 1964. “Vicente Risco e Galicia”, en *Faro de Vigo*, 7 de outubro.
- 1965. “A Xeneración Nós na cultura galega”, en *Grial*, nº 7.
- 1979. “O galeguismo ideolóxico de Vicente Risco”, en *Grial*, nº 63.
- Lorenzo Fernández, J. s.d. “Don Vicente Risco Martínez y Agüero”, en *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. XXIX, pp. 261-265.
- Lugrís, R. 1963. *Vicente Risco na cultura galega*. Vigo: Galaxia.
- Otero Pedrayo, R. 1972. “A novelística de Vicente Risco”, en *Grial*, nº 37.
- s.d. “Lembranza do mestre Vicente Risco”, en *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. XXIX, pp. 266-270.
- Risco, A. 1978. *Pensamento de Vicente Risco*. Lugo: Alvarellos.
- Risco, V. 1933. “Nós, os inadaptados”, en *Nós*, nº 115.
- 1982 [1928]. *O porco de pé*. Vigo: Galaxia.
- 1981 [1920]. “Teoría do nacionalismo galego”, en *Teoría nacionalista*. Madrid: Akal, pp. 41-84.
- Varela, J.L. 1963. “Vicente Risco (1884-1863). In memoriam”, en *Arbor*, pp. 128-137.
- 1964. “Cartas de Risco sobre Galicia”, en *Faro de Vigo*, 21 de outubro.
- 1970. “La transfiguración literaria del mundo mítico. El ensayo de Vicente Risco”, en *La transfiguración literaria*. Madrid, pp. 256-293.

***O porco de pé* ou a desilusión permanente (Un exercicio da retórica da denigración)**

Alva Martínez Teixeira

[Recibido, xuño 2008; aceptado, outubro 2008]

RESUMO A autora aborda as estratexias humorísticas utilizadas por Vicente Risco n' *O porco de pé*, co fin de plasmar un discurso social e moral pola vía do humor e da deformación grotesca da sociedade galega mediante a súa pintura distorsionada. Analiza os mecanismos retóricos e discursivos fundamentais dos que se vale Risco para plasmar o seu subxectivo pensar e sentir sobre as cousas, coma tal, o sarcasmo, a ironía, a *denigratio*, a transposición, o contraste, a parodia, a ruptura da liña narrativa, as desorbitadas enumeracións, os circunloquios, a caricatura ou a ambigüidade. Asemade, debulla a metáfora do porco, rica en suxestións operativas na enciclopedia dos lectores, e outras estratexias que xeran a comicidade e o absurdo, conformando unha armazón de procedementos e intencións acordes coa situación social retratada na novela e co desenmascaramento dos ideais da burguesía.

PALABRAS CHAVE: humor, literatura galega, novela, Vicente Risco.

ABSTRACT The article examines Vicente Risco's use of humour in his satirical novel *O porco de pé* ('The pig on its hind legs') as a means of conveying a social and moral message with its grotesque distortion of Galician society. She analyses the rhetorical devices used by Risco to project his own attitudes and views on each feature, such as sarcasm, irony, denigration, transposition, contrast, parody, interruption of the flow of the narrative, excessive enumeration, circumlocution, caricature, or ambiguity. Also, she examines his use the image of man-as-pig, so rich in negative associations for the reader, and other images which evoke the comic or the absurd, with which he constructs a framework of devices and figures to describe the social situation portrayed in the novel and with which he unmasks the ideology of the bourgeoisie.

KEYWORDS: humour, Galician literature, novel, Vicente Risco.

Fronte a unha quebra dos valores da sociedade, unha alternativa ao patetismo ou ao didactismo é o humorismo. Na novela risquiana *O porco de pé*, os síntomas que provocaron esta tendencia á crítica e non ao dogmatismo foron o triunfo dunha xerarquía materialista, a superstición da ciencia e o progreso

ou o culto ao Poder omnipotente e infalíbel que, ademais, funcionan como vectores temáticos. Son estes funestos indicios os que lle permiten ao autor establecer a premisa ficcional basilar de que a sociedade galega é unha deformación grotesca da cultura e da sociedade civilizada postiluminista.

O sustentáculo da súa estética transforma unha certa realidade obxectiva e conceptual. A obra é unha pintura distorsionada da realidade baseada nunha visión particular da historia contemporánea. Trátase dunha posíbel visión paródica e satírica da poética “terra devastada” de T. S. Eliot. Neste sentido, convén atentar xa de inicio ao feito de que o punto máis débil de calquera teoría estética é sempre o relativo aos fenómenos integrados no ámbito humorístico.

A predilección moderna por *O porco de pé* fronte a outras obras de Vicente Risco responde fundamentalmente a un interese primordial polo fondo humanista da obra máis que pola súa forma. Non obstante, é a forma a que constitúe en parte a grandeza da ficción risquiiana, pois as ideas humanistas sobre a política, a cultura e a sociedade son expresadas de modo moito máis categórico noutras obras do autor ou mesmo na escrita doutros autores contemporáneos.

A diferenza fundamental reside en que, ao tempo que o autor observa a mesma realidade imperfecta e case absurda que os outros autores –e que el mesmo noutras situacións e posturas intelectuais–, con esta forma de agresión camuflada ofrece un máis subxectivo e expresivo pensar e sentir sobre as cousas.

Se quixésemos deseñar o proceso, poderíamos formulalo como segue: o marco do cadro, da pintura paisaxística, é conformado polas funcións e digresións do narrador. Dende o momento en que hai xuízos valorativos e comparativos faise posíbel falar das propiedades do eu narrador.

Entre as transposicións de ton de teor cómico o autor opta, en primeiro lugar por unha ostensiva tendencia disfemística. O seu sarcasmo, a diferenza da ironía é voluntariamente ferinte e, por tanto, este posicionamento, aínda que se serve dela, transita por unha vía menos sutil.

En segundo lugar, e en disposición gradativa, encontramos unha actitude de interpretación irónica que nos aproxima ao discurso indirecto libre. A iro-

nía provén neste caso de se interiorizar un feito, véndoo do mesmo punto de vista de quen o realiza e revestindo a forma de simpatía ou piedade, disfrace do desdén.

Se o ser e o parecer non coinciden como desexa a moral da sinceridade, o posicionamento contraditorio coa realidade esixe que se vaia aínda máis alá na lectura non literal como medio de tornala risíbel. Con este fin, a conduta irónica da harmonía mental procura o paroxismo ao facer derivar a concordancia en converxencia e confederación entusiasta, manifestada no discurso por medio de palabras saturadas de énfase.

Estas prácticas outórganlle ao narrador un estatuto de superioridade co dominio de todo un conxunto de prácticas máis localizadas. O seu ímpeto destrutor non podía perdoar as formas, pois é a distorsión expresiva, retórica, a que alimenta e inspira os mecanismos da denigración alicerzadores do discurso do autor da *Historia do diabo*.

Como mecanismo discursivo fundamental encontramos a *denigratio*: na obra hai unha compiacencia na repetición enfática de nocións próximas ou complementarias, sempre cunha nota calquera de depreciación a respecto dos personaxes e, por extensión metafórica, dos sistemas políticos, ideolóxicos, culturais e estéticos coevos.

A armazón lóxica da linguaxe e as súas bisagras copulativas son usadas principalmente con intencións descritivas, englobando sempre unha definición incipiente e vituperante.

Na identificación do tecido retórico e estilístico, observamos que, coa finalidade de avivar a apreciación do escarnio, o narrador, alén dos mecanismos retóricos preferidos para cada un dos procesos e posicións antes referidos, presenta un módico, mais porfiante, conxunto de experiencias comúns concatenadas nas variacións do discorrer discursivo.

Nelas o protagonismo será reservado á terminoloxía caudalosa da palabra e á consecuente ruptura da liña narrativa, postas sempre ao servizo da insistencia e reforzo de ideas afíns, pois, na exposición discursiva, cun gran número de palabras intensifícase a zona común que as dita, neste caso o escarnio.

Estes hiatos na ilusión narrativa son feitos por medio de diversas intrusionés: enumeracións desorbitadas, circunloquios e, principalmente, parénteses que crean unha fuga irónica ao clima e os modos mentais do período.

As interferencias e digresións, son unidades autónomas dentro dos períodos. Todas elas consideradas en conxunto forman o *aparté*, que Schlegel estudou en relación a Sterne ou Voltaire. Este desprazamento no rexistro retórico permite introducir elementos que se desvían da liña xeral, mais que, paradoxalmente, son de maior utilidade ao tácito designio proselitista do narrador. As parábases presentes en todo o discurso fundamentan suplementos informativos que, co desenvolvemento de temas concomitantes, aclaran aspectos do tema principal: a ébbase asertoria serve como forma irónica de reforzo mentres que os excursos discordantes colaboran sempre co sarcasmo.

Estes mecanismos supoñen, por conseguinte, un narrador consciente das técnicas e instrumentos empregados e desexoso de mostralos: alén das prácticas consensuais cada unha das actitudes narrativas condiciona as escollas lingüísticas e ostenta unhas preferencias privativas ou, cando menos particulares, respecto ao material retórico.

188

Deste modo, se no tratamento irónico da materia novelesca asistimos a unha inusitada profusión figural e vocabular, barroquizante e artificiosa, na aproximación sarcástica as posibilidades collen distancia da exuberancia e da ambigüidade. O catálogo retórico é máis esquemático e convencional e, en consecuencia, máis acorde á función recta e clarificadora que o sarcasmo detenta en relación á ironía na obra.

A menor profundidade retórica non implica así menor forza ou expresividade, pois a elaboración gongórica cede espazo á facundia, facilitada por un conxunto de lugares comúns desbordantemente elocuentes.

Esta locuacidade corrosiva é posta ao servizo da exemplificación das ideas sociais e políticas que, nesa altura, pairaban virulentamente no medio inspirador da sátira, pois como afirmara Ch. Bally:

A maior imperfeição do noso espírito consiste na incapacidade de abstrair em absoluto, isto é, de isolar um conceito ou conceber uma ideia fora de qualquer contacto com a realidade concreta (Cressot, 1980: 64).

Para materializar as ideoloxías e nocións a censurar, o autor transfórmaas disfemisticamente nun proceso, evidentemente, aberrante. Os procedementos de degradación iníciáanse simplificando a cuestión para satirizala mellor.

Neste sentido, os ideais do materialismo pasan a ser só comunicábeis narrativamente por medio dun imaxinario de maciza plasticidade orgánica. Polo procedemento da caricatura consubstanciaos na figura dun home porque, como indicara Bergson, fóra do que é propiamente humano non hai nada cómico, pois cando outros seres animados ou inanimados son elementos humorísticos é sempre pola semellanza co home, pola caracterización ambigua (Bergson, 1943: 13).

Risco xoga con ambigüidade e coa axuda do ridículo á que normalmente apela a sátira. Deste xeito, a fabulación do heroe ciméntase sobre unha tipificación da figura humana animalizada, que o autor ilumina cun atributo privativo do individuo como é a estupidez: estamos perante o recurso ao idiota como símbolo do contraditorio e do incerto (Stott, 2005: 46).

Como o antiheroe debe concentrar en si os estigmas da época e da sociedade, debe ser procurado o máis apurado produto do monetarismo e do materialismo. É así que o porco, presente no formato sociocultural da enciclopedia dos lectores, devén unha idónea metáfora rica en suxestións operativas. É, como veremos, o símbolo dos desexos impuros, da transformación do superior en inferior e do descenso ao abismo amoral.

Co título, que comporta un xuízo de valor, o autor crea un indicador irrefutábel de humor. A primeira emerxencia do carácter central é unha metáfora definitoria, a delimitación da figura do alcalde como icona nese nutrido tecido retórico.

Mais a idea de individualidade complementábase necesariamente coa relación de consanguinidade. Co desprazamento ao primeiro plano da realidade familiar é consumada nas primeiras páxinas a deshumanización heroica.

Somos informados de que “o Linaxe fora suprantado pola Razón Social” (Risco, 1972: 53) e por iso o narrador exhibe dende o inicio a estirpe de Don Celidonio, razón social corporizada. O retrato do protagonista é creado segundo o modelo retórico tradicional formalizado: orixes, aprendizaxe, mocidade e fazañas, concretamente, políticas.

A opción inaugural dun ton familiar permite comprender os valores dinámicos sociais e, principalmente, os valores de cámara, sentimentais. O pasado ilumina o presente, proxectando sobre el unha sombra disonante. O recurso á coloquialidade representa a perfecta adecuación entre fondo e forma. O autor fai unha escolla lingüística harmoniosa cos usos e costumes da corte celidoniaca: son carne exposta, unha suma orgánica de *aquís* e *agoras* e, por iso, as opcións lingüísticas equivalen a todo o que lles dá carácter, o simple e o primitivo. Así, por exemplo, na construción de personaxes paralelos, sabemos que Don Baldomero, comerciante castelán de quen Don Celidonio fora mancebo “morréu tamén coma vivira: morréu restrinado” (Risco, 1972: 15).

Nesta afirmación do narrador advertimos un dos mecanismos principais do humor: o inesperado ou incongruente. A incongruencia céntrase no elemento de sorpresa.

Un tipo de incongruencia semántica son as metáforas ou símiles e estas figuras da linguaxe teñen admirábel función e efecto na obra. O que as fai humorísticas é a imaxe ousada ou torpemente incongruente da materialidade desbordante. A valoración afectiva incondicionalmente desvalorizadora cífrase na representación pictórica, no efecto visual. Xa dende o título observamos o dato ideográfico do porco detido no seu xesto ergueito. Don Celidonio é unha figura ambigua, pois, na esfera semántica da zoosemia, o narrador insiste no elemento inusitado: non se trata dunha persoa animalizada senón dun animal humanizado.

Esta aplicación atípica do zoónimo radica nunha correspondencia anatómica e comportamental nitidamente hiperbolizada. A forma de comportamento é ademais, como veremos, índice de aspectos caractereolóxicos, adquirindo capacidade de suxestión moral. Nesta liña de retoricidade aplicada, a propia esposa de Don Celidonio chámalle marrán ao marido e o narrador cualifica o alcalde definitivamente glorificado, “novo fauno inflado e grotesco” (Risco, 1972: 144).

Resulta interesante lembrar que etimoloxicamente a sátira ten por orixe o termo *satura*, que inicialmente designaba algo farto, saturado. A sátira risquiiana evidencia e retoma esa primixenia filiación, por medio dunha fluída continuidade de imaxes, penetrando unhas nas outras, pola acumulación de vocábulos da esfera do animal, pola continuación dunha metáfora inicial nos

camiños dunha imaxética untuosa e gordurenta axeitada á estampa porcina. Toda a obra se baña nunha tonalidade característica, coa natural intención de intensificación desbordante, pródiga e valorativamente saciada.

Esta analogía condutiva é corroborada por unha serie de metáforas que aproveitan elementos dun mesmo campo semántico do porcino: os vocábulos relacionados coa alimentación ofrecen un vasto campo de recursos á linguaxe figurada. O primario da necesidade de alimentación, o instintivo, produce un efecto de contraste que nega novamente a evasión para os dominios abstractizantes do pensamento.

David Pujante (2003: 206) afirmou a existencia de “un modo racional de expresar el mundo, cuya piedra angular es el concepto; y existe una forma retórica de expresión basada en la metáfora”. A sistematicidade das metáforas permite que vexamos certas proximidades entre a designación metafórica e o designado, xerando unha nova maneira de ver o mundo.

A superior indiferenza que se comprace na expresión aproximativa e evita o vocábulo preciso revela un panorama expresionista. Neste sentido podemos entender tamén os colectivos xenéricos para representar a totalidade do pobo, da sociedade. De modo disfémico, os colectivos animais son usados en vez dos correspondentes á esfera humana, facilitando o seu carácter indeterminado a adición de virtualidades disfemísticas.

É un modo de interpretar a realidade, como xa indicamos, cáustico e non irónico, pois como indica Katharina Barbe (1995: 94):

A further functional difference between irony and metaphor also demands attention. Metaphors clarify, illuminate, or explain. They constitute a type of description, whereas irony constitutes a critical comment or an evaluation, to convey an attitude toward a situation.

O xuízo que facemos deriva daquilo que nos contan e para isto o narrador sérvese dos medios de caracterización habituais: adxectivos, adverbios, comparacións, exercendo sobre eles a súa acción alteradora. A forza que determina a descuberta deste tipo de correspondencias tamén é a depreciación.

Así, o carácter moi concreto dos adxectivos e adverbios débatesse burlescamente contra o sentido figurado que se lles pretende atribuír. Termos como

“lustroso” ou “oleoso” son portadores sempre dunha idea pexorativa. Cando a adxectivación e os adverbios modais son metafóricos ou hiperbólicos, a condensación que caracteriza estes procesos favorece a expresividade e auxilia o programa de visualización da teodicea social que polariza a nosa atención, como a “grasenta fortuna chegada pola tenda” (Risco, 1972: 24).

Igualmente, na comparación o inédito actúa no cómico, mais tamén produce unha depreciación intensa con elementos de comparación pouco honrosos. A comparación prodúcese xeralmente no texto entre diversas categorías (seres animados e inanimados, humanos e animais, etc.) en que constatamos un ostensivo desvío de nivel, ben porque o segundo elemento denigra moito o primeiro ou ben polo exceso de categoría do termo de comparación en relación á realidade comparada. Así, a esposa de Don Celidonio collera “a feitura dun tarro como os das boticas” e a beleza da filla era como un “grolo de leite recién munguida” (Risco, 1972: 23 e 73).

Este aparato discursivo auxilia a conformación do aparato emotivo respecto á realidade presentada, mais para realzar ou aclarar o pensamento e a intención vituperante o narrador, unha vez que fabricou unha sólida e material denigración, continúa cara un estadio máis avanzado: a transposición. Na transposición, en lugar de relación, hai sobreposición, o que amplía extraordinariamente o efecto depreciativo.

A transposición actúa nunha zona menos concreta, tanxíbel, pois establece correspondencias con planos lóxicos, alén de emocionais. A intención disfémica continúa, evidentemente, a transición entre o humano e o infrahumano, mais desta vez non só facendo descender o protagonista ao ámbito da caricatura física ou condutiva, senón facéndoo abandonar a categoría do racional, nun proceso de cuño moral que se aproveita da deformación hiperbólica inicial.

A identificación abandona, por tanto, a esfera do riso menor, superficial no sentido hegeliano –fundamentado na torpeza ou na ineptitude–, pois o narrador ve no protagonista un ser tan feo coma nocivo. Deste xeito, a dimensión subxectiva do humor nace da dimensión obxectiva presentada e o risíbel (o elemento cómico externo) gaña un valor negativo por aparecer como elemento puramente valorativo.

Toda esta caracterización é apoiada por outros elementos propios da transposición que inciden na que é fundamental: do exterior como reflexo

do interior. O corpo cómico é esaxeradamente fisiolóxico, distorcido, e por iso os actos humanos que teñen paralelo na vida animal poden sufrir o desvío.

Desta maneira, nun bordel de Madrid, Don Celidonio “estaba en celo”, debido á “correspondencia entre tipos humanos e animais” (Risco, 1972: 33 e 51) que o Doutor Alveiros considera atributo privativo do alcalde ao descubrir nel unha doenza animal.

Con idéntica intención deparamos coa expresionista imaxética da matanza diseminada na progresión do valorativo discurso novelesco. Se os delirios causados pola enfermidade do alcalde son iniciados con tres porcos acoitelados que o acusan de fraticida e a estampa expresionista finaliza cunha caveira de ollos fosforescentes que o ameazaba cun coitelo de matar porcos, o Doutor Alveiros, ao saber que a filla do alcalde o abandonara, non pode escapar dos pensamentos homicidas:

Don Celidonio, encoiro, branco e brando, a barriga tremente coma xelatina, deitaba no banco a morcilla derradeira, berrando horrorosamente, namentras o Alveiros lle espetaba polo pescozo a espada toda de Fernán Soares, deica a cruz... En gorgullóns escuros colaba o sangue por antre os dedos do doutro que, il mesmo, nun desdobraemento, batía aquíl sangue no barreño, namentras pernexaba don Celidonio, ata que os berros iban pouco a pouco baixando, enfeblecendo máis e máis, estiñándose nun ronquido lastimeiro no que ceibaba o residuo último da forza vital (Risco, 1972: 57).

Estamos perante un exemplo máis de como no material hai case sempre incapacidade de traducir todo canto está contido no abstracto. Cando a materialización se diseña concreta até o punto de nos espertar unha imaxe plástica, o efecto é forzosamente cómico, como nas referidas “flatulencias ideolóxicas” do alcalde.

Por último, o proceso consistente en tomar unha característica exterior como proceso de representación dunha actitude moral ou dun personaxe emana tamén, en parte, da animización. A inferencia tórnase máis abranxente pola atribución dun significado tamén valorativo á indumentaria que, ao estar relacionada co medio social e coa compostura exterior, gaña unha capacidade de significación vituperante.

Chegamos á idea do disface. Ao narrador, perante un home que, sen ningunhas aptitudes políticas nin intelectuais, ten sido escollido para desempeñar

as máis altas responsabilidades públicas, só lle resta desenvolver a teoría de que foi o xastre e a súa roupa, concretamente a chistera, os que fixeron ao alcalde un señor.

E se o chapeu domina a psicoloxía celidoniaca, tamén o fará cos seus pares, segundo unha digresión especulativa de carácter máis xeral: o narrador bríndanos a hipótese de que as chisteras, alén do que delas tiran os prestixitados, conteñen ideas que enchen os diarios das sesións das Cámaras, dos Concellos, das Deputacións e das revistas académicas.

Dun modo contumaz, vai colixindo apreciacións dispersas para facer un compendio substancial da súa teoría. O narrador insiste no principio de denigración, mais agora dende a perspectiva inversa, ao subliñar o dandismo e a elegancia do tenista Aser das Airas como un índice invertido a respecto da súa faceta de sindicalista. A bufanda e as chaquetas de calceta do tenista manteñen unha relación coa militancia confinante coa antítese. O mesmo acontecerá co enxeñeiro, quen concordaba con certos principios sindicalistas: “Parece mentira que unha persoa decente, que leva roupa limpa e botinas lustradas poida pensar dise xeito” (Risco, 1972: 36).

194

Non obstante, se ben o narrador é deiforme, non sempre está endeusado. Como xa indicamos no inicio, a superioridade cáustica reparte o espazo narrativo cunha máis benigna, mais condescendente, “diplomacia”.

A adopción dun falso ton inxenuo admite gamas moi variadas, dende a insinuación aparentemente despreocupada, até a ignorancia ou a dúbida, mais sempre peneiradas pola compracida ironía:

The word ‘comic’ suggests a certain ‘distance’, psychollogically speaking, between the amused observer and the comic object; the word ‘liberation’ suggests ‘disengagement’, ‘detachment’, and these in turn ‘objectivity’ and ‘dispassion’. Taken together they constitute what might be called the archetypal Closed Irony stance characterized emotionally by feelings of superiority, freedom and amusement and simbolically as a looking down from a position of superior power of knowledge (Muecke, 1982: 38).

A ironía é utilizada para dilatar o alcance da crítica. Os procedementos irónicos suxiren de modo lúdico unha desviación radical e inquietante daquilo que nos é familiar: transitamos dun fenómeno particular e incomprensíbel

–como era a entronización dun antiheroe configurado en termos de descualificación absoluta– a unha visión traxifársica da circunstancia galega.

Nestoutro estatuto, o narrador pretende demostrar o principio do estatismo social. Se Don Celidonio é o gramófono do Conde e este espera para pronunciarse a que alguén lle diga o que debe opinar, e se os pintores de vanguardia agardan perpetuamente o advento da ultimísima voga para a ela se incorporaren e non seren considerados entre os artistas da retagarda, o narrador adoptará a mesma postura. Diante da petrificación da intelixencia humana, tamén o retratista seguirá o impulso de regresión ao estado mineral, unicamente esperando recibir os clixés e comportamentos fantochescos dos grandes grupos da burguesía monopolista para reproducilos.

A sociedade da vila confirma unha teoría grotesca da existencia: a posibilidade dunha parálise na historia do pensamento universal. Buscando unha deformación sistemática da realidade, Risco parece terse inspirado na imaxe platónica da caverna, dos prisioneiros que, limitados na cova ao mundo material, toman o aparente polo real. Recupérase a alegoría como símbolo tradicional do coñecemento dialéctico, mais agora é a provincia o espazo onde están confinados os nosos protagonistas, prisioneiros do clixé e do coñecemento almacenado.

Os grupos numericamente diminutivos dunha oligarquía mesquiña e hipócrita van ser os encargados de representar o cavernicolismo provinciano, arrebatado perante os ecos da cultura postilustrada.

Así, encontramos unha segunda alternativa denigratoria: pódese retirar as persoas do mundo da racionalidade –como acontecía con Don Celidonio– ou pode un localizalas nunha racionalidade precaria. Como veremos, tampouco estes personaxes son diseccionados, pois o panorama psíquico correspóndese a unha natureza morta. Por iso a mensaxe é sintetizada en formas sumarias. A óptica narrativa concéntrase case exclusivamente nas situacións –sempre repetitivas– dos illados “individuos-silueta”.

Risco procuraba no individual o universal, buscaba unha expresión que ultrapasase o momento, conservando a súa validez. Cos seus retratos de tipos non quería, con todo, eternizalos, senón ancoralos no seu tempo.

Non obstante, para evitar a inopia expositiva, o narrador, apoiárase no principio da lóxica irracional. Todos os elementos grotescos e absurdos son tratados como normais, cotiáns e, por tanto, poden ser desenvolvidos a pracer, nunha oposición ao consensual sentido común que nos sitúa nos camiños típicos da ironía. É o propio ironista, quen di, abandonando por un momento este seu rol *naïf*: “As ideas, os conceptos lóxicos, estiran i encollen, de modo e de maneira que consiste en estarricalos ben pra que cheguen onde a ún lle conveña” (Risco, 1972: 59).

É o momento do carácter paradoxal e alusivo da ironía e da parodia, da valorización do significado transliteral. Para expor a estupidez grupal, Risco ofrece compracido un suplemento retórico no que parece ecoar o *vive la bagatelle* de Sterne.

Como afirmara Bergson (1943: 21), un personaxe cómico é cómico na medida exacta en que se descoñece a si propio, pois o cómico é inconsciente. Son escollidas figuras que non son conscientes do seu papanatismo, ecoante dos diversos discursos peninsulares das primeiras décadas do século XX.

196

Inserido nunha longa tradición de parodia literaria, *O porco de pé* retira a cortina da orde transcendental da arte e da ideoloxía coa axuda de diferentes procesos retóricos. Esta revelación é producida, en primeiro lugar, por medio do denominado contraste de orde lóxica, consistente no rápido desprazamento dos elementos discursivos dunha tonalidade poética a outra vulgar ou trivial e na brusca conmutación entre os campos semánticos correspondentes. O efecto de contraste e a visión disfemística intensifícanse polo recurso á linguaxe coloquial. Así, cando o Conde lle comunica a seu fillo que debe romper o noivado coa filla de Don Celidonio, este reacciona afirmando:

La Karaba, papá. Que yo estaba en un plan bestial haciendo el carabao con la vástaga del Andova, que no digamos que sea lo que se dice una monumentalidad pa fomento del turismo, precisamente, ni una eminencia astral pa filmarla, pero que está cañí, es el evangelio (Risco, 1972: 91).

O contraste intervén constantemente, promovendo alteracións de ton, por exemplo ao referirse o narrador aos amores do Doutor Alveiros e á filla do alcalde e ao comparalos cun mexo quente. Igualmente, dentro do contraste de importancia é situado o contraste de intensidade relacionado con valores afectivos, do cal encontramos tamén exemplo nas relacións entre estes dous

personaxes: a desproporción entre a vehemencia do amor do doutor e o seu obxecto –a lustrosa filla de Don Celidonio– salientará, neste caso, a fealdade da mesma.

Mais a fórmula ríxida, antagónica en ocasións, de proclamas, teorías e artigos de fe posibilita desproporcións de distinta natureza: as disonancias de orde lóxica. Nesta segunda especie é a ironía a que atinxe ao propio pensamento, superando as alteracións circunstanciais anteriores.

Esta insubordinación á orde lóxica implica inadmisibilidade, inoportunidade ou inadecuación do raciocinio, o que conduce frecuentemente ao desatino. A dúbida finxida, por exemplo, frecuente nas digresións do narrador, consiste en finxir unha confusión, tomando un dato certo como dubidoso.

Tamén encontramos o seu contrario, na presentación dunha evidencia, dunha hipótese transparente. A concatenación dos feitos é tan evidente que a ironía consiste en desenvolver unha argumentación ponderada e extensa para provocar o absurdo, como se o que é evidente puidese ser posto en dúbida:

[...] apareceu un novo encadeamento lóxico de xuícios no maxín de D. Celidonio: “Se non hai eleccións, eu non teño a culpa; se non pago os gastos é porque non hai eleccións; logo se non pago os gastos non é culpa miña; ora, o Conde non pode pensar que eu lle non quería dar os cartos; se o Conde non pode pensar que lle non quería dar os cartos, ten que pensar que eu estaba en darllos; se pensa que eu estaba en darllos, pensará ben de min; logo, quedéi ben e non gastéi nada”. De que esto pensou, a presión sanguíña rubíu, e D. Celidonio conxestionouse unha miga, ata o punto de que lle provocou a secreción lagrimal, e asomáronlle as bagullas nos ángulos internos dos ollos; a ledicia faguíase tenra e satisfeita (Risco, 1972: 101).

197

A exposición do pensamento social é algo máis flexíbel que unha definición teórica: é mostrado como un coñecemento práctico e íntimo, un coñecemento útil. A ironía orixínase tamén frecuentemente por medio da simplificación, a redución da complexidade do mundo real e, por tanto, como acabamos de observar, as ideas serán tanto máis felices canto máis triviais. Risco fai que os seus personaxes se lancen con vehemencia sobre os grandes temas e os temas sofren unha contracción de resultados fatais.

A linguaxe da comprensión presupón un mundo conxelado, simple de máis: as falas de Don Celidonio están próximas a un laconismo fronteirizo co

modo de expresarse dos espartanos, cun discurso reducido ao esencial, exemplificado na opinión que a Don Celidonio lle merecen realidades como o Progreso, a Orde Social ou a Mecánica que “son unha gran cousa” (Risco, 1972: 17).

Somos colocados perante unha certa corrente de ideas provenientes dun discernimento colectivo fosilizado e dunha conciencia, morta en realidade, a que se sumarán as afirmacións ficticiamente inxenuas do narrador.

Estas ponderacións serán orientadas por diversas liñas de pensamento irónico, como o raciocinio aparentemente lóxico conducindo ao absurdo. Neste proceso indutivo, a concatenación de ideas que guían o lector en determinada dirección lóxica produce o absurdo, por se tornar finalmente nun puro gusto pola construción mental, por engadir grosas capas de confusión no pensamento do lector (Novais Paiva, 1961: 157-158).

A cidade aquela fora fundada por Tubal, ou por Gomer, ou por Brigo, ou polos Celtas, ou polos Kimris [...], ou por quen fora, xa que os historiadores non andaban conformes, namáis que pra chegar a ser Alcalde dela D. Celidonio. D. Celidonio era o que daba senso á historia da cidade (Risco, 1972: 131).

198

Oposta á actitude anterior, deparamos co absurdo desenvolvido con lóxica, consistente en partir dunha premisa absurda e darlle un desenvolvemento perfectamente lóxico. Os procesos dedutivos deste teor a que asistimos no desenvolvemento narrativo son verdadeiros temas de disertación polo absurdo:

E foi pola Humanidade pola que loitou D. Celidonio. Dicides que non? E logo non foi dende que se meteu en política, dende que D. Celidonio principiou a rabear? E política non ven da verba grega, equivalente a cidade? E a cidade, no concepto dos gregos, nos representa o intrínseco xeral, o intrínseco público, por oposición ao intrínseco particular? Logo, D. Celidonio sacrificouse polo ben público, e polo ben público sufríu de couces de Doña Nicasia. A cousa non ten volta (Risco, 1972: 104).

Nesta pasaxe, a interrogación é retórica e ten a particularidade de non esperar máis resposta que o asentimento final de quen se finxe interrogar. A pregunta retórica non tenta descubrir nada, senón darlle forza ao que se di, neste caso á expresividade irónica.

O mesmo acontece coas cuestións utilizadas con idéntico fin por todo o discurso. As interrogacións retóricas funcionan como elementos de alerta para esaxerar o vigor dun enunciado irónico ou tornalo sospeitoso. É frecuente o emprego de palabras e estruturas de alerta, en particular de adxectivos valorativos, tamén posesivos ou as consabidas fórmulas retóricas estereotipadas:

–Si suprimen aos ricos, despois, quen lle vai pagar aos obreiros? Si se chega a suprimir o diñeiro, despois, con qué se van a mercar as cousas? Si todo é de todos, pode vir ún e querer pór o meu gabán de peles; e si non lle sirve? Istes argumentos non tiñan volta, e contra esta dialéctica tiña que se desfaguer toda a lóxica do marxismo e do bolchevismo (Risco, 1972: 36).

A exposición do tema monocorde do alcalde, o sindicalismo e a lóxica social, permite gabar a ventura dos tempos modernos a un personaxe do que o narrador indicará: “D. Celidonio sintéuse máis que nunca *celui qui ne comprend pas*” (Risco, 1972: 107).

Todas as insubordinacións alicérganse en procesos que restrinxen a precisión e a clareza do pensamento, como a pasaxe en que o noso rétor finxe ignorar a realidade das Forzas Vivas, tornándoas vagas e indeterminadas, parodiando a arquitectura idiomática burguesa: trátase dunha “entidade misteriosa”, de “unha sorte de Santa Compañía, ou como a hoste dos Dhyan-Cohan [...]”, da cal os telegramas e comisións son a exteriorización visíbel (Risco, 1972: 25).

A confusión entre a esfera do real e a esfera do absurdo é frecuentísima e serve para acentuar a intencional inconsistencia do discurso. O absurdo que se procura pode presentar varios graos: pode ser un absurdo absoluto, cando a ausencia de verosimilitude é total, ou pode ser un absurdo relativo, que podería ser adecuado a determinadas circunstancias particulares.

A minucia puntillosa e desesperante das parodias será un factor a acrecentar á súa capacidade para transmitir a lóxica do real. Simon Dentith (2000: 20) afirma que, como existen dous tipos de ironía, unha “conservadora” e outra “subversiva”, paralelamente encontramos dous tipos de parodia. Evidentemente, se a ironía presente no texto de Risco é do tipo corrosivo respecto á orde social, a parodia pertencerá á mesma clase.

Por isto, a frecuente natureza humorística e antiacadémica da parodia provocan a idoneidade da mesma como o novo idioma crítico. Diríase que o trazo característico da estrutura arquitectónica resultante da parodia é a inexistencia dunha linguaxe uniforme.

Non obstante, por debaixo desta multiformidade, podemos encontrar un trazo de identidade estilística, pois Risco pretende unha sinfonía de voces, non illadas, senón articuladas por volta duns eixos unitarios sustentados polo cultivo da retórica no seu mal sentido.

Neste sentido, aténtese ao tratamento da virtude retórica da claridade. Para que o discurso sexa eficaz ten que ser, ante todo, entendido polos destinatarios, e os discursos dos intelectuais da comunidade son exemplo de confusión expresiva e incomunicabilidade. No parágrafo que reproducimos a continuación o narrador procede ao escurecemento do discurso do filósofo Gondulfes, un dos maiores expoñentes dunha época de amaneiramento cultural, como recurso de parodia:

200

Mais coma, si non hai ren no entendemento que enantes non estivera nos sentidos, hai polo menos o mesmo entendemento, e o que se pensa, o pensa e de ser pensado polo pensamento as cousas consisten na consistidura e a consistidura é a que lle busca o filósofo, coma os cinco pés do gato, e os filósofos, diste xeito é seguro que llos encontran (Risco, 1972: 59).

Cada vez que a forma escurece o asunto, intensifícase o recurso de dignidade e índice de superioridade en relación á oligarquía provinciana. Por iso, o narrador considera que como a xente admira os poetas sen lellos, os poetas simbolistas, futuristas ou unanimistas fan ben en escribiren de xeito que a xente non os entenda (Risco, 1972: 56).

Gramaticalizando o riso, a palabra é considerada como son, desprovista de significado conceptual e a procura do coñecemento é comparábel ás enciclopedias pola redución da comprensión a feitos fragmentados e xeneralidades, como acontecera anteriormente a outras figuras literarias como ás flaubertianas de Bouvard e Pécuchet (Knight, 2004: 212).

As áreas xeradoras da parodia son aquelas nas cales é investido maior capital emocional, como a relixión, a moralidade, a política ou o pensamento (Muecke, 1982: 55). A razón é que estas áreas son caracterizadas por elemen-

tos contraditorios inherentes: fe e feitos, emoción e razón, un e os outros, o ser e o deber ou o ser e o aparentar. Así, o home político é unha superficie reflectante, como demostra o Conde:

Maquiavelo e outros moitos autores de que o Conde ouvira falar, aconsellaban disimulo e reserva. A reserva sírvelles aos políticos pra moitos usos e ademais pra ocultar o que se propoñen, e pra non dicir nin pío cando se lles non ocorre ren qué dicir (Risco, 1972: 89).

A acción dos dispositivos mentais do Conde está unida nunha relación estratificada aos padróns comportamentais de personaxes como Don Celidonio, como xa antes indicamos, ou o propio fillo do Conde: cando o Conde apela a unha difusa Razón de Estado, para ocultar a propia ignorancia, o fillo fica “pasma admirativo pola fondura dos conceptos” (Risco, 1972: 91).

A novela capta con exactitude a máscara do panfletario nos exemplos retóricos tomados de arengas e apóstrofes e oratoria pública. Sirva como exemplo a figura do Presidente da Federación do distrito, quen nun mitin falou nun castelán “completamente agrario” ao dirixirse aos “trabagadores del ajro” (Risco, 1972: 94).

201

A imitación dunha linguaxe característica contén en si o xerme da parodia. Por razóns de cuantificación ornamental e para non pasar por rebuscado, o narrador equilibra o abuso da retoricidade gongórica aproveitando a posibilidade de degradación doutro discurso, o científico, que na historia do pensamento contemporáneo deu pé ás crenzas máis aberrantes.

Dentro deste “ethos científico” cabe salientar o predominio do criterio de exactitude, do aparato do número do que se fai un uso irónico. O ton científico comunícalle ao que se di un valor documental, negando calquera subxectividade. Agora o narrador é apenas un relator. Como científico observa, verifica apenas, mais non pode evitar compracerse na ostentación va da nomenclatura, dos barbarismos e das pseudocitas de lonxitude variábel. A parodia do vocabulario característico do obxecto de escarnio evidencia a súa falta de credibilidade.

O Doutor Alveiros é descrito co mesmo ton dun boletín meteorolóxico. O narrador, atrae a nosa atención sobre a parte física cando nos ocupabamos do seu aspecto moral e o rigor dos métodos científicos traduce un desexo de exac-

titude que implica a importancia do obxecto de estudo: a ironía nace xustamente do contraste entre a importancia ficticia e a importancia real do obxecto (Novais Paiva, 1961: 49).

Despois de media páxina de precisións complementarias sobre a “testa de deseño cubista”, “poliédrica e maciza”, o noso rétor conclúe a digresión afirmando: “Deixaremos iste retrato en óvalo. Os retratos de corpo inteiro son bós para os quintos e máis pra os horteras” (Risco, 1972: 49).

Así, na pintura da realidade, os personaxes, como lles acontecía aos burgueses gordos e viscosos das pinturas do paradigmático expresionista George Grosz, aparecen sempre tipificados. O narrador xamais amosa o home como criatura individual, senón unicamente como representante da súa clase social. Se o pintor xermano reducira a sociedade guillermina a cáusticos estudos de carácter, Risco torna o avogado, o intelectual ou o capitalista catálogos retóricos do pensamento propio dunha época vulgar.

A situación social retratada na novela é tan ridícula que esixe sempre un modo de expresión igualmente absurdo para ser eficaz e rendíbel en termos artísticos. É así que un outro modo para facer saír o absurdo latente é unha ironía hipercrítica, que supere a instancia da ironía fechada e da parodia.

O escritor unha vez que destrúe a imaxe oficial dos homes e do anecdotario histórico debe aínda finalizar o seu labor. Se a obra se apoia na quebra das categorías intelectuais, restan por examinar dous últimos sectores aparentemente non afectados por esta cuestión: o pobo, por irracional, e o antagonista, situado na posición de contrafigura aristocrática.

O desprestixio da realidade proxectaríase deste xeito sobre toda a colectividade, e a ironía evidenciaría todavía máis a súa vertente de sátira social. Con este obxectivo, a actitude de opción que se adopta nega definitivamente a individualización en termos de redención, nun proceso de identificación por vía de aspectos comúns negativos.

Xérase agora o cómico a partir do deficiente, dun intencional exceso de efecto caricatural. A actitude de admiración ou de entusiasmo que orixinariamente reflicten os comentarios do narrador desprázase para a negación de valores. A ironía convértese en factor de degradación semántica porque as

palabras que normalmente denotan admiración son utilizadas contraditoriamente, cubrindo de ridículo a veneración emocional.

Ao fío da serie social, o desexo de converter en escarnio a sordidez da nosa sociedade condúcenos ao lado cerimonial da vida en sociedade. Por ser esta vertente o grave obxecto dunha solemnidade, a adopción deste novo código irónico marabillado revélanos máis unha vez a pericia narrativa.

A fidalguía debilítase, as elites aplebéanse e o pobo agrúpase en figura colectiva, servindo isto para proxectar toda a vida miserábel do país, agora con proporcións de espectáculo. O acento é posto agora na sociedade de modo explícito, por isto fica fóra dos seus intereses o individuo, cos seus trazos peculiares e a diversificación. Se os seus personaxes actuaron insistentemente en función de “tipos”, o personaxe colectivo tende a evidenciar, aínda máis, a opresión e a descualificación do individuo (Reis e Lopes, 1987: 309).

O sentido igualitario da festa e de todos os grupos que a celebran é simbolizada polo banquete, que representa de maneira emblemática a satisfacción das necesidades básicas. Na súa tarefa denigratoria, Risco tampouco non esquecerá o emprego de pantomimas e marionetas, para amplificar a farsa e o grotesco.

A marioneta é convención admitida na literatura porque lles facilita aos autores a creación apicolóxica, mais os cidadáns risquianos son fantoches de bazar, de feira, non de teatro italiano. Nunha sociedade de castes o pobo non ten máis características que as necesarias para representar un espectáculo público de praza.

Estamos perante un novo exemplo de como promover unha diferente estética da realidade sobre un principio deshumanizador: o fenómeno das multitudes. Hai unha nivelación entre os seres, os animais e as cousas na “grea” da praza:

[...] semellaba coma si o chan se houbera ergueito por riba do metro e meio do seu nivel de acotío, e estivera pavimentado de carautas viventes e pasmadas: era un adoquinado de testas humáns [...]. Ao velo [a D. Celidonio no balcón] a xente descargou a treboada. Milleiros de milleiros de peitos comovidos prorrumpiron en vivas estrondosos, milleiros de milleiros de pares de mans bateron rabiosamente aplausando [...] (Risco, 1972: 129).

A celebración saturnal é, esencialmente, un acto de grande ornato celebrativo, mais non é unha celebración festiva e alegre, pois a emoción hiperbólica e truculenta deriva no expresionismo. Os cidadáns son fondo plástico e espiritual do que se narra e a visión do narrador-titiriteiro –finxidamente oufanista– é o marco onde reverbera a retumbante embriaguez desas masas devotas.

Imperceptibelmente fórmase unha atmosfera de ruptura, a estridencia das sensacións crece en volume progresivamente. O narrador dá ao estrépito unha cualidade visual en vez de acústica. Someténdoa a un proceso de desnaturalización, Risco crea unha transformación estética da festa real, co que achega unha base de comparación entre a normalidade e a evasión. É o distanciamento do lector en relación á estampa expresionista e ás figuras enervadas a que lle provoca a consciencia definitiva do acontecer carente de sentido que leva presenciando ao longo do periplo narrativo.

A atmosfera alucinada do pobo seducido polo aparato mítico e irracional é o retrato perfecto da sociedade alienada e/ou alleada, que ten tamén unha función hixiénica con relación aos líderes por que se deixaban conducir. A distancia con esas posicións superiores de poder e influencia é acurtada, pois o caso exposto é un caso de rexeitamento pola loanza da parte do narrador.

204

A tiranía do social serve para estigmatizar os dous grupos sociais complementarios: os que opinan e os que asenten. Non debemos esquecer que o Pobo era retratado, como xa dixemos, como gregaria grega: persoas que cren cegamente, sectarios, fariseos á maneira antiga, pois só figuras dotadas dunha espantosa inxenuidade poden converxer na aceptación plena, a submisión e o aplauso perante dirixentes coma o alcalde, persoas simples, sen complicacións nin sutilezas.

O feito de estarmos diante dun retrato dunha época ignorante e supersticiosa é grosamente esaxerado aínda polo narrador por outra vía en que tamén participa o seu finxido entusiasmo. Trátase da degradación derivada do uso de fórmulas que implican simultaneamente admiración intensa e degradación irónica, como as formas cerimoniais de tratamento que, ao seren aplicadas polo narrador nas referencias ao alcalde, sofren extensións de sentido, baseadas na distorsión do seu valor xenuíno.

Deste modo, observamos como na rúa se encontra o ancho contorno que conxuga todas as persoas nunha única masa humana, incluídos, por vía indi-

recta, os próceres da sociedade. Todos están presentes neste mundo retumbante menos un. Nunha obra rica en tensión e con base nunha rica expresividade, o uniformismo da vida social non pode afogar a individualidade de modo absoluto.

Como o propósito era expresar o absurdo sen perder certos matices emocionais propios do drama, Risco desenvolve no remate o sutil xogo rico en tensión dos xestos de protección e rexeitamento que compoñen o motor ficcional da novela.

Mentres a humanidade arredor do narrador se envorcalla compracida no irracionalismo exacerbado, o Doutor Alveiros é chamado a realizar a súa definitiva e máis profunda escisión crítica dentro da obra. O efecto final será feito por conta do doutor, posto no dilema de escoller entre ideais como o sacrificio e a fraternidade, e implicará melodramatismo, pedantismo e grandilocuencia no enfoque do personaxe.

Poderíamos afirmar que este contén a quintaesencia do pedante por antonomasia, derivado das prácticas retóricas do narrador ao referir o proceso interno do doutor. A descrición é tan ruidosamente artificial que está próxima dos procesos retóricos de denigración anteriormente referidos.

Risco xoga cun personaxe que non nos conmove coma o heroe clásico, mais aínda nos divirte cos ecos clásicos xa anacrónicos. Os obsoletos códigos éticos do doutor deixan de ser operativos nun mundo que abandona os valores da tradición e do pasado para ser un mundo orientado cara ao presente e á actualidade. Na anteriormente citada referencia á espada de Fernán Soares de Alveiros, xefe dos Irmandiños, hai un elemento fundamental de ironía pola desproporción da referencia histórica e os propósitos –ou despropósitos– combativos do doutor.

Con este tipo de analoxías de teor histórico o narrador dá o primeiro paso no camiño da inversión de sentidos denigratoria. Iníciase por esta vía un outro mecanismo irónico: o do contraste entre o que debería acontecer e o que realmente acontece. As grandes expectativas evolucionan dende a presentación da polaridade entre o alcalde e o doutor, continúan coa tensión dramática final do desacordo interno do doutor e morren no “anticlímax” (Muecke, 1982: 53) da resolución claudicante e mísera.

Non esquezamos que o obxectivo primeiro da obra era a exposición e desenmascaramento dos ideais da burguesía e do heroísmo, polo cal Risco tamén fundirá o máximo expoñente do mesmo.

As alusións asumen unha maior función épico-burlesca, a *posteriori*, á luz do narcisismo claudicante. O doutor é o resultado dun longo proceso de incubación que o narrador enfoca cun riso aristocrático e reprobatorio, disfrazado baixo unha aparente conmiseración acorde co patetismo da conflitividade interna deste aristócrata do espírito.

O exemplo do doutor quen, prisioneiro do seu propio narcisismo, non encontra outra saída que acabar retractándose é representado e tratado como un ser atormentado ao estilo de Dostoievski. Perante a tentación e a sedución do triunfo definitivo do alcalde no día da súa glorificación, o doutor invoca para procurar algún sosego o pesimismo oriental, dispónse a ler unha vida de Buda, que comeza de modo ridículo: “En Warnachi espuxo Arda-Chiddi a súa doutrina diante da xente [...]”. E continúa a narración do seu ridículo tormento: “A segunda proba foi ter mil cravos espetados no lombo. O xenio díxolle [...] o Universo non existe máis que na maxinación [...]” (Risco, 1972: 150).

206

Trátase dun discurso patético en que o estado da alma colabora coa énfase da palabra para darlle ao discurso un aspecto de contorsión: o seu padecemento persoal convértese en eco irónico do esborrallamento da civilización.

A inseguridade que o corroía era conxénita á elite encargada de dirixir o pensamento social: pensemos que as ideas, ousadías e innovacións formais dos filisteos tampouco posuían esa irrevocabilidade gañada en longos procesos de maduración e por iso mesmo podían ser deixadas de lado rapidamente.

Por outro lado, o diabo aparece como un modelo edificante, encarnación dun destino infeliz para o home, que se abate sobre o sinalado. As influencias perturbadoras do diabo apóianse nas evidentes mostras anteriores de corruptibilidade e vulnerabilidade por parte do doutor. O elemento demoníaco non debe ser entendido como expresionista, senón como un signo máis do elemento deformador no retrato dun mundo percibido polo narrador como grotesco. A exacerbación do sentimento compasivo vai acompasado cos requirimentos do diabo, asumidos con lentitude mais con firmeza, e que funcionan así como irónico prognóstico da definitiva superficialidade dos posicionamentos ideolóxicos do antagonista.

Desta maneira, unha das creacións máis interesantes desta obra ficcional, por ser un exemplo moi ambiguo e finalmente pouco convincente do ideal ilustrado, é o doutor: co rescate do home perdido e acosado polas experiencias de culpa e arrepentimento, na dialéctica entre o alcalde e o doutor, este último transmuta no sofista, no charlatán por excelencia.

Comprendemos coa súa denigración definitiva que a ironía debe ser observada menos como sinónimo de broma que como un mecanismo para salienta o espírito crítico do procedemento. É evidente que a burla da ironía é un xuízo de valor. Advertimos no narrador, por este último proceso denigratorio de grande elocuencia e escaso patetismo, unha compracencia secreta pola aniquilación e o nihilismo, pola mostra do corrupto e o ruinoso. O ironista é, finalmente, un desintegrado, el é o verdadeiro isolado e non o doutor, aínda que, como indica Millán Otero (1993: 88), este non se atopa totalmente só:

Consoante coa impudicia da voz narradora, faise preciso tamén un fio directo co lector, que se converte así en instancia narrativa establecéndose un xogo de complicidades explícito e imprescindible para o funcionamento de todos os resortes da obra: a sátira, como descalificación global do home e do mundo, só ten sentido se é posíbel salvar como interlocutor un lector implícito situado á mesma altura moral do autor satírico.

207

A comicidade de Risco adopta unha forma didáctica, enténdese como sátira aquilo que non parecía máis que comicidade gratuita, aquilo que se basea na parodia e simboliza o carácter ridículo dun personaxe.

A obra culmina co incendio. Neste episodio, o autor, como se tras un texto en aparencia demasiado xocoso requirise un final grave, presenta a queima da biblioteca. Seguindo a inspiración expresionista que domina o desenlace da novela a paisaxe convértese nunha proxección do sentimento humano, para denunciar dende o meridiano provincial os alicerces apodrentados da cultura europea acomodada nesta nosa “cova platónica”, simbolizados na destrución apocalíptica da biblioteca.

A dirección negativa, patibularia, que toma a avaliación da ironía obriga a recoñecer que o irónico se expresa sempre referíndose a un ideal moral. Trátase dun discurso incisivo e provocador, un discurso social e moral serio por vía do humor.

A clarividencia de Risco, a ferocidade do irónico moderno fronte á realidade condúceo a retratar o espírito dun tempo vulgar até as últimas consecuencias: se o narrador pode adoptar o cómico como perspectiva diferente, brillante e luminosa da contraditoria e conturbada existencia social, o feito de que ningunha das outras figuras da novela teña sentido do humor será un indicio ben rendíbel da súa tese redutora da condición humana a un deforme e irracional entrecruzarse de vontades e instintos.

Como dicía Nabokov, a parodia é un xogo, mais a sátira é unha lección. Pouco ten que ver a referida carencia co famoso feito entre os gregos de que Pericles non volvera rir despois de acceder ao poder. Neste noso caso, a ausencia do humor non se asocia á gravidade das procelosas funcións dos próceres da patria, senón a unha deformación total e metódica, a unha última e sutil demostración do pouco dotada que estaba a época e a sociedade para a comprensión do riso. Dado o carácter proteico e inasíbel da estupidez humana, o satirista procura garantir a perfecta comprensión da súa lección acudindo unha última vez á exemplificación servíndose da súa humanidade entristecida: nunha sociedade tan literal como a satirizada, a ocultación significativa, a sofisticación propia do riso sería imposíbel.

208

Alva Martínez Teixeira
Universidade da Coruña

Bibliografía

- Barbe, Katharina. 1995. *Irony in Context*. Ámsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Beltrán, Luis. 2002. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos.
- Bergson, Henri. 1943. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Bos Aires: Editorial Losada.
- Cressot, Marcel. 1980. *O Estilo e as suas Técnicas*. Lisboa: Edições 70.
- De Man, Paul. 1996. *El concepto de ironía*. Valencia: Episteme.

- Dentith, Simon. 2000. *Parody*. Londres: Routledge.
- Knight, Charles A. 2004. *The Literature of Satire*. Cambridge: University Press.
- Millán Otero Xosé M. 1993. "Pluralidade de linguaxes e desarticulación social en *O porco de pé*, en Vicente Risco. *Arredor de Nós*. Vigo: A Nosa Terra, pp. 86-93.
- Modern, Rodolfo. 1972. *El expresionismo literario*. Bos Aires: Editorial Universitaria.
- Mortara Garavelli, Bice. 1988. *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Muecke, D. C. 1982. *Irony and the Ironic*. Nova York: Methuen & Co.
- Novais Paiva, Maria H. de. 1961. *Contribuição para uma Estilística da Ironia*. Lisboa: Instituto de Altos Estudos.
- Pujante, David. 2003. *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.
- Reis, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. 1987. *Dicionário de Narratologia*. Coímbra: Livraria Almedina.
- Risco, Vicente. 1972. *O porco de pé e outras narracións*. Vigo: Galaxia.
- Ross, Alison. 1998. *The Language of Humour*. Londres: Routledge.
- Schoentjes, Pierre. 2003. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Stott, Andrew. 2005. *Comedy*. Londres: Routledge.

Regreso a *O porco de pé*

César C. Morán Fraga

[Recibido, outubro 2008; aceptado, novembro 2008]

RESUMO Análise d'*O porco de pé* na que se pon de relevo como se leva a cabo a parodia dun tipo social, o comerciante castelán ou maragato, nesta obra do ourensán Vicente Risco e noutras de escritores galegos, tales como Eduardo Blanco Amor, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, Ramón Otero Pedrayo ou Álvaro Cunqueiro. César C. Morán Fraga detense nas actitudes e funcións do narrador, fala do tempo e do espazo no que transcorre a acción, así como da caracterización dos personaxes que deambulan por esta novela. Destaca a presenza do humor e a ironía que, especialmente, aínda que non só, se reflicten na linguaxe ao servizo da parodia. Finalmente dáse conta polo miúdo da estrutura e desenvolvemento da acción nesta narración de Risco na que tamén se analizan aquelas pasaxes de maior modernidade en relación co momento da súa escrita.

PALABRAS CHAVE: *O porco de pé*, parodia, Vicente Risco.

ABSTRACT This study of *O porco de pé* shows how a particular social type, the Castilian tradesman or 'maragato', is parodied in this work by Vicente Risco, and also by other Galician writers such as Blanco-Amor, Castelao, Otero Pedrayo or Cunqueiro. Morán Fraga looks at the attitudes and attributes of the narrator, deals with the time and space in which the action takes place, and examines the depiction of the various characters who inhabit this novel. He highlights the presence of humour and irony, and shows how parody may be achieved by the use of language. Finally, he examines structure and plot development in the novel, and analyses those passages which are most in tune with contemporary style.

KEYWORDS: *O porco de pé*, parody, Vicente Risco.

Introdución: humor, esquematismo e simetría

Non se pode explicar *O porco de pé* sen o humor: o humor sarcástico, o humor satírico, a continua e omnipresente ironía.

Característica da obra é a linguaxe estilizada. Non hai barroquismo. O que hai é desmesura e hipérbole, redundancia paródica e enumeración desmedida.

Mais o estilo é conciso, e a estrutura tende á simetría tanto nas unidades maiores (estrutura xeral) coma nas menores (parágrafos, descrições e antíteses de personaxes, etc.). De feito, así comeza a obra: “Na posguerra, don Celidonio ascendeu de porco a marrán e chegou a alcalde. A parenta inflou coma o fol da gaita”¹.

A narración ábrese abruptamente, sen preámbulo ningún, nunha sorte de *in medias res* dado que se presupón no lector a referencia contextual da posguerra aludida. A linguaxe é tan directa e sucinta que esta primeira expresión semellaríanos case un modélico relato de Monterroso. Nada falta:

- a) Cando? → Na posguerra (circunstancia de tempo)
- b) Quen? → Don Celidonio (suxeito)
- c) Historia como acción en decurso (⇒ transformación): “ascendeu de porco a marrán e chegou a alcalde”.
- d) Consecuencia engadida: “A parenta inflou coma o fol da gaita”.

212

Están xa aquí tamén as maneiras de nomear, coa gradación “porco” → “marrán” → “alcalde” (linguaxe altamente corrosiva), e tamén coa denominación irónico-coloquial “a parenta” (a esposa), que nun símil grotesco e choqueiro “inflou coma o fol da gaita”.

O parágrafo seguinte actualiza a situación no personaxe colocándoo no presente narrativo, isto é, o tempo en que o narrador relata os feitos: “Agora é presidente da Xunta Cidadá e de Outras Sociedades”.

O progreso está representado na “parenta”, que “botou abrigo de chinchilla e petitgris”, e no feito de teren construído “casa nova” e posuíren “outro automóbil”. E aquí aparece por primeira vez a voz do narrador comentando ironicamente: “Aínda podían ter máis” (p. 7).

A seguir, o narrador diríxese abertamente aos lectores (en segunda persoa) presentando a historia interna da novela: “vouvos referir...”. E o que vai referir xa aparece estruturado en dúas partes:

- a) a vida de don Celidonio...
- b) algo acerca do doutor Alveiros.

¹ Citamos por Risco (2007).

Esa simetría construtiva leva á antítese entre o *Solve* e o *Coagula*, que representan, alquimicamente e con respecto ao diñeiro, o doutor Alveiros e don Celidonio respectivamente.

Para definir os dous conceptos o narrador outórgase un papel relevante, introducíndose no espazo ficcional como personaxe do faladoiro do Novelty: “Cando eu expuxen esta lei na mesa do fondo do café Novelty, ó lado da porta de espelliños biselados por onde un vai ó mexadoiro, díxome Aser das Airas (...)” (p. 8).

Aser das Airas é un dos personaxes da novela con certa relevancia, despois de don Celidonio e do doutor Alveiros, e un dos asistentes á “tertulia” do Novelty. Se nun primeiro momento o lector pode tomalo por un revolucionario, despois verase a súa debilidade e o seu oportunismo cando o narrador se asaña con el, coma co resto dos personaxes.

Con efecto, a mordacidade do narrador fai gala dun evidente esquematismo ao encaixar o personaxe na súa xenealoxía. Isto é:

A primeira xeración → Daniel das Airas → Réditos e hipotecas
(Banca).

A segunda xeración → Samuel das Airas → A fábrica e as minas
(o fillo) (industria)

A terceira xeración → Aser das Airas → comunista
(o neto)

O grotescamente desmitificador é a afirmación de que pai e fillo non fixeron máis que preparar o camiño para a idea que sustenta o neto: a chegada do comunismo.

Mais é aínda máis corrosivo o comentario do narrador no parágrafo seguinte, cando di: “Boh! ¡Que máis ten! Para o meu bolso non ha correr endexamais a plusvalía, nin co comunismo, nin sen el; a ver se corre para o de don Celidonio, e mais para o de Samuel das Airas” (p. 8), onde xa non é o comunismo o desmitificado, senón a propia esencia do capitalismo.

Tras esta presenza inevitábel do narrador, co seu ton acedo e burlesco, o mesmo narrador fai a descrición física e psíquica de don Celidonio. Nesta

descripción pónense de relevo as artes caricaturescas e o gusto pola matemática, a simetría e a equidistancia, porque don Celidonio non só é “gordo e artrítico” e “ten as fazulas hipertrofiadas...”, senón que:

Así como é graxento de corpo, tamén o miolo de don Celidonio (...) Corpo e alma, tanto ten, todo é graxa e manteiga. Don Celidonio é igual por dentro que por fóra: carne e espírito son a mesma zorza, misturada e revolta, co mesmo adubo de ourego e pemento (p. 9).

A seguir, o narrador presenta en analepse as orixes de don Celidonio e a súa chegada a Oria como mancebo do Baldomero García. En breves trazos constrúese unha secuencia gradativa dende que Baldomero chega de Castela vendendo queixo de pé de mulo polas portas, pasando por pór unha tenda (“nun buraco cheirento e escuro”), despois outra tenda, etc. O progreso económico faille traer de Castela a dona Emerenciana e mais á filla Nicasia, para recibir a burla do narrador ao dicir que “Os tres cheiraban a bravío, coma as cabras” (p. 10), mais a forza de traballo progresaron e “fóronse achinando”, de xeito que levaron a tenda para a Praza Maior e, ao non teren que pagar aluguer, contrataron o Celidonio.

214

A parodia dun tipo social

Tanto don Celidonio como Baldomero son o retrato dun tipo social, o comerciante castelán ou maragato que puxo as primeiras tendas de ultramarinos e que, se por un lado se integrou na sociedade galega, fíxoo interferindo na dinámica tradicional e artesanal que configuraba a perduración do Antigo Réxime. Este tipo social goza dun tratamento literario irónico e caricaturesco por parte dos escritores galegos, onde Risco fai parte importante. Ímonos deter un pouco neste punto e comprobarmos que este tratamento é real, se ben non da mesma maneira en todos os escritores.

Eduardo Blanco-Amor, no texto que abre a súa novela *A esmorga* (1959), intitulado “Documentación”, inclúe unha clara referencia a estes tipos sociais ao se referir aos vellos boletíns que había no Casino de Caballeros

Furguei nos papéis e lin os vellos boletís locaes que atopéi, amoreados i en desorde, un pouco comestos dos ratos, no faiado do Casino de Caballeros. Iste era o centro de xuntanza dos “forzas vivas” e dos comerciantes maragatos que, por seren todos iles afervoados xogadores de mus e de tresillo, fallá-

balles a paixón polas crónicas locais capaces de trocárense en historia ou en literatura; i estaban, polo mesmo, privados de toda propensión a calisquer ordeamento colecionista que fose máis aló das súas contabilidades i espedientes (Blanco-Amor, 1975: 7).

A actitude que adopta Blanco-Amor, a través do narrador-cronista, é a bondo crítica, salientando nos aspectos negativos destas “forzas vivas” e comerciantes maragatos a súa falta de curiosidade cultural, falta de paixón polas crónicas locais e o seu único interese lucrativo.

En Alfonso Daniel Rodríguez Castelao e Ramón Otero Pedrayo son frecuentes as alusións a este tipo social, e dunha maneira especial témolo constatado en Álvaro Cunqueiro, cun enfoque diferente do de Blanco-Amor, dende unha perspectiva finamente irónica, chea de agarimo e unha certa comprensión que, ao lado do sorriso crítico, configura a caricatura.

Así o vemos no *Merlín* (1955), cando nas “Historias do Algaribo” se relata a historia de “O lobo que se aforcou”. Tal lobo suicida non era outro que Romualdo Nistal, o maragato que puxera tenda en Manzanal, “i era apreciado, que non roubaba no peso” (Cunqueiro, 1976: 64).

O mesmo observamos, por exemplo, en “Merlo de Lousadela” (*Xente de aquí e acolá*, 1971), onde tamén hai un Nistal taberneiro, Mariano Nistal, cuxa caricatura conmove máis pola deleitación cara ao personaxe que por salientar o seu lado cobizoso e avaro:

O taberneiro, Mariano Nistal, aínda que era maragato, acababa chorando, entenrecido pola patética elocuencia. Entón, pra que non padecese o comercio, a muller de Nistal, a señora Basilia, baixaba a cobrar os vasos, que ao marido, coa emoción, trabucábenselle as contas (Cunqueiro, 1971: 73).

En Risco é diferente. Aquí non hai agarimo nin melancolía. A sátira é friamente acusatoria, aínda que moitas veces indirecta, e a distancia entre a voz narrativa e as súas criaturas é notoria, mediando entre elas soamente o corrosivo humor irónico.

Facendo honra ao título (*O porco de pé*), a maior parte da novela é unha “análise” de don Celidonio. Por suposto, non se trata dun personaxe real que o autor traslade ao mundo da ficción para ilo descubriendo como home real.

Trátase, pola contra, dun ser inventado por Risco para ser vehículo da súa visión conceptual da sociedade. Non estamos diante dunha obra realista (no sentido decimonónico do termo), e é por iso que non se poden aplicar determinados conceptos terminolóxicos. Deixando, pois, isto claro, e prescindindo da discusión sobre a entidade como tal deste e outros personaxes, non hai dúbida de que don Celidonio, todo o artificial que se quixer, está visto por fóra e máis por dentro. Así acontece desde as primeiras páxinas do relato: “E don Celidonio, que se lle fora o medo cerval que lle puña dona Emerenciana, casou coa filla e o pai interesouno no negocio” (p. 12).

As actitudes do narrador

O narrador alterna, entre outros, tres comportamentos ou actitudes: a descrición externa, a narración interna e a digresión en primeira persoa do propio narrador que reflexiona e opina sobre o personaxe e sobre a realidade social.

216 Isto acontece ao longo de toda a obra, como por exemplo ao relatar o casamento de don Celidonio.

Eu non quero de ningunha maneira imaxinar o que sería a noite de vodas, aunque dende logo había ser cousa digna de ser referida.

(...)

Eu quixera cantar estes amores crasos e lardeiros, aquela mistura farta de dúas almas que se derrete unha na outra como se derrete na tixola a graxa dos roxóns... (p. 12).

Como se ve, todo é ironía e sarcasmo dende un narrador que se sitúa por riba dos seus personaxes e se burla das súas miserias.

Tal é a actuación omnipresente desta voz narradora que o seu discurso resulta un auténtico monólogo dende o que se permite disertar introducindo teses e antíteses, empregando o recurso das longas enumeracións e abalando entre o expresionismo máis esperpéntico, o fluír imaxinativo e a linguaxe vanguardista.

Un obxecto como unha *chistera* pode ser o inicio dun monólogo disertativo: a teoría da “chistera”.

Unha chistera, semella que non ten nada dentro, dádeslla a un destes prestidixitadores ou ilusionistas que fan títeres nos teatros (...) e principia a tirar deles fitas de cores, ovos, vasos de auga con peixes vivos, bonecos, flores, nenos pequenos... (p. 13 e ss.).

Servirá neste caso para deixar claro que todo o que sabe don Celidonio o tirou da “chistera”.

Outro obxecto de burla en monólogo disertatorio é a comida, a comida na industria moderna: a *salchicha*, a *mortadela*, a *cabeza de jabalí*, os *orellóns* e nomeadamente o *bacallao*:

O máis digno de notar polo ben discurrida que está, é a fabricación do bacallao. Este prepárase con trapos vellos prensados con aceite de liñaza disolto con alcohol de arder, que logo se evapora nun forno especial, e deixa o gusto do bacallao verdadeiro. Cando foi da guerra empregaban para isto os algodóns e as gasas e vendaxes, usados dos hospitais e das ambulancias, e a roupa interior dos mortos (pp. 16-17).

O narrador, diciamos, sitúase por riba dos personaxes até o punto de se converter el mesmo nun personaxe, en certo xeito o principal. Mais iso non empece que faga uso do estilo indirecto libre ao reproducir a voz do personaxe. Véxase, por exemplo, cando ten lugar a “descoberta” dos “libros” por parte de don Celidonio.

Esta foi a súa máis sonada descuberta. Naturalmente que el tiña visto xa cousas moito mellores, ¿onde se ían comparar!, o gramófono e a radio. Aquelas si que eran invencións ben prodixiosas... (p. 18)

E púxenme a matinar canto gañarían os fabricantes de libros. Cando soubo que os facían os impresores, inda se pasmou máis; moito debían saber os impresores para faceren libros que o mesmo falan de comercio, que de política (...). E logo que ata os fan en linguas estranxeiras, en francés, en inglés,... ¿son capaces de facelos en chino! (pp. 18-19).

O tempo, pola súa parte, flutúa segundo lle convén á entidade narradora. Así, se dende o inicio hai unha analepse, observamos unha elipse temporal cando, a pouco de nomear a Nicasia acabada de casar, describe as fillas xa “grandeiras” (p. 19).

Canto ao narrador, adopta a miúdo a primeira persoa narrativa cando se dispón a disertar sobre as “Forzas Vivas”: “Ben me decato que non é doado

explicar o que son as Forzas Vivas” (p. 20). E non só a primeira, senón tamén a segunda ao se dirixir claramente ao lector: “Observade que dixeran *entidade* e non *entidades* porque as Forzas Vivas endexamais operan isoladamente” (p. 21).

Esta reflexión en disertación sobre as Forzas Vivas non é gratuíta, pois servirá para introducir o seguinte *elo* narrativo: don Celidonio formará parte dunha Comisión de Forzas Vivas que pretende unha subvención do Estado para a construción dunhas “aceras”. Isto provocará o desprazamento da acción ao espazo de Madrid e as conseguíntes andanzas de don Celidonio pola capital do Estado.

Mais o *tempo* non é lineal. Primeiramente refírese de maneira fugaz o fracaso da tentativa: “En Madrid, don Celidonio divertiuse ben. A subvención, ó último, conseguir non se conseguiu e as aceras non se fixeron” (p. 22). Despois, mesmo a seguir, cóntase como fora o divertimento de don Celidonio nos días seguintes en Madrid. Empregarase o personaxe do enxeñeiro da Deputación para introducir outra disertación: “a ciencia de Madrid”. Neste sentido, obsérvese que o personaxe pretexto, o parodiado ou caricaturizado, é o enxeñeiro, mais a voz repártese entre a del –“Bajaba yo por la acera de la calle de Alcalá...” (p. 22)– e a do narrador que, dende o seu punto de vista, fai a disertación e introduce as súas frases exclamativas.

Hai que ver o exquisito, o rigoroso coidado, a prodixiosa exactitude, a precisión minuciosa e detallada que poñen na localización topográfica dos máis banais acontecementos da súa vida cortesana, os que van a Madrid (p. 23).

Tamén dende ese mesmo punto de vista se dirixe ao lector: “Observade que todos gastan moito máis tempo incomparablemente en dicir onde foi que en referir o que pasou” (p. 23).

O estilo indirecto libre aproxímase ao monólogo máis dunha vez, confundíndose a voz do narrador “principal” coa do personaxe Celidonio. A este respecto é ilustrativa a pasaxe en que don Celidonio coñece o Conde, en Madrid, e este, unha das veces, lles mostra un cadro (dun pintor “da terriña”) que viña de mercar. Para realzar ante o lector o abraio de don Celidonio, o narrador informa en voz baixa ao lector que don Celidonio ten dous “cromos” no comedor da súa casa, que lle custaron a catro pesetas cada un, e a catorce os marcos. Isto acontece entre que o conde os insta a que aventuren o prezo

“Bótenlle”) e o momento seguido en que lles revela tal prezo: “Dezasete mil pesetas paguei por el”.

Mais xusto aquí comeza o estilo indirecto libre que se abre en monólogo.

Don Celidonio ficou abraiado. Estar estaba ben feito aquel rapaz comendo nas uvas; os bagos mesmos se podían coller, e ademais aqueles señores aseguraban –anque don Celidonio non o vise, anque se puxo dun lado e de outro e de frente– que o rapaz se saía do cadro... Tiña que ser unha esaxeración, porque se o rapaz se saía do cadro, pois xa non ficaba alí máis que o fondo mouro –que por certo, non sei por que lles poñen ós cadros un fondo tan feo: ¿non sería mellor azul, ou rosa, ou cunhas casiñas e unhas arboriñas ben feitas?–. Claro está que o cadro estaba ben, era bonito; mais tan ben estaban as perdices e o queixo dos cadros do comedor, e non lle custaran máis que a catro pesetas... (pp. 31-32).

A visión onírica de don Celidonio

Sen dúbida, a pasaxe de maior modernidade da obra é a da doenza e visión onírica de don Celidonio, onde se rompen os parámetros espazo-temporais e se empregan unhas técnicas que, como mínimo, entroncan co máis ousado que se estaba a facer na vangarda literaria do momento. A relación que Risco establece entre o delirio de don Celidonio e a realidade vivida en escenas anteriores é digna de comentario. Se na escena en que coñece o Conde fica abraiado polas loas que escoita sobre o valor do cadro –sobre todo polo feito de que “aqueles señores aseguraban (...) que o rapaz se saía do cadro” (p. 31)–, agora, no seu soño os personaxes do cadro (os mesmos das súas andanzas madrileñas) tamén sairán do cadro en verdadeiro xogo expresionista e “surreal”.

Se un dos impactos emocionais de don Celidonio foi o coñecemento da existencia dos sindicalistas, agora será este o motivo fundamental de que o espazo inmediato de Madrid se troque no de Barcelona, unha Barcelona en cuxo espazo urbano teña lugar a máis consciente e longa enumeración de substantivos, adxectivos e frases nominais que constitúen un dos máis ousados recursos de ironía e de estridencia, na liña do experimentalismo joyceano.

E se o espazo madrileño se trocase no de Barcelona, a distensión das rúas e a súa tendencia ao infinito, ao ilimitado, fai que a cidade xa non poida ser

ningunha concreta, senón a Gran Cidade como símbolo, a cidade de asfalto que todo asolaga, a cidade moderna que enche o mundo enteiro. É a cidade consecuencia do traballo industrial, a que xera, consecuentemente, a revolta obreira protagonizada polos sindicalistas. Nese sentido, aparece no texto a citación de Wells, mais igualmente lévanos a lembrar os filmes de Fritz Lang (nomeadamente *Metrópolis*), e en xeral as novidades escenográficas que presenta o cinema do momento.

Finalmente, o remate da visión, coa proliferación dos rañaceos e o río de augas de betume... reflecten a visión crítica e desencantada dun Lorca en *Poeta en Nueva York* ou unha pintura expresionista:

Por fin chegou un sitio en que os rañaceos se foron erguendo máis e máis, e por fin don Celidonio chegou a unha sorte de peirao onde remataba a rúa. Daba riba dun ancho río de augas de betún, de tan solermiña corrente, que semellaban quedas e estañadas. Da outra banda un bosque de chemineas fumegaban mouras nubes, e atrás das chemineas, a vermella luz do abreinte emprincipiaba a tinguir o ceo, como un cristal de permanganato que se deita na auga. Xuntaba as dúas bandas do río, unha xigantesca ponte transbordadora, que erguía a súa urdime de ferrallos diante da amañecida (p. 37).

220

Por suposto, todo o anterior chega ao seu máximo grao de expresión no parágrafo seguinte, cando o personaxe, cheo de pasmo, observa a escena macabra: unha caveira humana de ollos fosforescentes que está a rebulir debaixo da ponte, nas augas tintas, cun coitelo de matar porcos collido entre os dentes (p. 37).

Esta idea da caveira humana para reflectir o horror é posíbel noutros escritores galegos contemporáneos de Risco, por exemplo en Castelao, mais no autor de Rianxo parece haber sempre un equilibrio entre o expresionismo, o simbolismo e o realismo, cunha propensión a que esta última tendencia se acabe impondo, debido talvez ao desexo duns fins didácticos ou morais. En Risco, en troques, o didactismo parece ficar máis ausente do proxecto artístico e así o realismo aparece tamén transcendido a prol dunha hipérbole altamente expresiva onde a linguaxe se tinxo de cores e se fai grotesca para impactar na mente do lector por camiños inexplorados que exceden a lóxica convencional.

A primeira persoa e a función metaliteraria

Diciamos que a primeira persoa narrativa emerxe no relato reiteradas veces, como no momento en que o demo visita o doutor Alveiros: “Era o demo enxebre, auténtico, sen falsificación posible, que non iamos nós pór aquí un diaño de celuloide coma o doutro escritor calquera” (p. 58). Na cita, para alén da presenza explícita do narrador, observamos tamén a verdadeira face do “escritor”, que nun xogo parateatral se mostra no relato.

Este narrador, de certo, aparece ante o lector como “omnisciente”. Téñase en conta que, tras referir a escena do demo convencendo o doutor Alveiros de que case cunha das fillas de don Celidonio, no parágrafo seguinte refire como tamén lle dixo á Nicasia que casase a mesma filla co fillo do Conde (p. 61).

O narrador utiliza tamén a primeira persoa cunha función metaliteraria, isto é, dirixíndose aos lectores para os facer partícipes da técnica literaria empregada. Podémolo constatar unha vez que se relatou a “traizón” da Celidonia co fillo do Conde, o estado emocional no que se encontra Alveiros e a troula do fillo do Conde de “ganchete” co Aser das Airas. O que se le despois é o seguinte:

Por moito que pareza pola lectura desta historia, que non hai acción sen axente nin viero sen motivación, algo hai que deixarlle á casualidade, sen a que non habería novelas. Anque non sexa máis que para pórmonos a ben cos afeizoados á reacción clasicista –que son os de avangarda e veñen pegando– cómpre que lle concedamos un rol nos nosos escritos a aquel deus abismal cego, xordo e mudo, de quen aseguran que os gregos facían o motor das súas traxedias. Iso da Hélade seica é unha cousa moi seria, e polo si, polo non, máis vale pecar por carta de máis que por carta de menos, por unha miga de fariña que non quede o caldo raro, e amigos todos.
Imos logo (p. 67).

O narrador asáñase por veces cos personaxes nun ton humorístico a xeito de caricatura.

Don Celidonio xa non puido dar fala. Pillou a bimba e baixou ós tombos polas escaleiras abaixo, coma un porco escorrentado polos rapaces, treméndolle o bandullo e dándolle voltas a testa coma un rodicio... O doutor Alveiros estivo para saír atrás del berrándolle:
–¡Coch! ¡Coch!
(p. 75).

Tamén cando reproduce o discurso do Conde, pedíndolle ao seu fillo que renuncie á Celidonia:

O Conde, á noite, chamou o fillo, e sacando o rexistro da voz humana, díxolle:

–Meu fillo: un porvir brillante ábrese diante de ti nesta vida... para servicio dos amigos, do Partido, da Monarquía e da Patria... (pp. 76-78).

E é aquí onde se introduce o procedemento paródico consistente en reproducir a palabra “pausa” entre parénteses (“Pausa”, “Pausa máis longa”...), procedemento que, coma outros tomados de James Joyce e a narrativa do seu tempo, aparecerán na literatura española moito máis tarde (na década dos sesenta) na novela de Martín Santos *Tiempo de silencio*.

Lucida carreira, un título nobiliario, un nome coñecido, boas relacións, moitos votos, moita man en Palacio... Todo iso tes, gracias ós traballos, ós desvelos, ós sacrificios do teu pai. (Pausa)... Ti tes a obriga de corresponder ós meus sacrificios seguindo o vieiro que eu seguín, consagrando a túa vida ó servicio dos amigos, do Partido, da Monarquía e da Patria. Ti débete a estes... a estas... a eses... a aqueles augustos... augustos, iso é: augustos símbolos do Progreso e da Civilización da Humanidade. (Pausa máis longa)... Pois ben: a Razón de Estado –si, Razón de Estado, nada menos– é a razón política que eu invoco neste instante, xa que son a Monarquía, a Patria, o Partido e os amigos, son estes augustos intereses –intereses e non símbolos, como antes dixen trabucadamente– son estes augustos intereses os que hoxe chaman ás portas do teu entusiasmo–. A Razón de Estado, digo, esixe hoxe de ti o primeiro sacrificio, sacrificio que de ningún xeito podes refugar, se queres ser digno fillo do autor dos teus días. (Pausa moito máis longa)... A Razón de Estado esixe, meu fillo, que renunciés a un amor que non é propio do teu porvir nin do teu estado. (Pausa moitísimo máis longa). É doroso, é moi doroso, é dorosísimo, ter que dicir isto cando a electa do teu corazón é a filla dun amigo leal que nos acolle debaixo do seu tellado, que nos cobexa baixo a salvaguarda dos seus Penates; mais a Política manda, meu fillo, e eu cumpro cunha obriga sagrada ordenando que rifes axiña coa filla de don Celidonio. (Pausa final) (p. 77).

En fin, a función metaliteraria do narrador reaparece na páxina 78:

A torre Eiffel feita de fume (...) desapareceu, dunha labazada do deus abismal, cego, xordo e mudo, que para pórmonos a ben cos admiradores da Hélade tivemos a pouca precaución de deixar entrar nesta historia, deixándolle no corazón solimán de abondo para envenenar o sistema planetario (p. 78).

e máis aínda cando describe o estado interior de don Celidonio tras o golpe do 13 de setembro:

Don Celidonio pasou naqueles días por unha riola de estados afectivo-sentimentais ou emotivo-pasionais, positivos e negativos, que deberían ser o asunto principal desta historia se o autor fose un psicólogo como tiñan que ser os novelistas no tempo de Bourget e no tempo de Proust e como teñen que ser aínda no tempo de Joyce e se valese a pena de buscar o tempo que perdeu don Celidonio, que por certo perdeu ben pouco, xa que como imos vendo, foi das vidas máis aproveitadas que houbo neste mundo, e se a pouca complicación da súa psicoloxía non fixese que se fosemos por ese camiño se nos esgotase axiña a materia (p. 86).

A linguaxe como parodia

Se toda a novela *O porco de pé* é esencialmente unha parodia grotesca da sociedade (a sociedade capitalista, burguesa, mercantil...), ese sentido paródico vémosto reflectido decote na linguaxe, dende a descrición dos personaxes até os xogos onomatopéicos.

Pódese afirmar que non hai personaxe na novela que se libre da súa caracterización paródica e non apareza ridiculizado, e isto é así mesmo no caso do doutor Alveiros, o único ser que semella manterse puro e auténtico na súa coherencia. A fin de destruír esa coherencia “ética” o autor introduce a figura simbólica do demo, actuando sobre a parte máis débil e interesada do personaxe. Mais é a linguaxe o elemento destrutivo, sempre coa ironía como forma e como fondo.

O Alveiros sentía unha emoción moi especial, coma se levase un gran peso no lombo e se lle quitase de todo. Unha satisfacción, un contentamento de si mesmo, unha dozura que lle remexía as entrañas. Así debe ser a emoción dos arrependidos, dos reconciliados, dos conversos das ovellas descarriadas, dos camiñantes perdidos na noite ó volveren atopar a vereas, do fillo pródigo volto á casa do seu pai, do que esperta despois dun soño ensarillado e vólvese atopar na realidade, da bruxa que volve de Sevilla, da alma en pena que volve ó lugar de descanso. O doutor Alveiros sentía que o seu reino volvía ser deste mundo. Xa tocaba con firmeza a terra cos pés, xa o seu entendemento collía o vieiro normal, xa tiña arredor de si materia palpable... As botinas de charón, que o mancaban un pouco, axudaban moito á sensación de realidade (p. 135).

O asañamento do narrador con don Celidonio alcanza por veces tinturas escatolóxicas, como ao referir o impacto que recibe cando o Conde lle lembra a súa promesa de sufragar os gastos electorais.

–¡Non faltaba máis! ¡Non faltaba máis! ¡Non faltaba máis! –respondeu don Celidonio levando a man onde lle doía–. ¡Non faltaba máis ca isto! –engadiu para contra si.

Quixo correr falar coa muller e tívose que meter no común. Pegoulle tan forte a descomposición que o coitado berraba:

–¡Que veña o doutor Alveiros! ¡Que veña o doutor Alveiros! (p. 85).

De feito, xa dende o inicio a linguaxe é empregada do xeito máis expresivo para a caracterización do protagonista:

Don Celidonio é gordo e artrítico. O carrolo sáelle para fóra; na calva ten unha que outra serda; ten as fazulas hipertrofiadas, da cor do magro do xamón, e tan lustrosas, que semella que botan unto derretido; as nádegas e o bandullo vánselle un pouco para baixo. O lardo rezúmalle por todo o corpo, e no verán súdao en regueiros aceitosos e en pingotas bastas, coma as que deitan os chourizos cando están no fumeiro (p. 9).

224

Ao Baldomero preséntao “...cunha blusa azul curta, cirigolas e chapeu coma o dos charros de Salamanca. Era pequeno, feito de cordas e sarmentos, e tiña a gadoupa enguruñada, adoito para apañar as cadelas” (p. 9).

De dona Emerenciana dise que veu da súa terra “co seu capacho e o seu periquito no cume do peinado, que metía na praza moeda falsa e rifaba coas regateiras e cos parroquianos” (pp. 9-10).

Cando presenta a filla de Baldomero –a que será muller de don Celidonio–, faino nestes termos:

A filla de Baldomero estaba afeita ó cheiro. Era máis vella que don Celidonio, máis ancha que alta e non tiña pescozo. Non era tan enrabechada nin tan rabuda coma a nai. Cortaba tan ben o xabrón, cun aramio delgado, que máis ben daba de menos que de máis (p. 11).

Esta caracterización psicofísica é habitual na novela, en tanto que outras veces predomina a parodia da conduta, como tras o discurso en que a Nicasia arremete contra o seu home a consecuencia do rexeitamento da Celidonia por

parte do fillo do Conde: “Se soubese calar dona Nicasia poñeríase moi por riba de Lady Macbeth mais como todo se lle foi polo bico, foi por fin acalmando” (p. 80).

E a linguaxe é especialmente corrosiva cando con fins paródicos se emprega o recurso das longas enumeracións. Así o vemos na descrición das fillas de don Celidonio e a Nicasia:

As fillas eran grandeiras, moles, seborrentas, leitosas, esbrancuxadas, enxau-gadas, deslucidas, distinguidas, descoloridas, coma se chovese moito por elas, ou estivesen moito tempo na auga e lles marchase a pintura, imitantes a dúas bonecas feitas de queixo fresco, inspiradas na mocidade menos mal de don Celidonio, con parencia de manteiga sen sal, non ruín de todo, e doada para recibir a cheda eficaz para os namorouzos, da graxenta fortuna achegada pola tenda (pp. 19-20).

Un dos personaxes de maior presenza na obra é o Aser das Airas, que servirá ao narrador para se burlar do snobismo, da “endogamia” entre poetas ou do concepto “sportivo” da existencia.

Aser das Airas era mui estimado no *tennis* polas súas bufandas e polos seus chaleques de calceta. Era fino e pulido coma unha rapaza, loiro, con tódalas directrices da face suave e linda converxentes cara á punta do nariz afiado, de gume branco, e tan a xeito coa súa lingua, que máis semellaba que falaba con aquel nariz de subela que non co doce bico feminino. Era dunha elegancia perfecta (...), semellaba un sobrevivente da xeración dos Freneuse e dos Des Esseintes (p. 46).

E un dos recursos da lingua ao servizo da parodia é a hipérbole. No parágrafo que transcribimos, que corresponde á pasaxe do concerto, en Madrid, e que ten como fin a caricatura ou o “esmagamento” de don Celidonio, a hipérbole alíase coa aliteración, a onomotopea e a paranomasia:

Dunha das veces que predeu no sono, principiou a roncar con estrondo. Tocaban *As nubes* de Debussy, e de súpeto o roncar de don Celidonio rolou horrisono e grondante coma un tremendo trono por riba do teatro arrepiado, coma se as nubes que a orquestra deseñaba tomasen corpo real e bateran unha na outra en espantosa treboada... O estornudo que botou don Celidonio cando o espertaron, soou coma o ¡chas! Da chispa ó bater no pararraios da paralizada batuta do director de orquestra (p. 24).

Hai por exemplo outras onomatopeas ao lermos: “Cando corre, aínda fai clape, clape, coma os porcos na maseira” (p. 13) ou máis adiante na descrición do doutor Alveiros

O pescozo saíalle dun colo de *pajavita* coma os do Peleteiro, apegado a unha pechera almidonada de brillo, tesa e dura, destas que fan clo, clo, cando se move o corpo que vai dentro... (p. 40).

A parodia lingüística, como fin e como medio, apréciase tamén ao ridiculizar as fillas de don Celidonio co seu francés mellor ou peor pronunciado.

Aqueles *encantiños* xa sabían dicir: *e logo, faiche a ti boa faltiña e estate por aí que xa te chamarei*, e no colexio aprenderon a dicir: *Comán vú porté vú-tré bien e vú-tré bien mersí*, a tocar o piano e a cantar *Dous amores, Unha noite na eira do trigo* e a *Java*... (p. 20).

Obsérvese ademais que nesta cita se alude tamén ás cancións galegas *Dous amores* (poema de Salvador Golpe con música José Baldomir) e a famosa *Unha noite na eira do trigo* (versión popular do poema de Curros *No xardín unha noite sentada*, con música de José Castro “Chané”), do que podemos inferir que o universo sen límites que constitúe o obxecto da parodia na obra de Risco inclúe tamén os tópicos galeguistas en que o propio escritor se desenvolvía. E á luz desta idea debemos contemplar a parodia de Ramón Cabanillas que enxergamos na pasaxe en que o doutor Alveiros acepta ser candidato da sociedade agraria polo distrito de Solveira.

226

Cando a espada estivo limpa, cintilante, colleuna na man respetuosamente polo puño, ergueuna coa punta para riba cara ó teito, e coa man posta no corazón, ben oiredes o que falou:

*Ven para acá, valente espada:
Fai conta que eu son Fernán
Soares de Alveiros, o vello,
que te brandiu na súa man,
na guerra das Irmandades,
e servindo ó Mariscal.
En tal día coma hoxe,
volves limpa a cintilar
coma el disposto a loitar,
na man do seu descendente.
Se non son aqueles tempos,
tempos mellores virán.*

*Se eu non vallo o que el valía,
para atrás non hei de ciar.
Non teñas de min vergoña,
que xuro, a fe de cristián,
que dende Ortegál ó Miño
che hei facer cintilar...*

(pp. 68-69).

Na mesma liña paródica podemos ler a que fai sobre as sociedades agrarias, dentro do discurso digresivo arredor do concepto dos *outros*.

Os *outros* poden levar diversos rótulos políticos, anque agora o máis común sexa o chamárense *agrarios*. É a moda que fan arestora, tendo ademais a vantaxe de que sendo agrario, pódese ser o que se queira, agás agrario propiamente dito (p. 70).

Áchase en Risco unha concepción matemática e científica do mundo que se detecta ao longo das páxinas d'*O porco de pé*. Tal concepto da realidade revela un pensamento analítico cuxa praxe lingüística se pon tamén ao servizo do ton paródico. Podemos considerar expresións como “O diñeiro atráese un ó outro en razón directa da súa masa, e sen consideración ó cadrado da distancia” (p. 8) ou “cando ó diñeiro lle pega a forza centrífuga” (p. 8). Tamén “Así como dona Emerenciana morreu do mal xenio, Baldomero García do Comercio desta praza, morreu tamén como vivira: morreu restrinido” (p. 12); “Se o xastre Nogueira foi quen fixo señor a don Celidonio, quen fixo señora á súa muller, foi a política” (p. 19); “De que casara, Nicasia García mellorara de físico no senso da latitude; en peso e volume fañou o que perdeu en pescozo, e moito máis aínda” (p. 19).

Este senso analítico e científico-matemático, coma no caso de Cunqueiro, non vai en detrimento da imaxinación nin da dilatación do racional, senón todo o contrario. Serve mesmo de base para a hipérbole, a desmesura e a linguaxe “surreal”.

Alén diso, o texto é abondo rico en léxico médico-científico, como se pode ver en expresións do tipo:

Tên as fazulas hipertrofiadas (p. 9)

Mais esas ideas, antes de ter chistera, eran aínda esvaídas modulacións da enerxía dixestiva a bateren docemente nas cordas do escaso sistema nervio-

so, sen que pasasen de ser esixencias do aparello gastro-intestinal para se precisaren en conceptos. Foi preciso que don Celidonio adaptase á súa cúpula unha caixa de resoancia, para que se converteran en flatulencias ideolóxicas (p. 14).

O medio de contención dos ollos son os anteollos, mellor de vidro, que sorben os raios ultravioleta, que non os de cristal de roca, que os deixan pasar (p. 40).

Con este pensamento, o sangue fóiselle todo para o corazón e encheu as dúas aurículas e os dous ventrículos pondo a proba o poder de dilatabilidade do miocardio, que mesmo semellaba que ía rebentar. Contraéronse os capilares, arpepiáronse as serdas da calva e incharon tódolos bulbos pilosos do epitelio... (p. 87)

En fin, digamos que, como se aprecia, a parodia atinxe n’*O porco de pé* todas as esferas da realidade e do pensamento: a teoría marxista, o capitalismo, a prensa reaccionaria (o *ABC*), o agrarismo, os *snobs*..., se ben a maior contundencia vai dirixida ao que Risco entende por “filisteísmo”, ese grupo de cidadáns dos que non pode prescindir un Estado.

228

O porco de pé móstrásenos, máis unha vez –e cantas máis lecturas máis se nos confirma– unha obra cimeira da literatura galega e unha gran burla social sen maiores eufemismos. Sen dúbida a primeira novela moderna, como se ten dito, e a primeira novela urbana, intelectual, novela de ideas, con permiso da intelectualidade das de Otero Pedrayo, que por outro lado non se move nos parámetros experimentalistas de Risco.

No decurso do texto, o lector pode en verdade degustar o pracer da palabra precisa, cunha sintaxe ben acordada e cunha linguaxe directa a pesar da enumeración múltiple e o saber conceptual.

A ironía e o dominio da linguaxe fan posíbeis xogos conceptuais e de palabras a modo de *gags* coma o seguinte: “Eu penso que non é que metese a testa na chistera, senón a chistera que se lle meteu na testa, de sorte que hoxe domina toda a súa psicoloxía” (p. 13).

Unha novela certamente ousada, que ten na apoteose final o seu berro máis estridente, redobrado en antítese polo incendio da Biblioteca Municipal. Un tempo en que se perfila o triunfo do mercantilismo –non moi afastado do noso

momento presente, cando abalan as estruturas financeiras despois do menosprezo do intelecto–, é o tempo que dilapida a novela de Risco, unha novela que –diciamos antes– non quer ser didáctica en primeiro termo, mais que indirectamente resulta fortemente corrosiva e demoledora fronte a unha sociedade marcada pola aparencia, a vulgaridade e o diñeiro, pedra de alicerce.

A xeito de apéndice: a acción na estrutura

1. Presentación (pp. 7-9): o narrador sitúa o seu “presente narrativo” no tempo en que don Celidonio é alcalde de Oria e “presidente da Xuntanza Cidadá e de Outras Sociedades”.

2. Analepse: historia de don Celidonio. Espazo de Oria.

2.1. Don Celidonio veu de Castela, como mancebo de Baldomero García (p. 9).

2.2. O progreso do Baldomero e familia.

2.3. Morte “esperpéntica” de dona Emerenciana (pp. 11-12). Este episodio constitúe unha microestrutura:

2.3.1. “Cando chegou don Celidonio o seu principal non levaba aínda garavata”.

2.3.2. Don Celidonio mocea coa filla de Baldomero.

2.3.3. “Un día, dona Emerenciana enrabechouse de tal forma porque lle faltaron tres cadelas, que se puxo negra coma un condanado, e morreu de xenio, botando lume polos ollos. Como non podía falar, engarabitaba as mans adocida; a alma volvíaselle raios e centellas, e botouna polo bico, ardendo coma unha moxena do inferno” (p. 11).

2.3.4. “Foi o modo de poñeren garavata Baldomero e don Celidonio” (p. 12).

2.3.5. Don Celidonio casa coa filla de Baldomero e o pai interésao no negocio.

2.4. Casamento de don Celidonio coa Nicasia.

2.5. Morte de Baldomero.

2.6. Don Celidonio é transformado pola “chistera” (pp. 12-15).

2.7. Don Celidonio xa pasa a morar na Praza Maior e ten catro mancebos (p. 15).

→ O narrador introduce aquí a digresión sobre a comida e a súa comercialización industrial (pp. 15-17).

2.8. Don Celidonio fai unha conquista: a Política (p. 17).

A Política, personificada, sedúceo e el réndese (p. 18).

→ Don Celidonio descobre os “libros” ⇒ digresión sobre os libros (pp. 18-19).

2.9. Don Celidonio e a Nicasia xa teñen fillas “en disposición de alternar” (p. 20).

2.10. Don Celidonio figura nunha comisión de Forzas Vivas “co gallo dunhas aceras para as que cobizaban unha subvención do Estado” (p. 21).

2.11. Como membro da “comisión”, viaxa a Madrid (p. 22).

2.12. ⇒ desprazamento espacial: Oria → Madrid.

3. O deambular por Madrid. Espazo de Madrid.

3.1. “Levárono a un concerto” (p. 24)

→ Prende no sono e ronca con estrondo.

3.2. O enxeñeiro leva a don Celidonio a un prostíbulo (pp. 24-28).

3.2.1. O personaxe vese mergullado nun mundo descoñecido, que o autor narra de maneira esperpéntica, alternando as voces e os puntos de vista:

Feminino Buddha vivente da Era Moderna de ferro e de carne, filla de Emoia, libertadora inmorrente do Raio Celeste pechado na Materia Cega polo Demiurgo... (p. 25) Vinde, vinde, enxeñeiro sabido, testa acugulada de cálculos e de fórmulas (...) e ti, Celidonio, xenio da suma sen resta... (...) ¡Vinde prestar a vosa homenaxe á Venus Victrix! (p. 25)

Non sabía ben onde estaba: parecíalle que estaba nun mundo de vapor e de soño (p. 26).

3.2.2. Don Celidonio sente os impulsos máis baixos do desexo: “Don Celidonio estaba en celo” (p. 27).

3.2.3. Don Celidonio é refreado pola “morena” e na ollada desta ve os ollos da súa sogra. ⇒ Séntese roubado e enganado.

3.2.4. Finalmente, don Celidonio sucumbe ante “os coidados da clínica francesa” (p. 28).

3.3. Tamén en Madrid oe falar don Celidonio dos sindicalistas, o que lle causa moito medo (pp. 28-31).

→ Isto faille lembrar acontecementos pasados. O tempo faise indefinido e impreciso e predomina o ton digresivo que pon de relevo a primaria inxenuidade do protagonista:

–Se suprimen ós ricos, despois, ¿quen lles vai pagar ós obreiros? Se se chega a suprimir o diñeiro, despois, ¿con que se van mercar as cousas? Se todo é de todos, pode vir un e querer polo meu gabán de peles; ¿e se non lle serve? (p. 30).

3.4. Don Celidonio, tamén en Madrid, coñece o Conde (p. 31).

→ O Conde móstralles o *cadro* “que viña de mercar”, o que provoca o desconcerto no protagonista Celidonio.

→ A consideración que adquire o Conde aos ollos de don Celidonio fai que este procure a súa amizade e consiga ser “concellal”.

3.5. A Comisión visita en Madrid os “talleres” do *ABC y Blanco y Negro*.

3.6. Doenza e visión onírica de don Celidonio. A estrutura do fragmento é a seguinte:

3.6.1. Introducción (xogo de complicidade co lector).

3.6.2. Descrición breve da doenza: inicialmente semellaba escarlatina. Tiña de trinta e nove a corenta graos de febre e deliraba.

3.6.3. Desprazamento do punto de vista. A partir de aquí a visión parece ser a de don Celidonio: o cadro.

3.6.4. Intervén o enxeñeiro.

3.6.5. A morena do burdel sae do cadro e bótase cara ao doente, que lle escoita as mesmas palabras da noite do burdel: *Mon amour! Mon amour!*

3.6.6. A morena, o enxeñeiro e o Restituto Mendes arremeten con coitelos contra os porcos: o proletariado contra os porcos mansos.

3.6.7. Os porcos érguense e saltan ao leito de don Celidonio chamándolle fratricida e bailando a danza da morte.

3.6.8. Don Celidonio bota a correr perseguido polos outros tres e sae á rúa:

-Primeiro é a Gran Vía de Madrid (p. 35).

-Despois é Barcelona (pp. 35-36).

-Finalmente xa é a Gran Cidade (pp. 36-37).

3.6.9. Don Celidonio olla para as augas tintas do río e descobre unha caveira de ollos fluorescentes “cun coitelo de matar porcos collido dos dentes” (p. 37).

3.6.10. Ruptura do proceso onírico: o espazo cambia e volta á realidade de Oria, onde despois de pasaren moitos médicos, aparece en escena o doutor Alveiros (p. 37).

4. De novo en Oria (espazo de Oria), iníciase por tanto outra parte da novela e diríamos que a doenza de don Celidonio serve para introducir o doutor Alveiros, que é presentado como “o libertador da momia de Tutankamen”.

4.1. A acción “ralentízase” para introducir unha digresión: o narrador argumenta sobre a autenticidade da descuberta do doutor Alveiros.

Cómpre saber que, recorrendo á intertextualidade interna de Risco, o doutor Alveiros liberta a momia de Tutankamen no relato breve *Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros*, publicado en 1919. E aínda que as investigacións de Mr. Carter e Lord Carnarvon comezaron en 1917, non será até 1922 cando consigan o descubrimento.

O narrador conclúe así: “O problema era o seguinte: se o doutor Alveiros ceibou a momia de Tutankamen das súas envolturas máxicas, a que atoparon Mr. Carter e Lord Carnarvon, non podía ser a momia de Tutankamen” (p. 38), continuando despois a referir cómo o doutor Alveiros explica todo á prensa dunha maneira ironicamente

ambigua, facendo referencia ao mundo *físico* e o mundo *astral* e ás diferentes opinións entre os compatriotas de Alveiros.

4.2. A seguir, faise a descrición do doutor Alveiros, unha descrición psicofísica e modelada segundo as ideas do autor, non exenta de ironía e de tendencia á caricatura.

Esta descrición, na que algúns críticos ven en certo xeito un autorretrato de Risco, remata coa idea de deixar o retrato “en óvalo”, porque “os retratos de corpo enteiro son bos para os quintos e máis para os *horteras*” (p. 41).

4.3. Tras este lapso temporal, retómase a acción principal e efectivamente o doutor Alveiros examina ben a don Celidonio.

Inicialmente, Alveiros observa en don Celidonio unha febre eruptiva, de xeito que lle mandou repouso e foise para a casa convencido de que o paciente tiña o *mal roxo*.

Aquí o narrador actúa en verdade como trasunto do autor expondo as súas teorías: baseándose en que todo home se asemella ao seu totem, e aínda en que os máis dos homes o son en aparencia (físico) porque esencialmente son bestas (no astral), chega á conclusión de que a doenza de don Celidonio reside no conflito entre o seu “filisteísmo” educacional (ou máis aínda, adquirido por mímese) e a súa verdadeira esencia de porco, que rexeita o comportamento social.

Entón, o doutor Alveiros olla ao paciente por unha lente de cor para lle estudar a envoltura áurica, analízalle os catro humores, apálpalle o bandullo, e sálvaio facéndolle prescindir dos medicamentos que lle receitaran e manténdoo arroupado, cunha dieta estrita e arredado de todo o mundo sen que ninguén lle falase.

5. Elipse temporal: cando don Celidonio chega a alcalde, quer facer ao doutor Alveiros médico do concello (p. 44).

5.1. Digresión para contar a transformación da cidade fidalga na cidade burguesa presidida polo comercio:

E os donos das tendas e almacéns, xefes daqueles exércitos de compravenda, da circulación e do crédito, tiñan ó seu mando á nobreza toda do tempo dos Pardos, dos Madrugas e dos Andrades (...). A liñaxe fora suplantada pola Razón Social (p. 44).

5.2. Do antigo espírito, aínda conservado polos artesáns e algúns señoritos enxebres, fica como resto o *Orfeón*, mais agora tiña un competidor: o *futbol*.

→ Digresión sobre o *futbol* (p. 45).

→ Digresión sobre o *tennis* (pp. 45-46), que leva á súa vez á presentación e descrición do Aser das Airas (p. 46).

→ Na descrición do Aser das Airas emerxe a parodia do narrador sobre os “*ismos*” e tamén sobre a “endogamia” entre poetas.

Aunque don Celidonio había dicir, ó ver que a xente admira ós poetas sen lelos e principalmente cando non os le –por iso fan moi ben os poetas simbolistas, futuristas, unanimistas, cubistas, simultaneístas, neoimaxinistas, expresionistas, creacionistas, dadaístas (...), en escribiren de xeito que a xente non os entenda-. Porque os poetas

bótanse de que a xente non os sabe estimar, e non é certo. Estímaos moito; o que fai é que non os le. Así é mellor: lense uns ós outros, e así todo queda na casa (p. 47).

5.3. O espazo do café Novelty.

5.3.1. A introdución do personaxe Aser das Airas constitúe o elo necesario para a acción se centrar na tertulia do Novelty: “O Aser das Airas ía tódolos días tomar café ó Novelty, na mesa do fondo, ó lado da porta de espelliños biselados por onde un vai ó mexadoiro”, expresión esta que vai ser un *leit motiv* na novela polas veces que intencionadamente se utiliza.

5.3.2. Así, a voz do narrador en primeira persoa presenta o espazo da *tertulia do Novelty*: “Vou pór aquí a lista dos concorrentes á mesa do fondo do Café Novelty, ó lado da porta de espelliños biselados por onde un vai ó mexadoiro” (p. 48).

5.3.3. Os “concorrentes” serán:

5.3.3.1. O Aser das Airas: o narrador parodia nel os versos de vangarda (p. 49): ripios, redundancias, aliteracións e paronomasias ridículas, etc.

5.3.3.2. O doutor Alveiros: era o primeiro en chegar (ás dúas e cuarto) porque vivía só e xantaba cedo. Descríbese o itinerario regular do personaxe.

5.3.3.3. O “profundador”: Xaquín Gondulfes. Hai aquí un xogo intertextual con Castelao: “Este profundador non é un barbeiro de sábado, anque tampouco non soubese latín, iso que aprobou nunha Universidade con Estudiantes e todo...” (p. 50).

A súa filosofía baséase na aplicación de dúas regras metódicas:

1ª. Revolver as cousas co de adiante para atrás.

2ª. Aplicar á filosofía o tecnicismo do *sport* e da hixiene.

5.3.3.4. Fuco Barbeiro, o avogado coxo: non estaba conforme con nada: “nin coa igrexa, nin coa monarquía, nin co capitalismo, nin coa sociedade...” [longuíssima enumeración] (p. 52).

5.3.3.5. Restituto Mendes:

Obreiro honorario repúblicorevoluciosocialindicalagroanárquicocomunista, terror de don Celidonio, ocupado soamente en conspirar contra os fundamentos da Orde Social, abalar cimentos do mundo civilizado e guindar con el no caos sanguíento do bolcheviquismo ruso, ó que tamén semellaba vendido, posto que tódolos días tomaba café, copa e puro (p. 53).

5.3.3.6. O pintor de avangarda, que “aínda non emprincipiou a pintar por dúas razóns de honradez artística”: porque antes debe estudar todas as teorías, e porque debe esperar á última moda (p. 53).

Continúan diálogos e comentarios nun espazo definido (Oria), mais sen que o tempo avance de maneira precisa. Predomina a atemporalidade en certa maneira.

6. Chega o Conde e vai parar á casa de don Celidonio, xa “moi ben posta e alaxada” (p. 56), con comedor “encerado” e a novidade do “cuarto de baño”.

7. O demo visita na súa casa ao doutor Alveiros (pp. 57-60):

7.1. Intenta convencelo de que case cunha das fillas de don Celidonio.

7.2. Mais non lle di que previamente falara coa Nicasia convencéndoa para que casa-se unha das súas fillas co fillo do Conde. A outra xa estaba co Aser das Airas. “E non ía mal” (p. 61).

7.3. “Tan ben falou o demo, que ós poucos días xa lle gustaba ó doutor Alveiros a filla de don Celidonio que ficaba sen noivo” (p. 62).

→ Alveiros ilusionábase coa Celidonia (pp. 62-63) e fanse noivos (pp. 63-64).

8. “O diaño mostrou o rabo”:

8.1. O fillo do Conde remata a carreira. Vai haber eleccións no distrito de Solveira. O Conde e o seu fillo chegan e paran na casa de don Celidonio.

8.2. O fillo do Conde e a Celidonia emprenden relación.

8.3. O doutor Alveiros pide explicacións e “non llas deron” (p. 66).

8.4. Alveiros, en privado, desexa arremeter contra don Celidonio (refreado polo demo), en tanto que a Celidonia baila toda a noite co fillo do Conde (p. 67).

8.5. Como remate, o fillo do Conde e máis o Aser das Airas, triunfadores, van de troula e cantan a Internacional (p. 67).

8.6. O doutor Alveiros recibe o rogo de prestar a súa candidatura por unha sociedade agraria a Deputado en Cortes por Solveira e acepta, máis por despeito persoal que por convicción política: “-El roubar, rouboume a moza; mais polo menos o artigo 29, ¡rebéntollo!” (p. 68).

8.7. Vai ao café Novelty, onde os contertulios se botan a el “coma feras, e ata lle chamaron *regionalista sano y bien entendido*” (p. 71). Despois, en diálogos rápidos, cada un opina segundo a súa adscrición política.

8.8. Don Celidonio visita o doutor Alveiros pedíndolle que retire a súa candidatura, para non prexudicar o Conde, nun discurso en que lle di que así gañaría a amizade do Conde para toda a vida (pp. 73-75).

→ O doutor Alveiros (inspirado polo demo) responde: “-Señor don Celidonio -respondeu-, trato feito: vostede cáseme coa súa filla Celidonia, e eu retiro a candidatura” (p. 75).

8.9. Don Celidonio, todo “aqueloutrado”, vai falar co Conde e cóntallo todo. Este, por un lado, dille a don Celidonio que “imos á loita” (p. 76), mais por outro, fala co seu fillo nun discurso que claramente se parodia: “(Pausa)... (Pausa máis longa)... (Pausa final)”. En resumo, pídelles que renuncie á Celidonia.

→ A resposta do fillo contrasta co ton grandilocuente do pai. Revélalle (en español) que nunca estivo con ela en serio e planta a moza.

8.10. Dona Nicasia recibe moi mal a noticia e ve que todo o ideal que construíra para a filla se esmendrella e esnaquiza.

8.10.1. Primeiro fai que a filla lle escriba ao doutor Alveiros.

8.10.2. Despois arremete contra o seu home (don Celidonio), que ante o pavor que lle dá chega a pensar “que os sindicalistas eran inofensivos” (p. 79).

8.11. O doutor Alveiros, “moi digno, devolveu sen abrila a carta da filla de don Celidonio”. “A dignidade –o diñeiro ten a súa especial– impuña unha alianza temporal co Conde” (p. 80).

8.12. O doutor Alveiros vai dar un mitin. Descríbese de maneira estruturada:

→ Fala o Presidente da Federación do distrito.

→ Fala un agrario doutro distrito.

→ Fala o Presidente da Federación provincial.

→ Fala o doutor Alveiros, quen no seu discurso considera un fin próximo, un fin remoto e un fin último (p. 81).

8.13. Tamén dá un mitin o fillo do Conde, onde intervéñ Aser das Airas (pp. 82-84).

8.14. O Conde lémbrale a don Celidonio a oferta xenerosa que lle fixera de sufragar os gastos da elección do seu fillo polo distrito de Solveira.

⇒ A don Celidonio descompónselle o ventre (p. 85).

8.15. Ao día seguinte chega a nova do Golpe de Estado do 13 de setembro (p. 86):

⇒ “Xa nin elección nin farrapo de gaita”.

⇒ O Conde vaise para o estranxeiro.

⇒ A reacción de don Celidonio ante o golpe do 23 de setembro vai pasando por fases. Primeiro pensa que irán contra el, pois é unha autoridade de antes. Mais todo cambia cando ve que o novo réxime persegue os sindicalistas.

9. Don Celidonio recibe unha chamada para a constitución da Xunta Cidadá.

→ Primeiro dubida se ir ou non por medo a que lle pareza mal ao Conde, mais o enxeñeiro da Deputación convénceo.

→ Con sorpresa, ve que están alí o avogado coxo, o Restituto Mendes e o Presidente da Federación provincial agraria..., e mais o enxeñeiro da Deputación, quen di: “Aquí collen todos, meu querido don Celidonio...” (p. 92).

10. Don Celidonio volta ao concello e volve a ser alcalde.

→ Goza do poder coma nunca.

10.1. Na tertulia do Novelty, onde xa eran coñecidos os méritos de don Celidonio, aparece un día Xoaquín Gondulfes, o Profundador, coa descuberta do *Senso reverencial do diñeiro*, de Ramiro de Maeztu:

→ Deificación do diñeiro (pp. 95-101).

→ Esta “loa” ou canto ao diñeiro funciona como pórtico ou preámbulo á glorificación e apoteose de don Celidonio (p. 101).

11. Comeza a homenaxe a don Celidonio.

11.1. Todo o mundo se une en honras a don Celidonio.

11.2. Créase unha comisión para lle facer unha homenaxe popular.

11.3. “O día da festa amañeceu ridente e fermoso” (p. 103).

→ Dianas e alboradas.

→ ...

→ Cargamentos de chisteras e uniformes.

11.4. Sobrevén a apoteose de don Celidonio, que vai ser narrada hiperbolicamente coa máis paródica e burlenta desmesura. Alternan dous espazos contrapostos: o espazo de xentío (onde están todos sen excepción, menos o doutor Alveiros) e o espazo do doutor Alveiros, o único que rexeita no seu interior a homenaxe.

11.4.1. Espazo da apoteose (pp. 101-113):

→ Primeiras bombas, xentío, empedrado de testas humanas...

236 → Paso da procesión cívica: banda do Rexemento, Exploradores, Sociedades Agrarias, Sociedades Obreiras..., Sociedades Deportivas..., Coros Galegos, Orfeón, Asociacións benéficas... (longuísimas enumeracións con significado obviamente paródico).

→ Chegada da procesión á casa de don Celidonio: discursos laudatorios.

→ Entréganlle a don Celidonio o uniforme de Xefe Superior de Administración.

→ O traxe non lle serve: a casaca estaba estreita e non abotoaba de ningún xeito...

→ Don Celidonio sae ao balcón e sobrevén a máis desmesurada apoteose e enardecemento colectivo.

A subversión da realidade é notoria: “A vida colectiva da cidade desaparecía baixo a vida individual de don Celidonio” (p. 112). “Don Celidonio era o que daba *sense* á historia da cidade. Chegar a ter de alcalde a don Celidonio era o seu *sino* histórico” (p. 113).

11.4.2. Espazo do doutor Alveiros (pp. 113-133):

11.4.2.1. Descrición da casa do doutor Alveiros (pp. 113-116).

11.4.2.2. O doutor Alveiros recibe “unha chea de invitacións”. Como procedemento narrativo inclúese na novela a reprodución exacta das diferentes invitacións (pp. 117-121).

11.4.2.3. O doutor Alveiros, no seu afán de ser coherente consigo mesmo, procura por todos os medios escapar aos actos de homenaxe e deambula pola cidade e exteriores nun periplo que comeza ás nove da mañá:

→ Vai visitar un paciente fóra da cidade.

→ Volta e entra na catedral, reflexiona sobre a arqueoloxía, lembra a momia de Tutankamen en xogo intertextual, visita a Capela Maior e figúraselle que no nicho máis fondo do altar,

en lugar do Santo Taumaturgo Patrón da Cidade, don Celidonio deificado e en coiro, home do diafragma para riba, porco do diafragma para baixo, novo fauno inflado e grotesco, co corno da abundancia na sestra e na destra a vara de alcalde, recibía a adoración que lle viña render a xente toda... (p. 124).

→ Vai ao Casino e á sala de lectura...

→ No café Novelty non hai ninguén.

11.2.2.4. O Alveiros “xa tolo, chegou a casa e pechou a porta con chave”... Deambula pola casa intentando abstraerse do exterior... Procura refuxio en Buddha e no “pesimismo oriental”... Dende dentro escoita o balbordo de fóra: música, luminosidade eléctrica...

11.2.2.5. Aparece o demo para cambiar as cousas: “De súpeto sentiu unha man peluda que lle acariñaba o pescozo. Deu volta un pouco asustado: era o Demo” (p. 131).

O demo, con sutilezas argumentais, convénceo de que vaia á casa de don Celidonio. Así... aínda podía casar coa filla (pp. 131-133).

11.2.3. Alveiros decide por fin ir á casa de don Celidonio (confluencia de espazos):

→ Encontra o Aser das Airas “cunha chispa que non revolvía a lingua”...

→ Dille a don Celidonio que estivo “de purga”...

→ Don Celidonio “apreixouno chorando”.

→ O doutor Alveiros séntese por dentro como un “fillo pródigo”. Sentía “que o seu reino volvía ser deste mundo”.

→ A Celidonia acolleuno “co seu sorriso parvo e doce. Fóronse animando, e como había que arranxar aquel choio saíron os dous ó balcón”.

11.2.4. Explosión final: Incendio da Biblioteca Municipal:

→ Movemento estraño da xente.

→ Alveiros pregunta sen ter resposta.

→ Séntese a campaña dos bombeiros.

→ Escena final do salón de don Celidonio:

a. “¡A Biblioteca Municipal está ardendo!”

b. “A música emprincipiou outra tocata”

Bibliografía

Blanco-Amor, Eduardo. 1975. *A esmorga*. Vigo: Galaxia. 3ª edición.

Carvalho Calero, Ricardo. 1981. “A obra literária de Vicente Risco”, en *Orense* (Revista da Deputación Provincial de Ourense).

Cunqueiro, Álvaro. 1971. *Xente de aquí e de acolá*. Vigo: Galaxia.

— 1976. *Merlín e familia i outras historias*. Vigo: Galaxia. 3ª ed.

— 1991. “Actualidade de Vicente Risco”, en *Obra en galego completa*, vol. IV (Ensaíos). Vigo: Galaxia.

Moreiras, Miguel. 1981. “Humor i esperpento en *O porco de pé?*”, en *Orense* (Revista da Deputación Provincial de Ourense).

Risco, Antón. 1987. *La narrativa de Vicente Risco*. Ourense: Caixa Ourense.

Risco, Vicente. 2007. *O porco de pé*. Vigo: Editorial Galaxia. Col. Biblioteca Vicente Risco, 2ª edición.

238 VV. AA. 1993. *Vicente Risco. Arredor de nós*. Vigo: A Nosa Terra.

O porco de pé e algo máis

Anxo Tarrío Varela

[Recibido, outubro 2008; aceptado, novembro 2008]

RESUMO Anxo Tarrío opina que a atención que se lle prestou á novela de Vicente Risco *O porco de pé* (1928) eclipsou outras do mesmo autor e de talante escritural semellante pero redactadas en castelán despois da Guerra Civil. Por iso céntrase en dar claves para comprender os textos narrativos que Risco publicou na posguerra ou deixou inéditos e só se fixeron públicos despois da súa morte. Tales textos son as novelas *La puerta de paja*, *Gamalandalfa*, *El niño de dos cabezas de Promonta*, *Saitaphernes* e algúns relatos de non menor interese, nos que Vicente Risco amosa o seu gusto polo fragmentario e por crear estruturas rizomáticas que lle prestan á súa escritura unha total actualidade.

PALABRAS CHAVE: Época Nós, novela, Vicente Risco.

ABSTRACT Anxo Tarrío considers that the prominence given by critics to Vicente Risco's *O porco de pé* (1928) put in the shade other equally worthy works of the same author written in Castilian after the Civil War. He therefore concentrates on providing critical insights into these latter works, either published in the post-war period, or unpublished until after Risco's death. These texts include the novels *La puerta de paja*, *Gamalandalfa*, *El niño de dos cabezas de Promonta*, *Saitaphernes*, and some interesting short stories, in which Risco shows his liking for the fragmentary and the 'rhizomatic', giving his writing a truly modern flavour.

KEYWORDS: Época-Nós, novel, Vicente Risco.

239

Saúdo aos asistentes a este simposio e lamento non poder estar presente para a lectura deste relatorio. Mudei algo o título que figura na convocatoria porque no proceso de reflexión sobre *O porco de pé* crin necesario chamar a atención sobre outras novelas de Vicente Risco que están algo marxinas pola crítica, cando realmente poden botar moita luz sobre a novela de 1928.

Algo que, dende o punto de vista literario, debía anoxar a Risco era dirixir o lector cara a referentes da realidade porque o afastaba en moita medida do puro ludismo que para el significaba poñerse a escribir, como ben se encargou

de subliñar, por exemplo, ao tratar da literatura popular nos seus ensaios de etnografía: “A literatura, aínda que teña despois algunha aplicación utilitaria, é esencial e primordialmente puro xogo”. E cando Risco deixa, anque non sexa máis ca en parte, de xogar, rebaixa tamén, segundo o meu entender, as súas cotas imaxinativas, dando lugar a textos que non posúen o mesmo interese, dende o punto de vista dos horizontes estéticos conquistados, que cando deixa correr a súa pluma e a súa portentosa creatividade.

É dende logo na novela *O porco de pé* onde Risco se nos amosa tal como a el lle gustaría desenvolverse no eido da literatura, en xeral, non só da literatura galega: crítico, desmesurado, xeneroso en enumeracións, caricaturesco, paródico, carvanalesco e rabelaisiano, acedo contra a burguesía provinciana, política e mercantil, aristocrático de pensamento e antigregario, como ben deixou exposto no seu ensaio *Nós, os inadaptados*. E nada hai nesta novela que recorde ningún condicionamento doutrinario nacionalista, se ben é certo que tamén é este, o nacionalista, dos poucos idearios que non pasan pola peneira da súa intelixencia hipercrítica, sempre a lle dar a volta aos tópicos e aos discursos máis de actualidade ou máis á moda; sempre a poñer na picota os hábitos e as modas máis practicadas pola burguesía urbana.

240

Pero moito se me antolla que para comprender en profundidade a novela que estes días nos ocupa non está de máis achegarse aqueloutras escritas en castelán despois da guerra e que publicou ou deixou inéditas por aquel entón, pois, se ben n’*O porco de pé* atopamos todas as características narratolóxicas apuntadas, é tamén nas súas novelas en castelán, *La puerta de paja*, *La tiara de Saitaphernes*, *Gamalandalfa*, *La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta*, e noutras cousas menores, onde atopamos esa instancia autorial tan risquiana, ese xesto desinhibido e insolente, que somete o lector a un esforzo de cooperación, sen lle facer concesión ningunha e sen aparentar importarlle nada a súa opinión ou as súas posíbeis protestas diante de parrafadas con enumeracións interminábeis que se convierten nun dos principais medios expresivos da súa constante visión deformadora e caricaturesca da condición humana. E o lector ten que acceder ao sentido e á ironía descubriendo por el mesmo os arremedos paródicos dos discursos máis consagrados polas modas daquela vixentes, e resolvendo tamén pola súa conta o que non está escrito no texto, é dicir, esas *indeterminacións* ou *lagoas textuais* de que nos fala a teoría pragmática da literatura, incorporándose deste xeito á gran burla social da queima do espírito e da exaltación do trivial e do prosmeiro.

Moi lonxe, xa que logo, un autor como o d'*O porco de pé*, daqueles decimonónicos que levaban da man continuamente o lector sen lle deixar apenas autonomía e liberdade cooperadora. Moi lonxe tamén o autor d'*O porco de pé* daqueloutro que atopamos en textos como *A Coutada* ou *A velliña vella*, evidentemente menos rupturistas e orixinais. E é moi posíbel que Risco non chegase a esta disposición autorial a través de ningún exemplo de novelistas do século XX, por máis que coñecese, como é ben sabido, os mellores e máis renovadores. Pola contra, coido que Risco retoma o xesto narrativo e a disposición distanciada do texto de autores anteriores ao século XIX, entre os que Juan Ruíz, Arquipreste de Hita, Quevedo, Cervantes, Rabelais e Laurence Stern parécenme seguros. Refírome ao Juan Ruíz máis rexoubeiro e carnavalesco de *El libro de Buen Amor*; ao Francisco de Quevedo máis mordaz de *Los sueños*, ao Cervantes máis sutil de *El Quijote*, ao Rabelais máis festivo e desmesurado de *Pantagruel* e ao Laurence Stern máis irónico do *Tristram Shandy*. Aínda que tamén quedou moi impregnado do simbolismo e do decadentismo de Huysmann, como é sabido.

De calquera xeito que fose, o certo é que Risco lle imprime un impulso definitivo cara á modernidade á narrativa galega (e tamén á castelá, malia a falta de recoñecemento que sofre no sistema literario español) naqueles textos nos que a presión do ideario nacionalista o deixa ceibe para xogar a facer a literatura que a el máis lle gustaba. Un xogo, repito, no que o lector ten que se esforzar se quere realmente participar, pois Risco non lle concede apenas nada nin lle dá claves para que desvele o sentido último do que lle presenta na páxina. A ese sentido ten que acceder o lector a través da súa propia cultura, sentido do humor e intelixencia. Do contrario a cooperación textual non ten lugar e o circuío produción-recepción non se pecha.

E como exemplo desa necesaria cooperación deixou escrito un curioso conto que permaneceu bastante descoñecido durante moitos anos. Trátase do titulado *Meixelas de rosa*, publicado n'*A Nosa Terra* en setembro de 1929. Velaquí unha peciña que nos ofrece unha vez máis a íntima concepción que o noso autor posuía da arte literaria. Alí Risco móstrásenos plenamente vangardista no seu desenfado, no afastamento intencional das poéticas realistas, no curioso e orixinal tratamento que lle dá a un lirismo sobado a miúdo polo tópicos e polo remirado e no feito de que, ao final, nin sequera temos ocasión de asistir a unha historia, no sentido que un lector tradicional esixiría. De feito, o autor e, polo tanto, tamén o escritor Vicente Risco, e non só en *Meixelas de*

rosa, como veremos máis adiante ao tratarmos da súa novelística en castelán, senón en todos aqueles textos en que non ten que adoutrinar a ninguén, cómpórtase de xeito semellante a aquilo que había denunciar moitos anos despois Alain Robbe-Grillet, ao el tratar de explicar o seu segundo e incomprendido filme, *L'immortelle*. Lembremos o que di o autor francés a este respecto, no seu coñecido e luminoso ensaio titulado *Pour un nouveau roman, Por unha nova novela*: “O que desorienta aos espectadores amantes do ‘realismo’ é que aquí non se tenta de lles facer crer nada...”

Pois así se comporta o narrador de *Meixelas de rosa*, cando nos descobre todo o seu estaribel nun claro xogo de metaficción que destripa o propio conto para que vexamos que non se trata de contarnos ningunha verdade preexistente á propia acción creadora. Ao nos presentar os personaxes, di así:

O Xoaquín é calquera cousa, estudante ou hortera, tanto ten; o caso é que sexa un rapaz. O demais porédelo vós, se vos peta, e como vos pete (...) Porque esta que imos escribindo, é aínda unha historia de amor, cursi e todo. Unha historia de amor sen verbas, romanza sen palabras. Mellor dito, as verbas poden ser estas ou aquelas, as que o lector queira por, asegún o seu gusto. Así tamén o lector poderá colaborar co autor, e anque a parte de colaboración que se lle deixa, asegún o autor pensa, non val ren, o lector pode pensar doutro xeito e considerala como a máis importante. En todo caso, o conto este ten tanta, que non ten ningunha. Tamén vos deixo facer o retrato de Aurora (...) quero que vaia ó voso gusto. Así, cada un de vós pode facer para si unha Aurora asegún a súa estética, e será ben para todos (...) Ora, se por desgracia houbera algún de vos que non gustara das meixelas rosas, ese que non siga lendo, peor para el.

Como se ve, Risco quere dicirnos que está no seu ánimo tan só xogar a elaborar unha historia inventada (por outra parte, mínima), case inexistente, e non convencer da súa verdade na vida real, por máis que na vida real teña unha correspondencia de verificabilidade moi probábel.

Velaquí, entón, a representación da literatura como xogo compartido entre un autor e un lector levado ao máximo das súas posibilidades e tamén o adelgazamento do personaxe de ficción moi propio do que a novela experimental do século XX había facer ao reducir toda información sobre el a pouco máis ca unha sinxela letra e a unha pura instancia de papel. No conto, Risco deixa baixo a responsabilidade do lector unha serie de elementos referentes aos personaxes e aos escenarios onde se desenvolve a sinxela anécdota dun primeiro e

inxenuo bico de dous adolescentes namorados. As meixelas rosadas que debe ter a nena, por constituíren a xustificación do relato, é a única condición imposta polo autor, que, en troques, deixa que o lector imaxine a cor do pelo, dos ollos, etc., así como a educación, formación e dedicación dela e do seu tímido namorado, os elementos do escenario, etc. Coido que con esta peña Risco quixo facernos un aceno do que el consideraba literatura en estado puro, sen máis contaminacións ideolóxicas (que nunca son poucas) que as que se filtren na escritura sen que se decate, en moitas ocasións, o propio escritor.

Risco, o mellor Risco, o Risco que impulsou a prosa narrativa galega a cotas de modernidade quería lectores intelixentes, cooperadores no esforzo de construír un mundo de ficción, é dicir, un mundo máis feliz có da realidade, un mundo lúdico que o fixese esquecer a mediocridade ambiente e o pesimismo radical que el compartía coas sociedades budistas orientais.

El foi explícito a este respecto, por iso non se podía atopar a gusto escribindo obras de creación ao ditado dunha doutrina, pero si cando campaba libérrimo e xogantín, “arbitrario” e sen sometemento a ningunha regra nin lei. Para iso permítese prescindir dun plano de obra, prescindir de estruturas preconcebidas, pechadas e lineais e deixarse ir por unha especie de estrutura de rizoma na que en calquera parte da mesma pode abrirse un novo vreiro para o relato. As palabras que transcribo a continuación son ben elocuentes da idea que Risco tiña sobre a creación artística e, se temos en conta que as escribiu en plena madurez intelectual, podémolas utilizar como alicerce seguro sobre o que arrincar ao tratarmos de comprender a narrativa risquiá:

El arte de creación –dicía Risco naquel ensaio de 1917 titulado *Preludio a toda estética futura* e publicado na revista *La Centuria*– no se propone outra cosa que el olvido del mundo. Busca los paraísos artificiales. Se quiere dejar atrás el mundo real, la vida diaria, el acontecimiento cotidiano, tomar la escoba y volar al Sábado (...) En la creación artística, y también en el goce de la verdadera obra de arte, la conciencia normal se disuelve en el sueño y alcanza estados en que lo más quimérico se hace posible y hasta familiar. También sucede de igual modo en la contemplación de la belleza natural, la que sólo nos satisface enteramente cuando nos transporta fuera de la vida. En uno y otro caso, hemos roto el ritmo, nos hemos puesto fuera de ley, fuera del hábito funesto de la naturaleza y sentimos plenamente la fruición de la libertad.

Se estas consideracións que acabo de facer sobre a obra de Vicente Risco explican, baixo o meu punto de vista, a súa obra de creación durante o período

en que estivo involucrado no movemento nacionalista, é dicir, durante a *Época Nós*, moito máis axustadas se me antollan ao considerar o que produciu no eido narrativo e deixou édito ou inédito despois da Guerra Civil.

En efecto, durante os anos que van dende a Guerra Civil até a súa morte, ocorrida en 1963, Risco seguiu a escribir moito, tanto se nos referimos aos seus ensaios etnográficos e antropolóxicos coma se nos referimos á prosa de ficción, eidos dos que as obras completas en sete grosos volumes editadas por Galaxia en 1994 dan boa conta da dedicación que o eximio ourensán mantivo dun xeito incansábel, malia non ver publicada boa parte da súa escritura.

Certamente, a obra de ficción que teceu nestes anos desenvolveuse en idioma castelán fundamentalmente, pero é conveniente coñecela e tela moi en conta para entender o noso autor na súa totalidade.

Xa que logo, cómpre achegarse algo ás novelas que Risco nos deixou en herdo despois da súa andaina nacionalista. Refírome a *La puerta de paja*, finalista do Premio Nadal 1952 e publicada por Planeta ao ano seguinte, con algúns cortes dos censores, e ás inéditas, agora incorporadas ás obras completas: *La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta*, *Gamalandalfa* e *La tiara de Saitaphernes*, ás que poderíamos sumarlles algúns relatos curtos de non pouco interese que non podo tratar aquí.

La puerta de paja narra as peripecias polas que atravesara un bispo feudo-medieval, Baldonio, amo e señor da cidade de Nervia, dende o momento en que o abandona a súa concubina favorita, Rosinda, até a morte por lapidación do prelado, a mans dos seus súbditos e vasalos, unha vez que regresara de Roma, a onde fora a pé, arrastrando cadeas e cunha corda ao pescozo, para solicitar, falsamente arrepentido, o perdón papal polos seus enormes pecados.

A estrutura editorial defínese por cincuenta e cinco capítulos numerados en romanos, cunha extensión moi semellante cada un deles e normalmente breve ou moi breve e sen aparente funcionalidade diexética, empatando tamén nisto coa sistemática actitude de Risco de se exercitar no capricho autorial e de non se deixar apreixar por ningún xustillo formal nin en ningunha disciplina verosimilista. O sentido libérrimo e a rebeldía que el posuía do acto de escribir ficción explica todo aquilo que semella non ter encaixe teórico-narratolóxico ao longo da non pequena obra de creación risquiá. Así nos momentos en que, sen

dar explicación ningunha, se narran comportamentos dos personaxes desmesurados, anacrónicos ou sen sentido, como por exemplo, no comezo da novela, no que vemos a Baldonio limpando os dentes coa punta dun corno de cervo e, unhas liñas máis adiante, utilizando o seu especial “teléfono”, consistente nun espello e unha trompeta:

Mirando para el fuego, [Baldonio] notó que se aburría. Entonces llamó por un familiar y le ordenó que le trajese su teléfono. El teléfono de aquellos tiempos no era como el de ahora. No servía para hablar con los vivos, sino con el otro mundo. Consistía en una trompeta y un espejo; la trompeta no servía más que para aislar la voz, de modo que no la oyese nadie que no fuese muerto o el diablo. El espejo servía para recoger las respuestas.

Esta disposición autorial leva a unha utilización salferida do humor que, á súa vez, repercute no discurso narrativo con frases coloquiais ou moi socorridas na literatura de masas que nada encaixan, de non mediar precisamente esa actitude desenfadada, desinhibida e metaficcional, coa localización espazo-temporal da diéxese. O curioso é que aquí Risco, que tiña as xerarquías eclesiásticas como máxima fonte de autoridade á que había que se someter pola fe católica, sen condicións nin dúbidas críticas, levou a extremos insospeitados a lubricidade e lascivia do estamento clerical medieval, até o punto de cifrar no bispo Baldonio a encarnación de todos os vicios, maldades e descrememento no Deus que predicaba a unha sociedade, a da “fantápolis” de Nerbia, totalmente entregada a el e sometida aos seus caprichos e arbitrariedades.

O antirracionalismo de Risco amósase unha vez máis facendo que o gardián maior de Baldonio, Falconete, un brután redimido dos seus crimes pola arbitrariedade do bispo, sexa investido Doutor Honoris Causa na Universidade e paseado vitoriosamente pola cidade, á vez que se asaña co grupo de físicos que tentaran curalo sen éxito, levándoos polas rúas montados do revés en cadanseu burro cuns capirotos o máis altos e extravagantes posíbel, para escarnio da ciencia, exposta así ao ridículo público. Así mesmo, converte o analfabeto Galafre en adaíl liberador da cidade de Nerbia contra os filisteos cando ten lugar a insospeitada e inexplicada rebelión dos aldeáns. Nesta liña seguramente hai que interpretar o feito de Risco mesturar e confundir decote a realidade e o sonho, e o relativismo consabido de que sempre fixo gala a través do seu famoso aforismo “Todas as cousas deste mundo son sempre asegún”, na crenza de que todo fenómeno necesita do seu contrario.

Outra vez Risco, que somete o lector a unha erudición enciclopédica na que collen dende lecturas filosóficas e míticas da Antigüidade grecolatina e da Idade Media até tratados de alquimia, sen lle facer concesión ningunha, puxo en funcionamento a súa potente, desmesurada e expresionista imaxinación e a súa ilimitada sabedoría para evocar unha sociedade medieval europea que podemos situar onde nos pete, coa soa condición de que estea ben lonxe de Roma para hiperbolizar os sufrimentos aos que se someteu Baldonio voluntariamente, encadeado de pés e cunha corda ao pescozo, para chegar camiñando até a cidade santa a lle pedir perdón hipocritamente ao Papa.

En canto á novela *Gamalandalfa*, editada postumamente, responde a moitas das constantes que levamos achegado nas liñas precedentes, por máis que agora Risco ensaia con orixinalidade novas compoñentes para o seu discurso narrativo e dende logo insospeitadas na literatura española dos anos cincuenta.

Editorialmente está articulada nun pequeno texto, que funciona a xeito de paratexto prologal, seguido de corenta e catro breves capítulos numerados en romanos, o último dos cales funciona, así mesmo, a modo de paratexto epilo-gal. No prólogo dínos a instancia autorial:

246

Puede que se diga que esto es cuento, pero es verdad. Tan verdad, que los periódicos se ocuparon del asunto: ahí están los ejemplares en las colecciones y en las hemerotecas, en donde puede buscarse; el caso es dar con ellos. Además hay testigos que viven, que están empadronados y poseen carnet de identidad. Y si esto no fuese bastante, apele, quien dude, a las coplas de ciego, que es imposible que hayan dejado escapar este caso. Mas, por si hubieran cometido este descuido, es por lo que se escribe esta historia.

Xa que logo, hai unha intención inicial de captar ironicamente a atención do lector para o persuadir de que debe mergullarse no texto con credibilidade e na confianza de que vai asistir a unha historia de intencións miméticas.

No capítulo XLIV ou epílogo, o autor implícito representado aboia á superficie da escritura novamente para nos dar aforisticamente noticia do final de *Gamalandalfa* no manicomio santiagués de Conxo e da condición rexoubreira de quen se fixo cargo da narración:

Finis coronat opus. La cordura es una anestesia y Conxo es un paraíso. Aquí se acabó el poema. Lo escribió un juglar viejo y divertido, y no se sabe quién está más loco.

O estraño nome da protagonista que dá título á novela ten unha explicación ben sinxela: trátase da palabra resultante de unir o nome grego das letras iniciais do verdadeiro nome da protagonista (Generosa, *gamma*, López, *lambda*, Álvarez, *alfa*), que por brincadeira se lle ocorrera a un seminarista algo leado en amores coa fermosa rapaza. Moi na liña do xeito risquián de xogar co lector para non o deixar exercitarse no automatismo figurativo que, con Marcel Duchamp, podíamos cualificar de “retiniano”, non hai nesta novela localización espazo-temporal: “no vivían en una villa, ni en una aldea, sino en una especie de suburbio que no era ni una cosa ni otra, más cerca de la villa que de la aldea”.

Así mesmo, *Gamalanfalda* descríbese moral e fisicamente dende os primeiros parágrafos do texto, pero con adxectivos de ampla cubrición semántica que cada lector pode perfilar ao seu xeito ou segundo o seu canon ético e estético. Só sabemos que era unha muller “espantosa”, enténdese que no moral, fascinada dende nena polo sangue e pola morte (quizáis vítima dunha mala fada que lle botara a propia nai durante o embarazo), pero de gran beleza.

En canto ao nacemento e ambiente formativo da protagonista, Risco tomou da literatura escatolóxica e picaresca os trazos apropiados para bordear o noxento e o nauseabundo, pois faina nacer de pai matachín e de nai encargada tamén de degolar pitas polas casas, onde reúne as sobras máis ruíns da comida, que remexe sen discriminar unhas cousas das outras, nunha verdadeira porcallada, para servírenlle de condumio no fogar propio.

A moza preténdea para matrimonio un personaxe tamén noxento, o *Trandeiras*, moi próximo ao don Baldomero ou ao don Celidonio, os aceitosos comerciantes d’*O porco de pé*: “El Trandeiras era una calamidad, con aquel corpachón, más ancho que alto, que hundía los colchones, sudaba un sudor aceitoso y olía a pimienta picante...”. Ela non o quere pero, empurrada polos pais e pola súa propia ambición, acepta finalmente, programando un falso fillo e posterior asasinato do Trandeiras co fin de herdar a súa fortuna. Un fillo falso que ela bota de comer aos porcos cando descobre que o individuo non posuía fortuna e si unha familia que lle leva o pouco que tiña o agora defunto. É así como Gamalandalfa marcha a Brasil, onde leva a cabo unha serie de horrendas actividades, entre as que se inclúe a matanza do seu segundo home e de meniños. Ao final, volve arruinada e fai confesión pública dos seus terribes crimes.

Como se ve, Risco quería elaborar universos de ficción expresionistas e distorsionados botando man dos despropósitos que fabrica decote a realidade pero que non adoitan reflectirse na literatura polo seu carácter incríbel e irracional. Certo é que a denominada novela *tremendista*, que en España tivo raíces en Valle-Inclán e práctica concreta n' *A familia de Pascual Duarte* (1942), novela esta traducida do castelán ao galego polo propio Risco, podería cubrir en parte unha posíbel taxonomía do texto risquián de *Gamalandalfa*, cousa que empataría tamén co pesimismo antropolóxico de raiceiras budistas que tanto atraeu ao noso autor. De todos os xeitos, o feito de ficar inédita no seu momento obrigaría a facer unha lectura especial e actualizada de *Gamalandalfa*, cousa que aquí non podó facer.

La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta supón, baixo o meu punto de vista, unha das brincadeiras literarias coas que Risco debeu sentirse máis entretido á hora de escribir, pois reúne todas e cada unha das características que viñemos observando até aquí como definitorias da súa disposición autorial desinhibida en canto activaba os resortes da escritura ficcional, á que lle engade agora novas incorporacións tiradas, por unha parte, seguramente, do surrealismo e do absurdo na súa expresión cinematográfica, dos que o modelo dos irmáns Marx en cine sonoro, entre outros, non parece ficar lonxe e, por outra, trazos que hoxe se nos antollan propios da comedia cinematográfica ou mesmo do cómic e da literatura de ciencia ficción futurista en clave de humor. Elementos todos eles que lle prestan á novela de Risco unha dimensión de modernidade da que carecía polos anos cincuenta a novela española.

Todo parece indicar que Risco quixo facer nesta novela unha parodia crítica e antirracionalista do progreso occidental, do universo científico, en xeral, e do americano, en particular, ao situar Promonta nunha xeografía política e urbana con toponimia moi semellante á que adoitamos observar nos Estados Unidos. Así, un dos personaxes principais, Mr. Dorelle, traballa na Banca Mootis, Cootis and Cia., “en Promonta, capital de la provincia de Somonta, en el Estado soberano de Plainlandia. [e] Vive en Travel Street, 175, 7º”.

Editorialmente está estruturada en vinte e dous capítulos numerados en romanos, coma as novelas anteriores, aínda que de extensión máis variada, pero así mesmo sen que se aprecie ningunha función diexética nesa articulación, a maior parte das veces.

A historia que pon en marcha Risco sitúase, pois, outra vez, nun indeterminado lugar chamado Promonta, de fala inglesa, nun tempo posterior ao momento da escritura e mesmo da data de morte do propio autor, pois nalgún momento fálase do neno de dúas cabezas no ano 1964, ou dun imaxinario *Congreso Médico Extraordinario de Promonta* datado no ano 1985. Un matrimonio formado por Mr. e Mrs. Dorelle trae ao mundo un neno de dúas cabezas, feito que activa unha trama chea de peripecias e *gags* surrealistas e que provoca toda unha conmoción no mundo científico, xurídico, filosófico e mesmo astrolóxico, no que se dan as máis diversas explicacións ao fenómeno, incluído o feito de que Mrs. Dorelle, durante o embarazo quedara moi fascinada na visita ao Museo Etnolóxico de Promonta por “un vaso antropoide de barro, de procedencia peruana” con dúas cabezas en disposición exacta ás do naipelo, feito que lle producirá continuadas experiencias oníricas á grávida señora e que explicarían o fenómeno. Así mesmo, o nacemento do neno inaugura unha serie de liortas políticas e económicas interesadas na explotación do fenómeno, que remata sendo atracción de circo na cidade do Cairo e motivo de desatinadas armazóns argumentais entre novela policíaca e de espías, mesturados con ciencia ficción e maxia. Unha historia, en fin, que, aínda sendo de materia narrativa moi diferente, recorda en moitos momentos o absurdo mundo da novela de John Kennedy Toole *A conxura dos necios*, por máis que esta non se publicase nos Estados Unidos até 1980.

Unha vez máis, Risco activa os seus coñecementos e curiosidades das máis variadas ciencias e campos do saber, entre os que os referidos a prácticas oculistas ocupan un lugar moi importante. Pero o máis salientábel da novela é o xogo humorístico anticientifista (hai unha Universidade de Marimantas) e surrealista, aspecto este último que aboia unha e outra vez á superficie da escrita mediante situacións absurdas, como a desatinada entrevista, a xeito de test médico picanalítico, que ten que sufrir Mr. Dorelle nun centro médico de rimbombante e magnificador nome: o Gran Hospital-Sanatorio de Polipatología de Camping West, e que recorda inevitabelmente situacións propias de Groucho Marx; ou figuras de dicción do máis variado, pero en todo caso utilizadas con función degradatoria da seriedade do discurso, como as redundantes similitudes do tipo: “yo necesito absolutamente, urgentemente, indispensablemente, inmediatamente, ineludiblemente hablar con mi mujer”; “estaba asustadísima, alarmadísima, aterrorizadísima”; ou enumeracións caóticas, hiperbólicas e anafóricas tan propias do noso escritor, como:

[Mr. Dorelle] Lloró hasta el amanecer; después lloró toda la mañana, hasta mediodía, lloró con lágrimas, lloró con gemidos, lloró en seco, lloró con sollozos, con gritos, con suspiros... Lloró por su sí, por su honra, por su vergüenza, por su amor propio, por Carolina, por su esposa, por su hijo, por Promonta, por el sanatorio de Camping West, por el profesor doctor Lamboni, por las dos cabezas de su hijo, por el único cuerpo de sus dos hijos, por la banca Mootis, Cootis and Cia., por todo por lo que tenía que llorar desde su nacimiento, desde su mayor edad, desde su matrimonio, desde su enamoramiento, desde su pecado.

Así mesmo, atopamos trazos caligramáticos de ascendencia futurista que tamén se utilizan n’*O porco de pé*. Ou automatismos escriturais en secuencias como as que nos mostra cando se indica que o número de carné de identidade de Mr. Dorelle é o “nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, uno”, ou cando se ordena envíen ao imaxinario paciente Dorelle á habitación “uno, dos, tres, cuatro”, indicadores, eses automatismos, da escasa importancia que Risco quería darlles aos datos referenciais realistas, como invitando ao lector a que poña el os datos que queira, como xa fixera no conto *Meixelas de rosa*.

250

Como se pode comprobar polo que levamos visto, non hai nestes aspectos nada que non puidésemos atopar no Risco anterior á Guerra Civil, como non sexa o feito de escribir agora sistematicamente en castelán. Pero cómpre cando menos aludir a certas curiosidades que nos falan dun Vicente Risco atento aos aconteceres da ciencia e da política fóra de España, onde moitas das referencias que fai o novelista neses campos era impensábel rexistralas na realidade, como non fose, por exemplo o anticomunismo burlón que se desprende do feito de que nas peripecias itinerantes do neno exposto ao público no Circo Mandinga (Varsovia, Trieste, Ancara, India, Paquistán, Calcuta, Nova Deli, Karachi, Bombai, etc.) ao chegar a Moscú incomodara algo as autoridades de Kremlin por creren que o neno exposto á curiosidade pública víase máis cá momia de Lenin. Quizáis polas alusións que se fan a certas realidades contrarias á ideoloxía do réxime da ditadura franquista sería impubicábel en España *La verídica historia...*, aínda tendo en conta o carácter paródico e burlesco que enchoupa a novela en todos os campos nos que incorre a pluma do seu autor. En efecto, Risco, por exemplo, alude ao clima político de Promonta, onde, por se rexeren os cidadáns por un sistema democrático, se convocaban eleccións, existían partidos políticos do goberno e da oposición, promovíanse manifestacións con pancartas, etc. Por outra parte, fala con irónica naturalidade (se ben por boca dun doutor que leva o aptrónimo de Tolondra, un atoleirado) fala con

naturalidade, digo, da eutanasia para enfermos incurábeis e para nados defectuosos, aspecto este, como se sabe, propio da ideoloxía nazi, tan afín ao fascismo franquista. Fala tamén do divorcio, da fecundación extrauterina nos humanos e do desenvolvemento do embrión “in vitre”, da guerra bacteriolóxica, etc., cousas moitas delas, como se ve, de grande actualidade ao día de hoxe.

La verídica historia... coñeceu un amago de continuación no fragmento tamén inédito que se publicou co título de *Doce años después*, no que aparece o neno das dúas cabezas xa feito un mozo de dezaioito anos e gran fermosura, datos que xa se apuntaran na novela. Ten este fragmento de novela algo de ciencia ficción e de alegoría. En África fúndase unha cidade de nova feitura de cen millóns de habitantes, unha distopía baseada no descubrimento do gran mar subterráneo do Sáhara. O neno das dúas cabezas, chamado ironicamente Eugenio-Teobaldo é obxecto de disputa amorosa por parte de tres mulleres científicas pouco agraciadas fisicamente e por Alicia, unha fermosa moza. Como xa dixen, trátase dun esbozo, dun ensaio novelístico inacabado, dun xoguete que Risco deixou inédito pero que nos ofrece outra vez a súa gran curiosidade por todo o que a ciencia e a tecnoloxía ía producindo, adiantándose en moitos aspectos a fenómenos que tan só moitos anos máis tarde ha-bían ser realidade. Así, hai premonicións sobre a cibernética moi atinadas. Tamén se fala dunha gran máquina, “un cerebro electrónico” que había gobernar o mundo no futuro e mesmo de conferencias por televisión, todo de grande actualidade, como se pode comprobar.

Finalmente, outra das interesantes novelas que Vicente Risco deixou inéditas e que non se coñeceu até a súa incorporación ás *Obras Completas* da editorial Galaxia, é *La tiara de Saitaphernes*. Estamos agora diante dunha novela acabada e de non pouca extensión na que Risco, sen se desprender da súa habitual actividade lúdico-literaria e das preocupacións filosóficas que decote adoitaba mesturar nas súas ficcións, volve contar unha historia que ten moito de fantástica, pero agora situada en coordenadas espazo-temporais localizábeis: anos vinte do século XX, na cidade de Oria, transparente fantápole etimolóxica que vale por Ourense (Auria, Auriensis). Estamos diante dunha novela-ensaio, na que Risco deitou moito do seu saber e moitas das súas ideas sobre as máis variadas leiras da cultura.

A anécdota central está inspirada nun feito real ocorrido a finais do século XIX en Francia, aínda que non divulgado na súa versión veraz até 1928, ano

no que a prensa internacional se fixo eco da fraude. Efectivamente, en 1895 un tratante de trigo romanés chamado Schapschelle Hochmann encargoulle ao ourive Israel Rouchomovski fabricar unha tiara de ouro ao estilo antigo. En 1896 o Museo do Louvre comprou a magnífica xoia de ouro chamada Tiara de Saitaphernes, e o seu orixinal, segundo que fontes manexemos, dataría, ben do século V da nosa era, ben do III a.C. Pagárase por ela 200.000 francos. En 1903 descubriuse a falsidade e foi retirada da vista do público.

Sobre este feito, que necesariamente tiña que fascinar o Risco impregnado de cultura ocultista e orientalista, construíu o polígrafo ourensán unha novela fantástico-realista na que aproveita para expoñer, entrenzado entre os parlamentos dos personaxes, o seu ideario político e relixioso e para amosar os seus coñecementos sobre historia antiga, arqueoloxía e arte, e tamén da arte e da literatura simbolista e vangardista, a través de personaxes deseñados ao efecto para os transmitir e tamén para denigrar a cultura madrileña, ignorante do que sería moeda común entre anónimos, aínda que selectos, individuos de provincias, tales como el mesmo. A novela arrinca no Madrid dos anos vinte. Un Madrid que Risco flaxelou decote e do que agora se nos dan algunhas das actividades propias da xuventude frívola da capital de España, pertencente a “familias con chicas que vestían bien y jugaban al tenis, algunas incluso aprendían equitación y tenían palco en el Real”. Carlos Armesto, de pais galegos pero criado nese Madrid, onde era todo un “parisién”, vese na obriga, por ter gañado as oposicións a avogados do Estado, de se desprazar “a quel rincón de Galicia, a aquella ciudad, más vieja que antigua, y estuvo muchísimos días bastante aburrido, haciendo lo que todos, porque la ciudad era triste y la vida limitada y monótona”. Esa cidade é nomeada finalmente como Oria fantápole transparente detrás da que é doado ver a cidade de Ourense.

252

A novela, nun principio, discorre polas canles convencionais do realismo e mesmo dun certo costumismo, e Risco aproveita para facer unha semblanza do mundo cultural de Oria levando o seu personaxe por varios ambientes a fin de que vaia coñecendo figuras senlleiras da vida ourensá que lle servirán para traer a colación os coñecementos sobre poesía e arte de vangarda que o propio Risco sabemos posuía xa dende os anos vinte, como demostrara abundantemente na prensa, nas revistas daquel momento e na correspondencia con Manuel Antonio. Así Carlos Armesto coñece no casino de cabaleiros a Augusto Mosquera, profesor de matemáticas pero moi popular polo seu enxeño e polas respostas rápidas con que desarmaba dialecticamente os adversarios

nos faladoiros de café. É un personaxe cheo de graza e fantasía que parece non se tomar nada en serio. Un gran conversador. Este Mosquera, que tamén vivira en París, en Hamburgo, en Viena e noutras grandes cidades, é o encargado de poñer a Carlos ao tanto da historia de Oria, os seus monumentos, museos, etc., e Carlos fica encandeado co profesor, que tamén o leva a observar un sitio sobre o río que deixa indiferente o mozo pero que na súa descrición nos descubre un Risco capaz de pintar en poucas palabras toda unha paisaxe, nun alarde de éfrase digno de traer aquí:

El cielo era un cristal de amarillo clarísimo y transparente, y allí estaba una nube roja, mitad plomiza. Desde el sitio en que estaban sentados, la ladera, cubierta de luces, descendía hasta el río, y en el río se reflejaba el cielo.

Unha descrición paisaxística que ten o seu contrapunto pictórico e ideolóxico na lembranza que fai páxinas adiante Sofía, a protagonista feminina, do día en que se soubo do triunfo de Lenin:

Y refirió la mañana plomiza en que se supo el triunfo de Lenin, una mañana fría y triste, una sensación oprimente de pavor incierto, de hallarse a merced de lo implacable, aquella luz blanca, sin brillo, aquel cielo endurecido; las noticias desconsoladoras cruzando como rayos.

Podemos dicir que, en principio, Mosquera é un personaxe con función de guía-documento que tamén introduce o pupilo Carlos nas redaccións dos dous xornais principais de Oria, o conservador e o liberal. O narrador en poucas notas fainos saber como o liberal era moi reaccionario en materia de literatura e de arte, e que o conservador, en troques, estaba moi ao día neste terreo: “aqueellos conservadores estaban en la vanguardia”. É aquí onde coñece Carlos a Paco Seijas (un *alter ego*, segundo coido eu, do propio Vicente Risco, aínda que algo travestido), “un rapaz de menos de veinte años, cara muy blanca y cabello rubio deslucido”, que deixa sorprendido a Carlos polas súas reflexións políticas e polos seus coñecementos de arte e de literatura. Este Paco Seijas ensínalle a Carlos libros franceses, edicións do *Mercur de France*, exemplares de *Les fleurs du mal*, único libro que Carlos coñecía, faláballe con grande entusiasmo de Mallarmé, das *Illuminations* de Rimbaud, dos caligramas de Apollinaire, de Reverdy, Tristan Tzara, Francis Picabia, etc., e mesmo o levou visitar o estudio dun pintor dadá, un comunista chamado Raúl González, pero tamén lle falaba con entusiasmo das esculturas románicas da catedral e dun retablo barroco que había nunha igrexa totalmente descoñecida. En fin, Risco,

en boa medida, válese destes personaxes para expoñer a súa propia formación e cultura e a dos seus amigos do que fora no seu tempo o *Cenáculo ourensán*, así como para facer reflexións críticas sobre o futurismo, o dadaísmo e as vangardas, en xeral, pero tamén para ridiculizar a desinformación madrileña sobre a actualidade política e artística de Europa e para lograr que o seu personaxe, que, a pesar de vivir en Madrid, non estaba informado de nada, lle vaia collendo gusto á cidade.

Unha vez introducido Carlos Armesto na cidade e, como di Antón Risco, en “semejante cotidianidad”, dá comezo na novela, de súpeto, un mundo de fantasía e de fascinación, dende o momento en que, paseando un día por unha ruela da cidade, Carlos ve unha placa na que se le o nome de R. Dehmel. Para o lector familiarizado coa obra de Risco salta axiña a intertextualidade con aquela peciña narrativa de 1918, “Do caso que lle aconteceu ao doutor Alveiros”, e polo tanto activa os rexistros apropiados para se introducir no xogo risquián de mundos ocultistas e exóticos, como efectivamente vai ocorrer. Nada menos que nesta cidade de provincias vive o ourive que falsificara a famosa tiara de Saitaphernes, Israel Ruchumowski, oculto baixo o nome de R. Dehmel, xunto cunha muller rusa de fermosura fascinante, Sofía Alexievna, da que queda prendado Carlos, en detrimento da súa noiva e futura esposa M^a Luisa Puga. En efecto, Sofía (e non esquezamos a transparencia simbólica deste nome: ‘saboría’), que resultará ser unha evanescente princesa rusa espiada pola Cheka era unha “mezcla extraña de seducción y de lejanía. Una belleza dulce y tierna, y al mismo tiempo casta y altiva. Belleza de reina y de santa, que lo dominaba de una manera que nunca había experimentado”. Os engados de Sofía conseguen que Carlos fique tamén prendado de Oria.

A entrada neste mundo de exotismos, fantasías e personaxes de incerta traxectoria relixiosa e política, dálle pé a Risco para entreterse en reflexións dialécticas sobre dogmas, para exponer as súas ideas sobre a ortodoxia católica ou sobre a igrexa ortodoxa (“herética”) rusa e, de paso, nesos diálogos, naturalmente, tamén aproveita para se decantar sobre o comunismo.

Así como van collendo confianza Carlos e Sofía, esta vai facéndolle confidencias. É ela quen lle ensina a suposta tiara de Saitaphernes orixinal, oculta na casa de Oria onde vive co seu suposto pai, R. Dehmel, é dicir, o ourive Israel Ruchumowski. E é aquí onde Risco fai gala, a través dos diálogos dos perso-

naxes, dos seus coñecementos de Arqueoloxía e de Historia antiga e tamén das súas opinións sobre a revolución rusa e as figuras históricas que a protagonizaron.

A partir de aquí, a novela entra a observar a personalidade de Carlos, unha mentalidade pequeno burguesa dubitativa e escrupulosa que non se atreve a lle facer fronte ao reto de Sofía de se ir con ela a Rusia. Os monólogos interiores deste personaxe que o autor implícito transcribe dannos a dimensión dunha persoa de nobres sentimentos, relativista e recoñecedora, non sen sufrimento interior, da súa condición profunda de “pollito bien” a quen lle gusta a vida apracíbel, o casino, o paseo, etc. Todo isto lévao a caer gravemente enfermo, de onde sae sen lle atopar xa moito sentido á vida. Mesmo lle importa pouco ter perdido o soño que para el significara Sofía. E agora a novela cobra unha traxectoria centrífuga, diríase que rizomática, ao casar Carlos coa súa noiva, M^a Luisa Puga, e levar o lector a escenarios europeos con motivo da viaxe de lúa de mel dos acabados de casados, que saben por Paco Seijas, a quen encontran en Suíza, que Sofía está alí a morrer, abandonada nun hospital. Isto aprovéitao Risco para falar do nacemento de Dadá no café Voltaire de Zurich e dunha exposición onde se le parte dun dos manifestos daquel movemento vangardista. Carlos visita a Sofía no hospital e ela infórmao de que guindara a Tiara de Saitaphernes ao Mar Negro, ao tempo que lle pide traer a M^a Luisa á súa presenza. É aquí, nos parágrafos finais da novela, onde cobra todo o seu simbolismo a prezada xoia e toma categoría alegórica toda a novela, até o punto de semellar un testamento existencial do propio Vicente Risco, que a fin de contas sempre foi un relativista e un pesimista abeirado no irracionalismo case fanático da relixión.

En definitiva *La tiara de Saitaphernes* é unha novela complexa na que tan só puiden facer aquí unha mínima incursión e que ben merecería unha análise en profundidade dada a personalidade do autor. Unha novela que nos desconcertaría por veces, sobre todo dende o punto de vista ideolóxico, como o recoñece o propio Antón Risco, moi crítico con esta obra de seu pai, se non temos en conta as características que levamos apuntando dende o inicio deste pequeno relatorio: unha escritura apresurada que vai con atraso respecto da mente do seu autor.

Unha escritura que semella querer deixar plasmadas as urxencias dun pensamento decote inqueda, dialéctico e contraditorio, sen tempo para mirar

atrás e organizar a materia diexética. Unha escritura rizomática e metaficcional que inscribe a Vicente Risco entre os novelistas máis avanzados do século XX, até o punto de que moitos recursos que el utilizou haberían ser recoñecidos a partir de 1970, na posmodernidade que el xa non puido vivir.

Anxo Tarrío Varela

Universidade de Santiago de Compostela