

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(X)

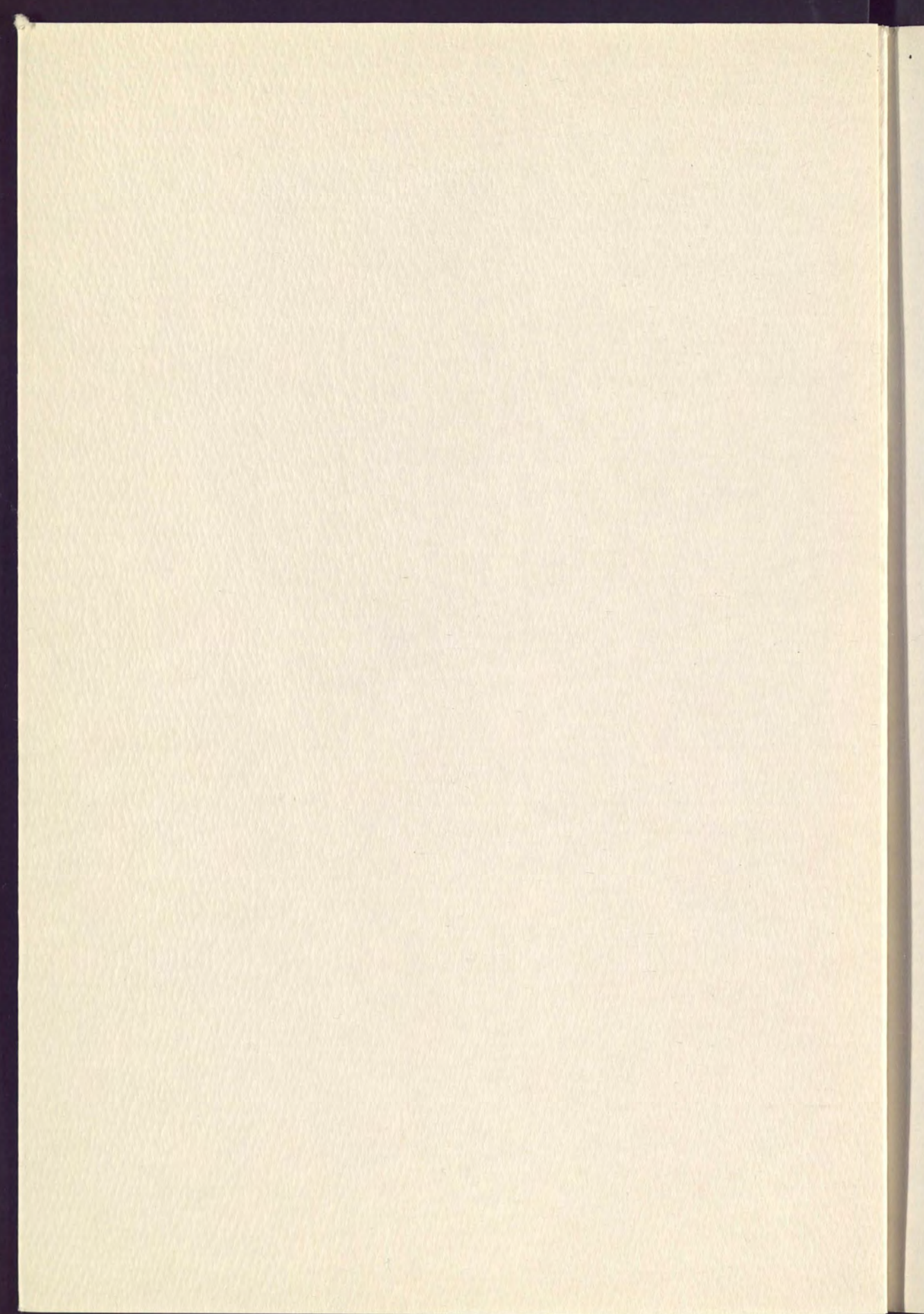


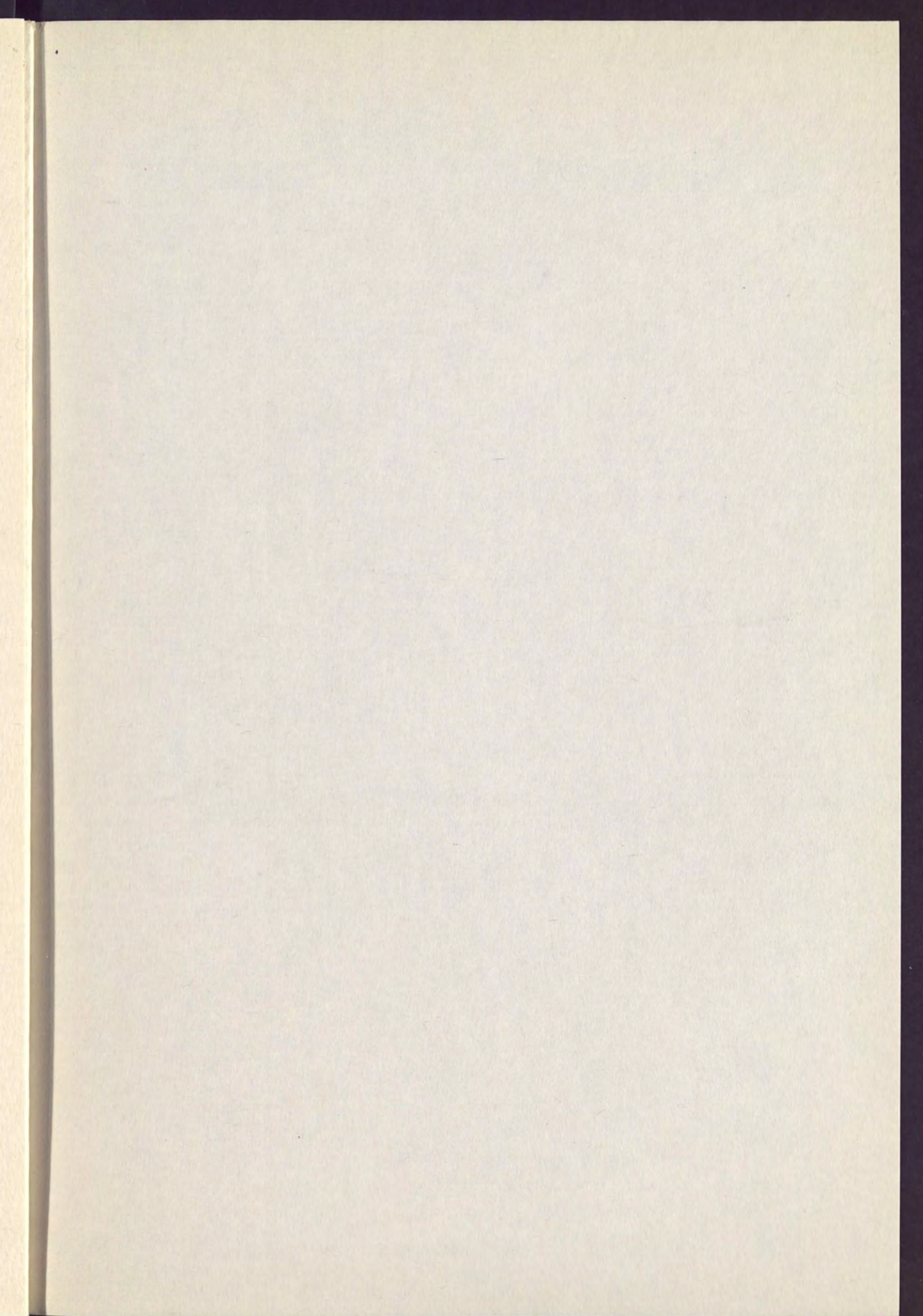
A pretensa nostalxia da autoridade

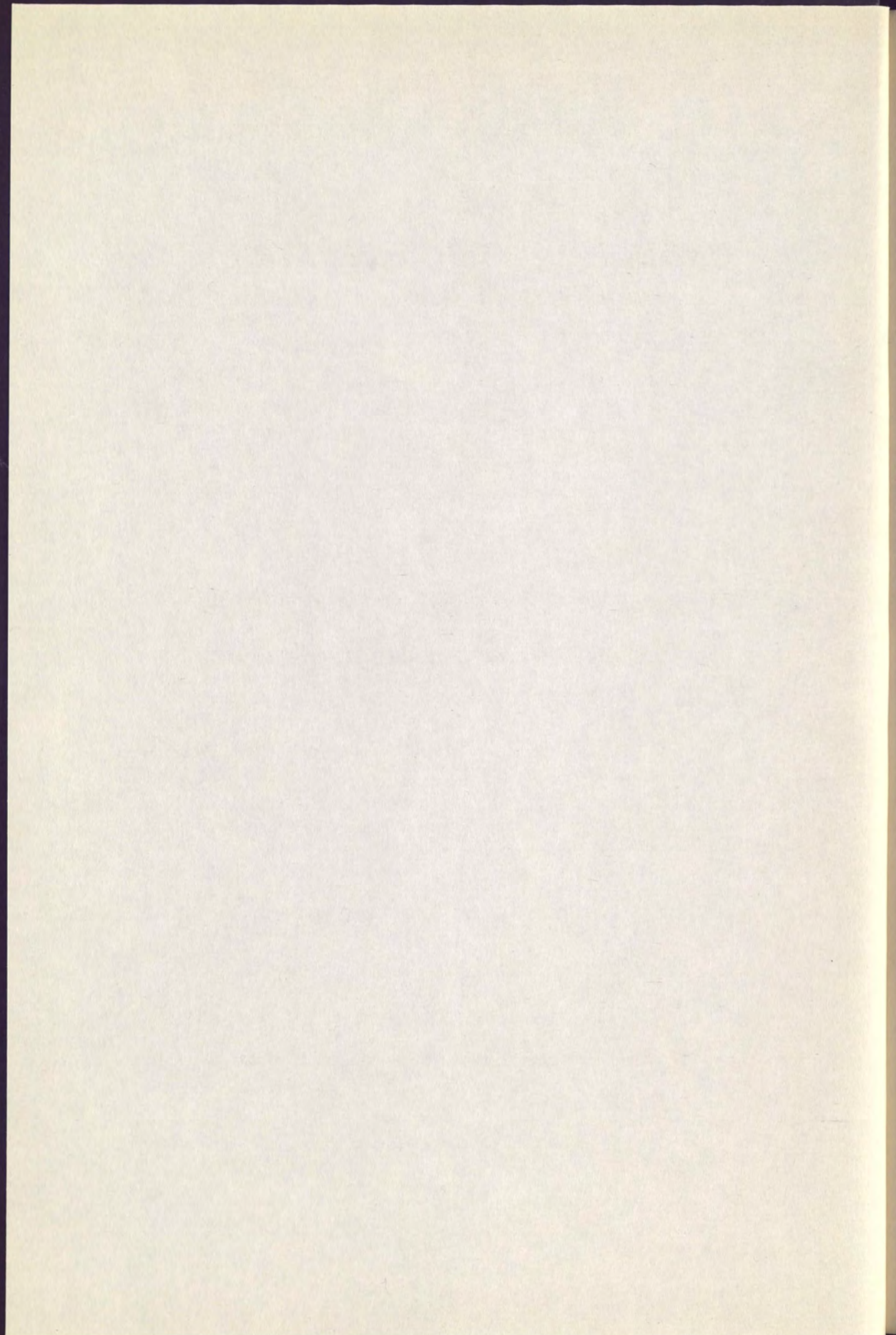
(Unha interpretación parcelar d'O porco de pé
de Vicente Risco)

Alva Martínez Teixeira

XUNTA DE GALICIA







CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO, X

(Cadernos galegos de pensamento e cultura)

A PRETENZA NOSTALXIA DA AUTORIDADE

(Unha interpretación parcelar d'*O porco de pé*
de Vicente Risco)

(IV Premio "Centro Ramón Piñeiro" de ensaio breve)

Alva Martínez Teixeira

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(Cadernos galegos de pensamento e cultura)

Directores:

Luís Alonso Girgado
Ramón López Vázquez

Consello asesor:

Xesús Ferro Ruibal
Xosé Manuel García Iglesias
Anxo González Fernández
Ramón Mariño Paz
Anxo Tarrío Varela
Andrés Torres Queiruga

Edita:

XUNTA DE GALICIA

SECRETARÍA XERAL DE
POLÍTICA LINGÜÍSTICA

CENTRO RAMÓN PIÑEIRO PARA A
INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

Coordinador científico

MANUEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Director Técnico de Literatura

ANXO TARRÍO VARELA

Ilustración da cuberta:

BALDO RAMOS

Imprime:

Gráficas ATV

ISBN:

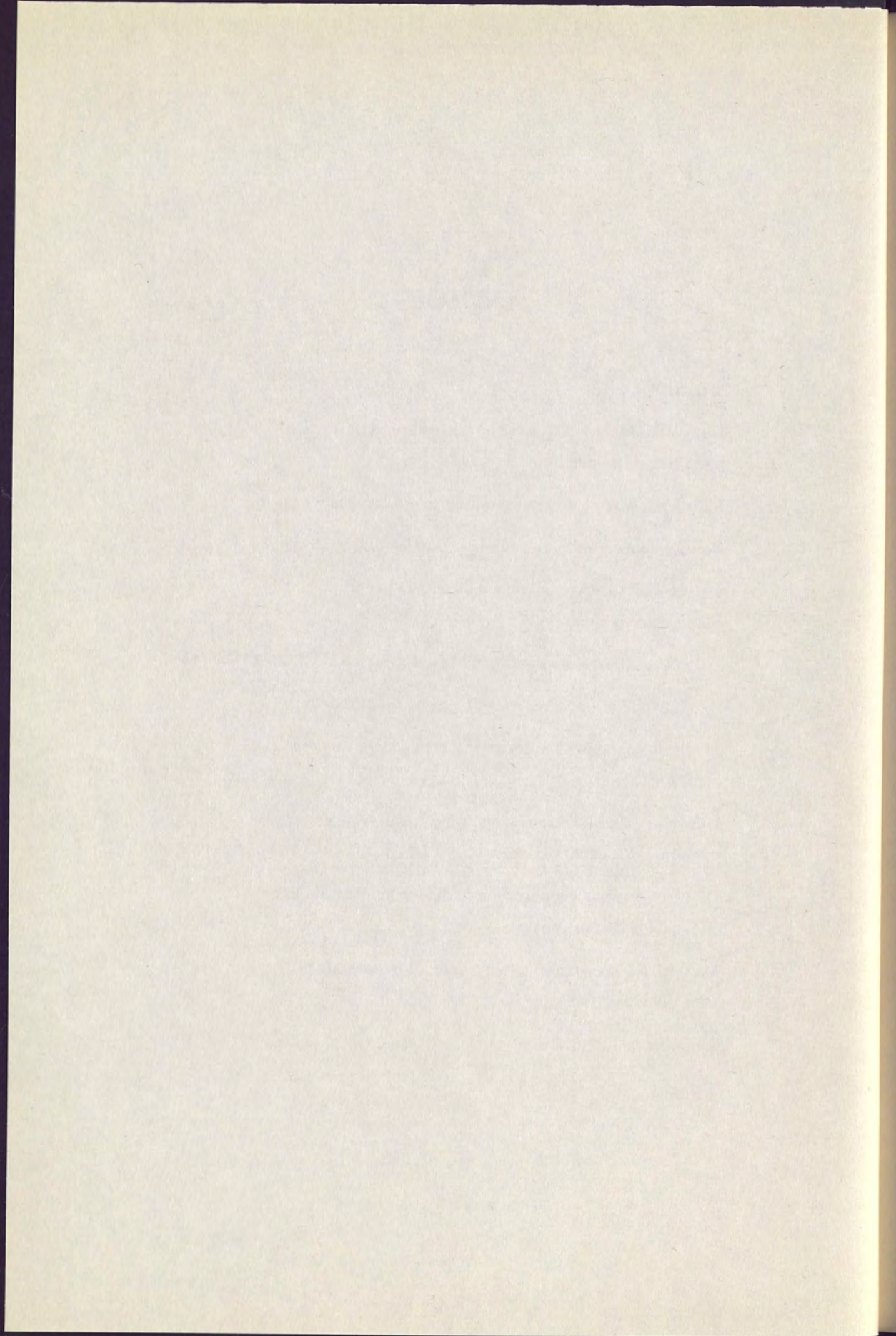
84-453-4350-S

Depósito Legal:

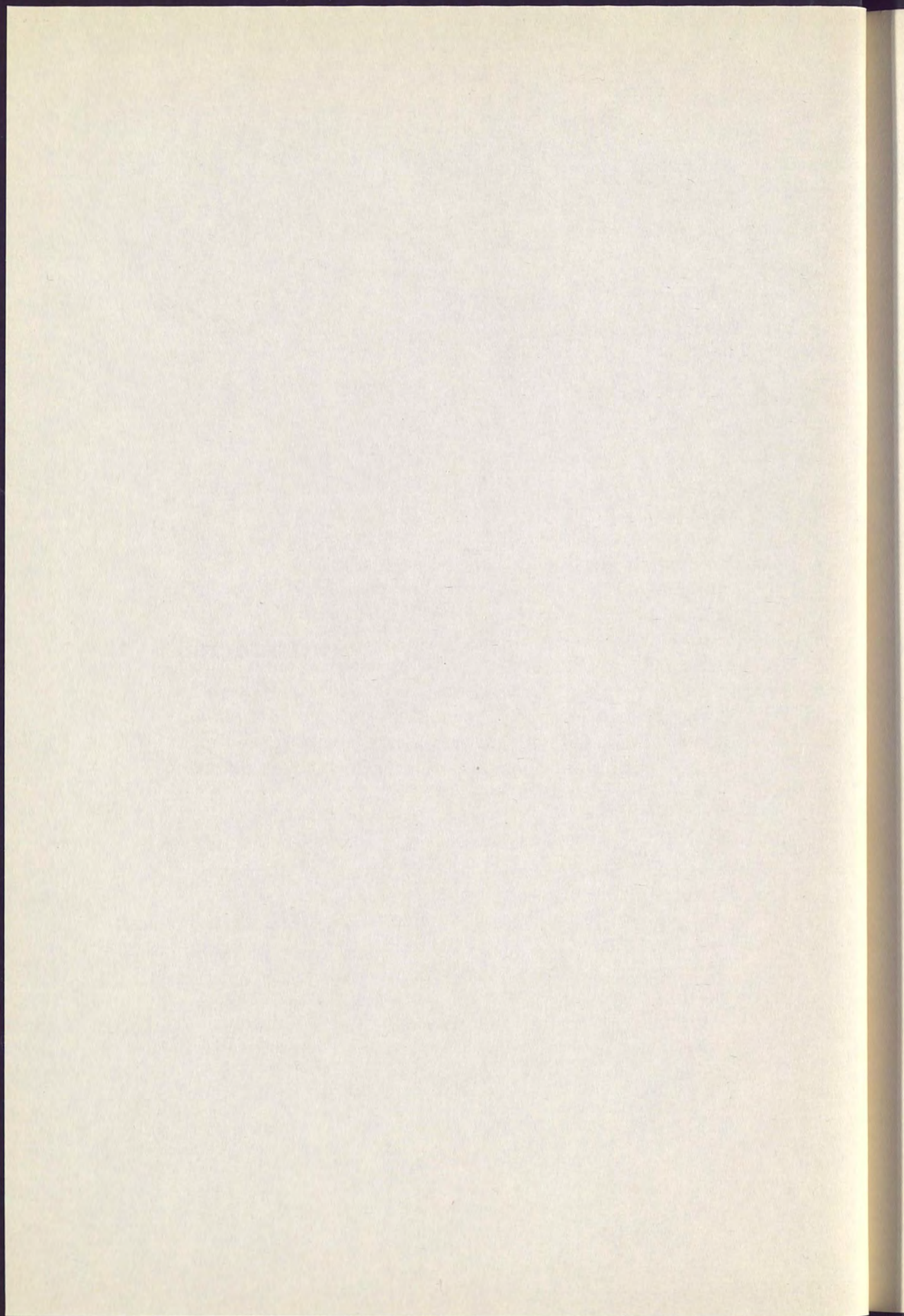
C-33-2007

ÍNDICE

- Introducción	7
- Da realidade ficcional: o curioso paradoxo dun mundo perennemente inestable	13
- Do florilexio filisteo: a presenza da erudición inxuriante	21
- Do narrador: a instigante danza cáustica da paráfrase	33
- Da <i>persona</i> satírica: o cinismo compracido e a compracencia cínica	39
- Do feroz satirista: a superioridade e o riso	45
- Da engraxada maquinaria: as técnicas do humor	51
- Do expresionismo: o enérxico virtuosismo da augaforte enfática	63
- Das personaxes: o dubidoso gusto colectivo dunha momumental carnavalada	71
- Da (in)consciencia identitaria: a disolución do eu e da civilización contornante	91
- Da parodia: o costumista testemuño dun narrador tranquilo (mais indignado)	105
- Referencias bibliográficas	119



Introducción



Le savoir me plaît comme détour
(Chantal Thomas)

Ao longo deste século e en diversas exhumacións e aproximacións interpretativas á excelente novela publicada por Vicente Risco en 1928, *O porco de pé*, foise agudizando a nosa impresión –en parte intuitiva– de que na materia narrativa desta ficción ecoaban feitos cando menos próximos aos acontecidos en terras galegas na altura da súa escrita. Desde hai algúns anos, en sucesivas relecturas da novela, adquirimos a convicción de que o nihilismo e a pretensa nostalxia da autoridade do discurso ficcional deberían ser cando menos matizados, ponderando o feito de que a novela se constitúe, ao final, tamén nunha enciclopédica e amarga distopía de controversas intencións.

É por isto que, querendo esclarecer para nós mesmos esta impresión e na procura dun paseo guiado para lectores motivados e avisados, por un lado, acudimos nas páxinas do ensaio que segue ao *discours digressif* que forma parte do que Montaigne denominou *la vue oblique*, e, por outro lado, servímonos da nosa pirroniana digresión, máis selva que orde, para abordar tamén a pretensa leviandade da arma humorística utilizada na novela, que nós viamos máis como a sutileza dun auto de fe fársico contra a mala conciencia.

O reflexo vívido e fuxidío de numerosas circunstancias por todos coñecidas, incongruentemente repercutidas na obra –folgas violentas, caos pre- e posrevolucionario, tumultuosos cambios de gobernos e as conseguintes oscilacións políticas de moi encontrada orientación e mais outros sucesos de latexante actualidade–, despertaban en nós un intenso sabor familiar, localista, de proximidade suxestiva e incómoda á vez, facéndonos sentir case un público municipal, polo que tiñan de próximos aos acontecementos narrativizados.

A procura desta última verdade subxacente levounos a confirmar esta suposición previa: todo canto é dito ou representado na ficción do bípede porco díxose ou aconteceu; isto é, tivo o seu eco e o seu oco exacto na atmosfera de purgatorio de Oria. Mais con esta certeza non pretendemos chegar a apuradas identificacións derivadas da fácil suposición de existir alguén ‘real’ detrás dalgunhas das figuras, estivese presente ou non tal intención na mente do novelista. Podemos recoñecer os personaxes da novela, mais como desacougantes tipos e non como portadores de desvirtuados nomes propios.

É así que nos encontramos a un Risco incorporándose con esta novela ás ocupacións dos seus colegas literatos, comprometidos pola preocupación pola terra, pois nesta época é onde o peso político, exterior ás ocupacións literarias e intelectuais, estaba máis do que vixente. A vida escorrega aquí á marxe do cotián, mais sen perder o contacto nunca, nunha mutua vixilancia entre onirismo e vixilia.

No alcance do libro, urxe valorar e non só ver unha chamada á ética, unha persistente advertencia e unha

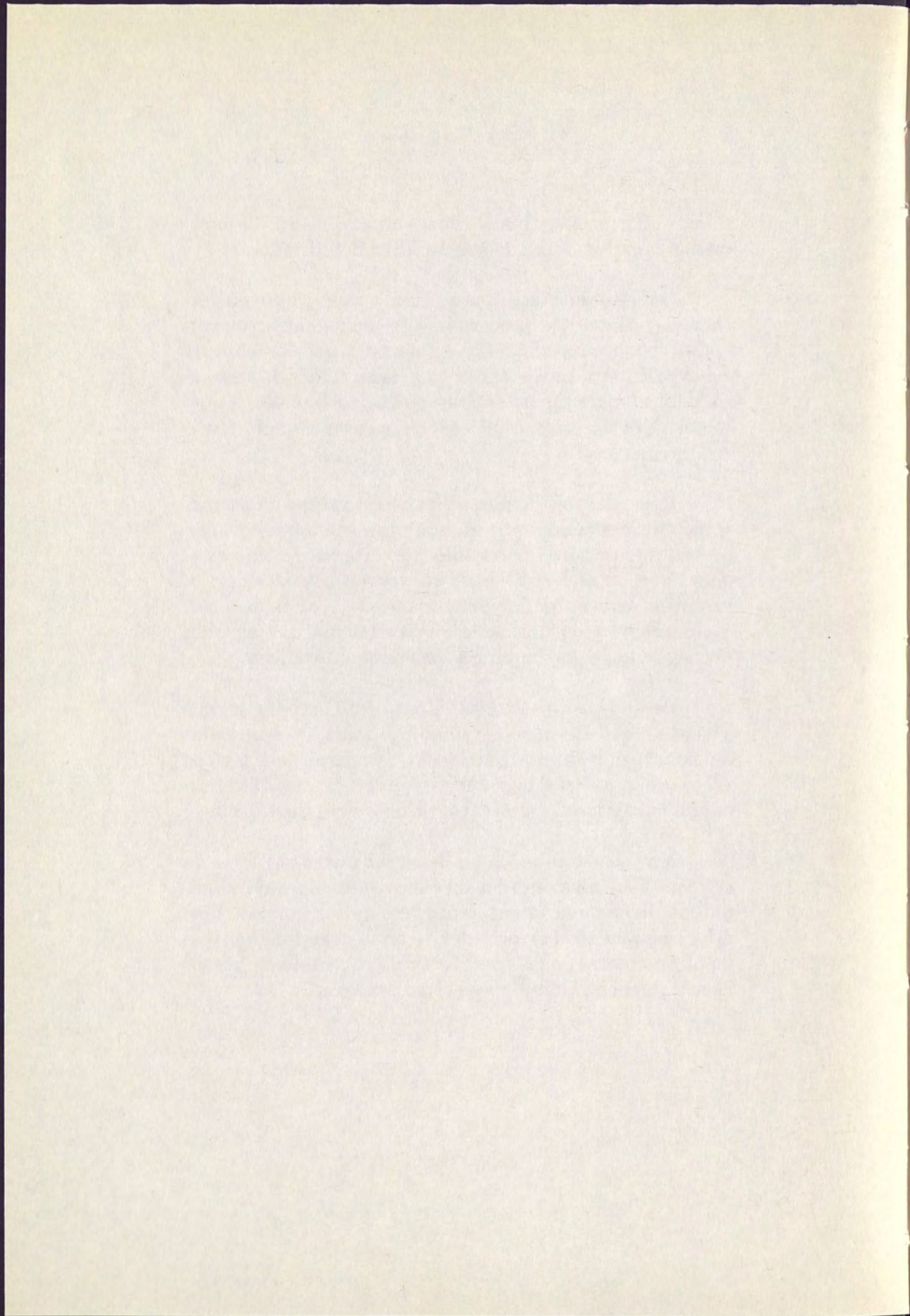
teimosa corrección tras a clara vontade de estilo parodística que non deixa de ser un filtro deformador.

De feito e como é ben sabido, o noso autor ensanchou a paisaxe da produción literaria galega, encontrando neste procedemento da parodia un elemento de renovación vibrante e enérxico grazas á finxida máscara (des)veladora de arte intrascendente e bufonesca que, temos para nós, non é tal –ou, para sermos máis precisos, non é só tal.

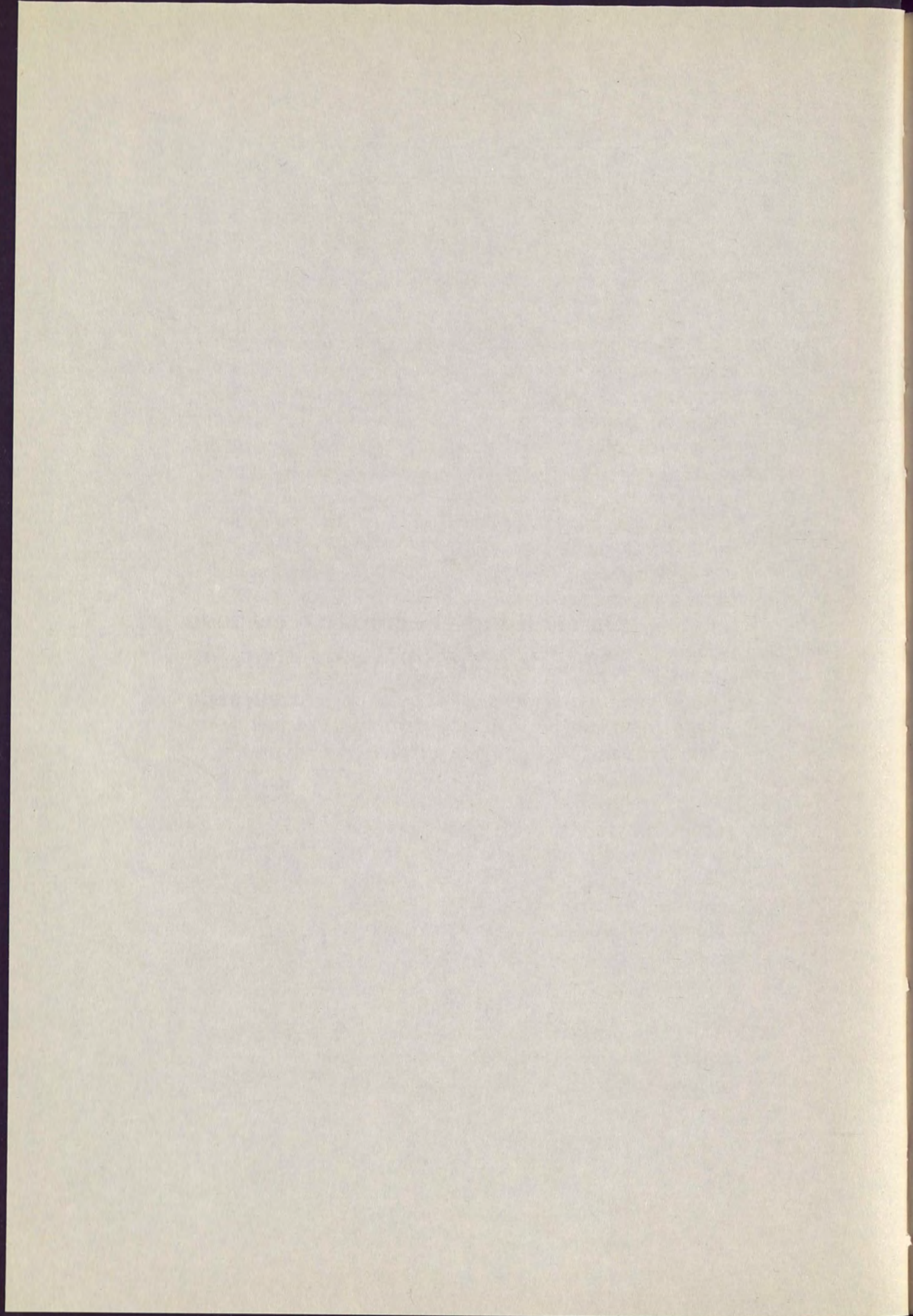
Hoxe, despois de non poucas (re)lecturas da ficción, vemos nitidamente que o mundo presentado na novela é presentado en serio, que non é todo 'literatura' aniquiladora, pois aquilo que se di ou representa redúcese a vivencias transmutadas artisticamente e adubadas con algúns elementos fantásticos de diverso matiz: é a visión desenganada e aceda dunha sociedade insolidaria.

Perante os nosos ollos, a figura do escritor galego Vicente Risco elevouse así un pouco máis, na súa enfiada depuración dunha conciencia colectiva, pois poucas veces un novelista logra transcender o trágico cotián cunha excepcional e artística visión de circunstancias.

Neste caso, o prodixio do autor ourensán foi o de enredar e encaixar nunha área espacio-temporal reducidísima diversos acontecementos e o de ser quen de fundilos no presente perturbador, tirando dese conglomerado unha dolorida e dolorosa lección, travestida de humorismo, parodia, ironía e sarcasmo excelsos.



**Da realidade ficcional: o curioso
paradoxo dun mundo perennemente
inestable**



As relacións da novela coa realidade constitúen sempre un complexo problema. Por isto, comecemos este ensaio dicindo, simplemente, que a novela transmite, en primeiro lugar, ambientacións, costumes e caracteres. Mais tamén deseña un painel espiritual ou, se quixermos, ideolóxico (isto é, un conxunto de crenzas).

No que di respecto da novela analizada, poderíamos indicar, neste sentido, que persegue espellar a vida o máis perfectamente posible, que non, obviamente, o máis exactamente posible. E isto é así, posto que busca unha visión da mesma máis plena, aguda e convincente do que a realidade mesma, constituíndo a técnica da esaxeración e a caricatura unha excelente vía de acceso para se aproximar e criticar unha realidade tipicamente galega, visto que, como dixo Sartre, “unha técnica novelesca nos reenvía sempre á metafísica do seu autor”.

O porco de pé é configurado por un discurso que ten como marco referencial a contemporaneidade e o proceso de transformacións sufridas nunha sociedade galega precapitalista e marxinalmente afectada polo proceso de mundialización económica na fase imperialista do capitalismo. Risco proponse conformar unha visión sobre o país partindo da análise dos referentes propios e da súa ideoloxía.

A empresa risquiana asome entón o carácter de utopía ás avesas, dunha vasta operación de hixiene mental perante un espectáculo pouco edificante. Nesta von-

tade polemizadora, está todo o peso negativo –e libertador– do pensamento risquiano, e, nesta negación, claramente aristocrática e distanciadora, reside, na nosa opinión, o carácter que permite a integración nun proxecto non de articulación explícita do discurso nacionalista mais si de construción dunha conciencia colectiva.

Risco reproduce con pictórica cualidade laxeiriana a paisaxe moral e os tipos humanos do ambiente provinciano da sociedade liberal burguesa en que se criou e moveu até o estalido da guerra civil en 1936. Polo negativo e cunha perspectiva propia, o autor encontra un outro medio de restauración, consolidación e difusión dunha identidade colectiva. A empatía non se produce pola proxección dun ideal, senón pola aversión do painel retratado, co cal se están a deseñar as fronteiras ficticias dunha nova “comunidade imaxinada”, sendo a novela un delimitador das marxes (exclusivas e, implícitamente, inclusivas) dese espazo.

Nesta visión, amplifícase o efecto de atracción e entretemento polo seu ludismo, que a distancia de outras propostas narrativas da altura –como por exemplo da capacidade suxestiva do mítico en Otero Pedrayo– e, en consecuencia, a aproxima a unha maior posibilidade de atención.

É altamente curioso observar como, sen deixar á parte certos elementos constitutivos de compromiso ideolóxico, Risco pretendeu aliviar aínda máis o contido doutrinario do que os seus contemporáneos, tratando de afastar de si a gravidade, a transcendencia, e, por suposto, a sublimación, para edificar unha gravosa racionalidade e moralidade, sen nós o percibir con clareza.

Distantes están agora, como dicíamos, os heroes oterianos e as súas teofanías e descubertas, mais tamén as actitudes mantidas polo autor noutras etapas e escritos. Auséntase agora o constante esforzo da década de vinte no plano teórico-político para dotar ao nacionalismo dun corpo doutrinal, dunha fixación programática, mais sen esquecer que o protagonismo que Risco concede á nación, na súa concepción da historia do país, é implícito axente da narración: implícito polo que de velado e diluído ten o labor de apostolado e concienciación, non tanto nacionalista como moral, do pobo realizada agora polo autor.

Amplamente suxestiva é a este respecto a afirmación sobre *Os europeos en Abrantes*, aplicable á narrativa que agora nos ocupa, realizada polo profesor Tarrío Varela (1995: 195), quen fai notar que:

[...] é este, o nacionalista, dos poucos idearios que non pasan pola peneira da súa intelixencia hipercrítica, sempre a lle dar volta ós tópicos e ós discursos máis de actualidade ou máis á moda; sempre a poñer na picota os hábitos e as modas máis practicadas pola burguesía provinciana.

De todos os xeitos, aínda outras influencias nacionalistas (ademais do significativo silencio en relación co movemento político) teñen presenza oblicua na obra: se na revista *Nós* Vicente Risco presentara un suxestivo cadro da literatura irlandesa moderna —coñecidas son as súas reivindicacións sobre o paralelo e as correspondencias en termos culturais e identitarios das semellanzas entre o nacionalismo irlandés e o galego—, agora parece inspirarse novamente nos seus coñecementos desa literatura, mais para facer parodia desas intencións e contribucións epifánico-identitarias.

No brillante texto *Dedalus en Compostela*, Risco mantivo unha ficcional conversa en radical desacordo co protagonista joyceano, que aparece retratado como o espírito da negación e detentor dun certo nihilismo. N' *O porco de pé* será esa pose, anteriormente repelida, a empregada para enfeitizar os lectores cun humorismo caricatural próximo da elocuente e irónica representación do (pan)animismo e do patriotismo vexetal poboador dalgunhas das páxinas de *A portrait of the artist as a young man*.

Mentres encontramos a Stephen Dedalus cavilando nos pensamentos e desexos da raza que “revoloteaban como morcegos polas desertas veredas dos campos”, o Dr. Alveiros é levado á escena, no momento da súa ignominiosa vinganza política contra o alcalde, portando a espada de Fernán Soares de Alveiros, xefe dos Irmandiños e antecesor do antagonista, recitando en pleno arrebatado pasadista e en referencia á citada arma (1972: 80):

En tal día como hoxe,
volves limpa a cintilar
coma il disposto a loitar
na man do seu descendente,
si non son aquiles tempos,
tempos millores virán.

Na liña destes ampulosos versos, parécenos indispensable indicar, xa de inicio, a diversificación en diferentes concepcións do humorístico na obra, que a traducen parcialmente. Por momentos, nela predomina unha certa aparencia de alegría amigable, individualizándose a narrativa en humor; tamén pode traducirse en amargura aceda, remitindo entón para o sarcasmo; cando se alía ao burlesco toma a forma de xocosidade e cando reco-

rre á imitación diferénciase en sátira, considerando ademais a ironía como a zona semántica común de todos estes vocábulos parcelarmente sinónimos.

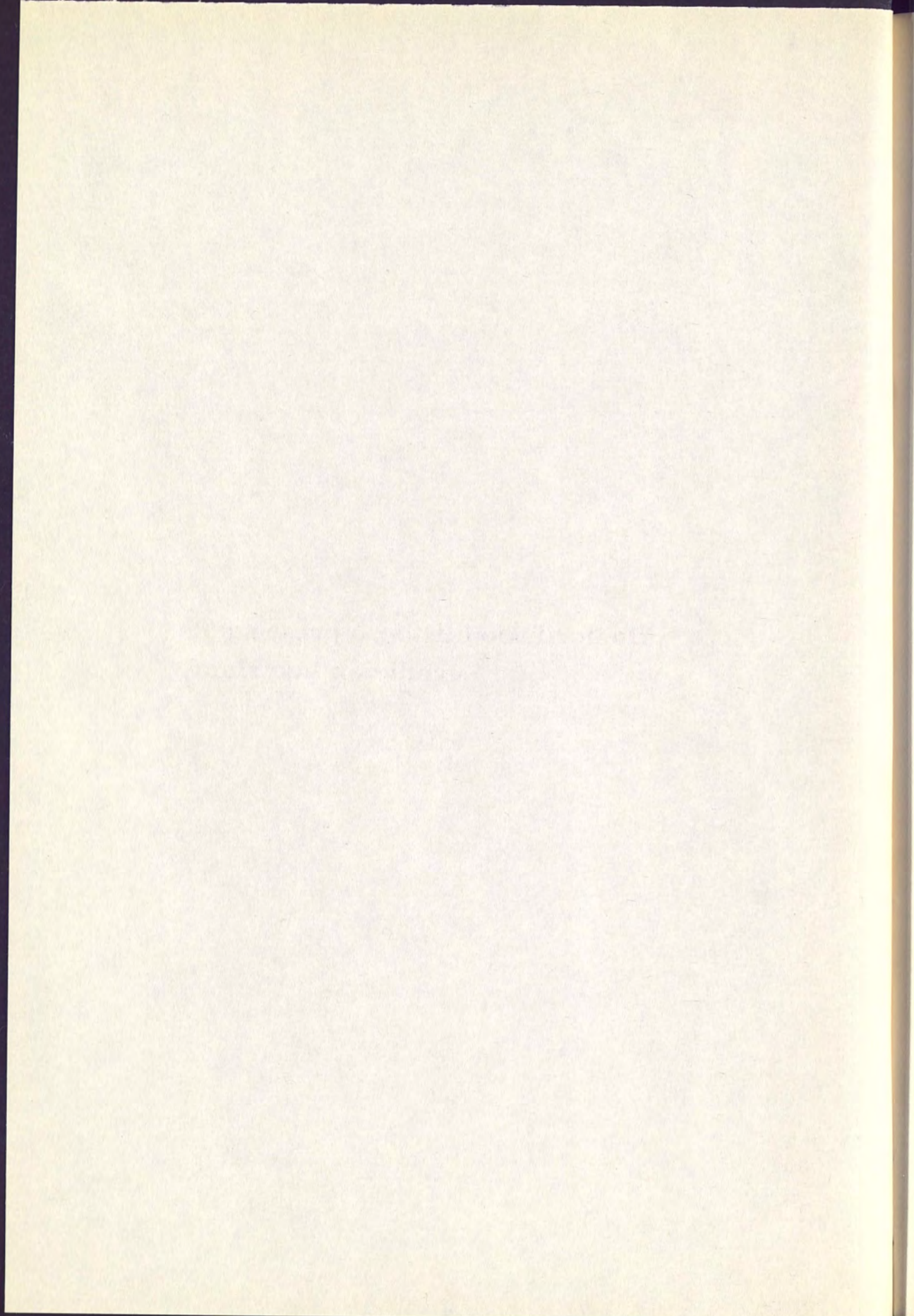
Perante a frecuente acusación de elitismo sufrida por ironistas e satiristas (e evidentemente xa negada, por exemplo, pola fácil percepción da intencionalidade da cita anterior), perfectamente retratada na seguinte afirmación de Kierkegaard: “la ironía [...] viaja de riguroso incógnito. Se da principalmente en los círculos superiores, como prerrogativa que pertenece a la misma categoría que el *bon ton*” (1966: 265), Wayne C. Booth fala de un aspecto “curioso”: entre as persoas que son capaces de captaren a ironía nas obras literarias, confórmase “una comunidad más amplia, con menos marginados, que la que se hubiera conseguido con una formulación no irónica” (1986: 57).

Efectivamente, con este tipo de formulacións pode edificarse unha comunidade de lectores máis ampla. Se tivese expresado sen máis a súa oposición aos elementos e aspectos visados, con modos máis medidos e graves, o resultado podería ser máis estremecedor, mais non máis escoitado, pois unha lección de lectores terían dado un paso atrás, dado que, como ten dito Pierre Desproges, “on peut rire de tout, mais pas avec n’importe qui”. A forma satírica pode así ser compartida, de modo distendido, por todos os que teñan unha antipatía, consciente ou inconsciente, por algún dos elementos retratados. O lector é, por tanto, convertido tamén en padecedor da rede de connivencias tendida polo hábil autor.

A ironía é unha actitude eminentemente social —é social polos temas que foca e pola súa repercusión— e, en

especial, pola actitude de diálogo mantida: o humor de Risco procura sempre o efecto da súa acción sobre o público, espera a reacción dos lectores, contando con esta como estímulo necesario para existir o significado central da obra fixo e unívoco, independentemente das significacións periféricas e até contraditorias que poidan engadir os diferentes intérpretes do discurso.

**Do florilexio filisteo: a presenza da
erudición inxuriante**



A respecto deste significado central agora referido, parécenos un feito notable que todos os opoñentes de Risco poidan ser nomeados; isto é, que teñan existencia obxectiva: todos diferentes (e moitas veces enfrontados) entre si, mais reunidos baixo os golpes do ficcionista pola súa aptitude para seren definidos nunha palabra.

Non obstante, a facilidade que presenta o escritor no emprego dos termos que designan movementos literarios ou culturais, así como correntes estéticas ou filosóficas, vese obstaculizada polo enorme problema de todas as asociacións que evoca cada unha das múltiples e pretensas designacións e limitacións, no caso da delimitación ou deseño do seu propio pensamento. Por iso, con Ramón Piñeiro concordamos na súa idea de que para referirnos a Risco primeiro hai que saber de que Risco falamos, mais evitando que as etiquetas estéticas ou filosóficas se convertan nun problema excesivo.

Un paso máis aínda dá Xosé M. Millán Otero (1996: 644), quen afirma de Risco que “a súa ideoloxía consiste normalmente en se opor á ideoloxía xeral”. Efectivamente, no plano do sistema denominativo, o escritor escápase. Non ten outro sistema que o odio ao sistema, os seus contrarios serían hoxe os doutrinarios da Ciencia ou da Existencia (marxista, existencialista, progresista), polo cal Risco os tería ridiculizado con burlas incesantes.

Opoñendo continuamente intelixencia e intelectualidade, utilizando unha para arruinar a outra, redu-

ciendo os conflitos de ideas a unha especie de loita maniquea entre a Estupidez e a Intelixencia, asimilando todo sistema á Estupidez e toda liberdade de espírito á Intelixencia, Risco fundou, como veremos, un novo ideal moral na súa actitude contraditoria. Como sistema do non-sistema, o novo modelo sitúase entre a mala fe e a boa conciencia, o pesimismo de fondo e a ledicia da forma, o escepticismo proclamado e a dúbida radicalmente pirroniana.

Este é un dos ángulos máis delicados desta figura, non pretendendo sermos clarificadores en canto á profundidade das súas adhesións senón simplemente facermos unha presentación minimamente satisfactoria e esclarecedora das súas opcións persoais. Así, as referencias realizadas a seguir non poderían ser exhaustivas, mais si selectivas e representativas dos diferentes alicerces de valor artístico en que se apoiou a proteica figura de Risco, e que dalgún modo contribúen para unha mellor comprensión da obra que nos ocupa.

A rede de referencias ideolóxicas risquianas caracterízase, como ben sabemos, por unha reconstrución constante das prioridades filosóficas, culturais e estéticas. Risco recibe a chamada, fugaz mais apreciable, do futurismo, así como anteriormente recibira a influencia estética dos movementos simbolistas e postsimbolistas como o decadentismo ou o modernismo, proporcionándolle estas unha formación en diversas direccións e a varios títulos.

Coñecida é a súa peregrinaxe polas terras da India, con Gandhi como gurú e guía espiritual, e tamén a influencia da filosofía de Steiner (que á súa vez o

inclina e direcciona para o estudo do hinduísmo), procurando noutras fases a relixiosidade e o misticismo, en alternativa ao pensamento racionalista. Risco desvíase para todo o que de raro ofertan as culturas lonxincuas e prestixiosas, principalmente no Oriente, visto como alternativa redentora dese decadentismo da cultura occidental en que el cegamente acredita.

Esa excéntrica volta de ollos a outras culturas e saberes, corporeizada en interpretacións transitorias e libres de diversas correntes, convenientemente acomodada á cultura occidental e ao gusto esotérico imperante, vai conformar a comunmente denominada como neosofía de Risco, amplo conglomerado espiritualista entrecruzado ademais co gnosticismo imperante no seu pensamento.

Toda esta extravagante amálgama exótico-esotérica citada até aquí compón só algúns dos valores dominantes que Risco herda da súa época. Moitas das súas ideas parecen ser continxentes polo tratamento veleidoso que reciben do escritor, sendo posible aínda determinar moitas máis facetas diferentes, cores primarias que estean na base de tonalidades compósitas, mais consideramos que son suficientes para afianzar a afirmación de Xosé M^a. de Castro (1995: 148), quen, indicando como bases do pensamento risquiano Nietzsche, o krausismo, o cristianismo e o orientalismo, certifica:

O cóctel podía ser explosivo, e o foi ó crear un corpus ideolóxico contradictorio, mesmo ás veces confuso e, sobre todo, cheo de tensións internas.

Non se trata, en consecuencia, da simple e depauperante mecánica imitativa dos seus tan desestimados

filisteos. A atención á contemporaneidade cultural traduciuse, na biografía intelectual de Vicente Risco, nunha fuxida da atonía por medio da defensa do 'excentrismo'.

O autor de *Mitteleuropa*, encarnando a figura do xenio oposto á mesquiñez, é o artista finisecular á procura audaz da diferenza e de novos modos iconoclastas e vangardistas contra a prostración intelectual.

Perante o pesimismo e o decantentismo finiseculares do seu contexto intelectual –coordenadas en que se inseriría a revista neosófica *La Centuria*–, a asunción do idealismo do filósofo portugués Leonardo Coimbra como elemento aglutinador e identitario do ser atlántico, o dominio do ocultismo e das inmensas digresións pseudoeruditas en *Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros* ou o reencontro coas referencias do idealismo vagoroso presentes na novela *Doce años después, O porco de pé* constitúe unha humorística 'retractación' cun aquel de palinodia (xa iniciada n'*Os europeos en Abrantes*), realizada grazas a ese previo enriquecemento de perspectivas.

Se na narrativa *Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros*, Risco introduce toda a tónica dos movementos estéticos finiseculares, formados no irracionalismo finisecular e espello das posicións mantidas por toda unha corrente de pensamento en plena crise decadentista, na novela en que se centra este estudo están presentes toda unha serie de ideas comúns a tantos outros escritores da súa época, mais cunha nova finalidade.

As nocións de ocultismo, que Risco introduce de cando en cando, desvían novamente a atención cara a

diversos personaxes e acontecementos deses anos en que era practicado fervorosamente o espiritismo. Como exemplos, podemos citar a aparición no interior da narrativa da xa libresca figura de Mario Roso de Luna –de quen tamén podemos achar ecos no valle-inclanESCO esperpento *Luces de bohemia*– ou do escritor inglés Arthur Conan Doyle, igualmente coñecido polas súas prácticas ocultistas, denotando estas alusións a simpatía debida ás incursións do propio autor co mundo espiritista.

Se o Dr. Alveiros é presentado, no caso que lle aconteceu, como “o Orfeu do século XX” e o libertador da momia de Tutankamon, n’*O porco de pé*, Risco permítese retomar os feitos da súa fantástica historia amplificando o efecto humorístico, incorporándoa ao tempo na súa particular cruzada parodística contra os ismos e as modas pseudocientíficas. Así, mercé á distancia temporal coa anterior narración, somos informados dos progresos a nivel mundial do doutor nos mundos científico (por vía da súa disputa con Lord Carnavon e Mr. Carter, descubridores da momia) e espiritista, grazas á xa referida evocación do creador de Sherlock Holmes ou ás referencias a Moisés, Herodoto ou Plutarco, todas elas ironicamente destinadas a resolver as posibles dúbidas sobre a autenticidade da proeza do doutor.

Resulta evidente que nesta pasaxe o autor aproveita a súa narración fantástica (influenciada aínda polo seu magnetismo polo mundo do alén) para ridiculizar as crenzas e correntes en que outros autores, como el anteriormente, se viran inmersos pola fascinación que producían, mais, como xa dixemos, cunha certa fraternidade e benevolencia propia do antigo venerador e iniciado das ciencias ocultas.

Moito máis elucidativas son outras exhumacións presentes e dominadas unicamente pola procura da provocación como medio de diferenciación e identificación individual. Estas dotarán a obra do seu carácter por veces extravagante e lúdico, superador das intromisións constantes, disolventes ou secundarizantes da ironía presentes no anterior relato.

Somos confrontados novamente co exotismo, co esoterismo, coas máis diversas formas de insubstancialidade e con inmensas digresións pseudoeruditas, mais a correspondencia é só aparente, pois agora estes elementos presentan un novo aproveitamento na obra, postos ao servizo da decadente despersonalización intelectual e non do simple divertimento.

O repaso desta obra revela a existencia de interesantísimas relacións, retornos, reanudacións, repeticións e fracturas cos antecedentes. Esta rede de relapsas ligazóns son principalmente perceptibles na profusión de rupturas presentes, nas cales o narrador se embarca en disputas, explícitas ou implícitas, coa súa pretérita formación filosófico-estética, resultando evidente a secuenciación facilmente describable, imposible nunha creación *ex nihilo*.

Nas súas prosas para a publicación en *La Zarpa*, Risco sintetiza con total clareza o posicionamento que parodisticamente detenta na súa novela a respecto das correntes estéticas e de pensamento imperantes na altura e no continente. Con total simplicidade e esquematismo, o autor vai desenvolvendo as súas opinións e ofrecéndonos ao mesmo tempo a cara e o reverso dunha mesma realidade.

Nunha desas prosas 'zarpaianas', publicada en 1921 co título de "Os nosos", Risco conclúe o seu eloxio ao pintor Paco Lamas afirmando que "está perto dos cumios da honradez artística", pois non pertence a ningunha escola nin é seguidor das modas estéticas, o que para o pensador ourensán é signo dunha "suprema orixinalidade".

Noutra das súas reflexións aparecida nesta publicación, Risco refírese ás "artificialidades decadentes da moda, qu'enchen a feira das grandes vilas de Europa", das "sedutoras vexetacións parasitarias das polas apodrecidas", por oposición á "suprema virtude xerminativa do tronco chantado na terra", isto é, a Europa "anecdótica" e o seu reverso: a vida ideal do continente, "esencial e verdadeira".

Mesmo chega a presentar unha nova doutrina superadora do e alternativa ao decadente europeísmo: o "superoucidentalismo" como salvagarda dos "dereitos sagrados da Razón e do Espírito".

Estas posturas irracionalistas ou esnobistas serán as que encontremos n'*O porco de pé* sometidas a unha histriónica expurgación. Tanto os filisteos da cultura como do progreso material son vítimas dunha tentativa de exterminio intelectual: a compoñente decorativa, isolada do rigor de pensamento nos esquemas mentais dos personaxes é levada ao límite das súas posibilidades expresivas como demostración inequívoca e inevitable do carácter banal e efémero de todas e cada unha das teorías defendidas na obra ao amparo do espírito aberto e vangardista.

En *Mitteleuropa* a censura prolongarase nun maior número de manifestacións da cultura contemporánea

como a arte industrial, a Bauhaus, o expresionismo ou a psicanálise, novos paradigmas desa pseudocultura frívola e veleidosa tan distante da invocada “honradez artística”, en defensa da cal presentará ficcionalmente, nunha pasaxe da súa novela *Doce años después* (nunha nova proposta literariamente recrudescida), o consenso unánime na primordialidade da eliminación da universidade, na cal se sitúa a acción, das letras e a filosofía, como mecanismo necesario para a finalidade última: o esquecemento do pasado.

Mais no estado civilizacional en que lle tocou vivir ao noso autor, marcado polo imperio da técnica, non podía refrearse no obxectivo dos seus ataques, razón pola cal asistimos á crítica da ciencia e da técnica feita con igual intensidade e ameno encarnizamento. Esta censura, no fondo, é apreciación do positivismo entendido como fetiche da sociedade capitalista.

Ademais da xa consabida crítica pola ausencia de rigor e profundidade no que a análise e propostas di respecto, nun artigo publicado en 1922 intitulado “O demo do microscopio”, o autor considera este aparello “o demo da Torre de Babel”, pois a el asocia moitos dos males do cientifismo e do tecnicismo modernos, cifrados no vicio supremo: o vicio da soberbia que perdeu á humanidade, elemento, como veremos ao analizar con maior profundidade a figura do filisteo, fundamental na construción da imaxe elitista e diferenciada dalgunhas das personaxes tipificadas das narrativas risquianas.

Vemos, polo tanto, que a evolución desta acusada personalidade de home de letras, secundarizando propositadamente agora a súa vocación pola política, deixou

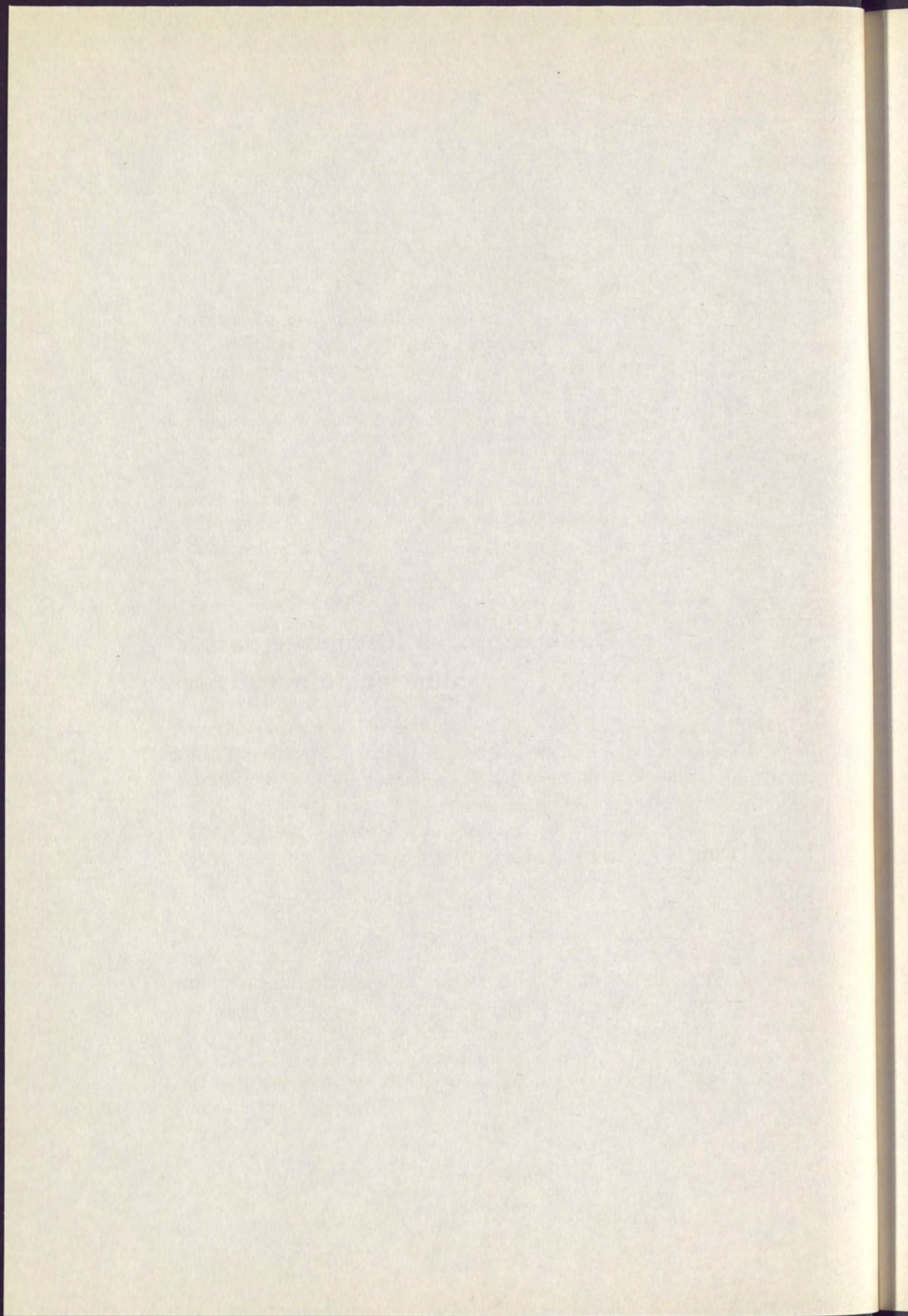
inevitablemente as súas pegadas nos cambiantes matices conceptuais das súas obras ao longo de dous decenios, sendo estes matices nocionais reflectidos na narrativa que nos ocupa, por vía dun espello cóncavo situado ao fondo da acción, para nos devolver unha imaxe desacougante e desasosegante –por ciclópica– nunha especie de recrudescido sistema de crítica consistente na colocación dese filtro deformador.

Como conclusión repetiremos novamente o xa dito neste apartado: se fose necesario etiquetar a Vicente Risco, resultaría unha empresa case imposible. É un dato que aparecería consignado claramente en calquera intento de estudo biográfico. Agora ben, para saber se esta información será dalgunha utilidade no momento de ler as súas complicadas ironías, non queda máis remedio que unha nova lectura pormenorizada da narración tras ter dado este novo paso na análise: a observación das súas ideas, principalmente daqueles seus coñecementos útiles para a posterior apreciación das súas estilizadas mais sempre sisudas criaturas, así como das digresións que sobre elas se ve impelido a realizar o narrador.

Nesta empresa, seremos axudados ademais polo feito de o autor de *Mitteleuropa* exhibir unha linguaxe natural, contribuíndo isto probablemente tamén para o poder atractivo e envolvente da obra. A lectura da súa novela eclipsa, en primeiro termo, a sensación de advertir todo un mundo escuro que para o lector parece obstruído. Pola contra, a percepción inicial achégase á confianza e á proximidade, pois instantaneamente os feitos que o narrador comeza a relatarnos nos aparecen límpidos e dignos de fe, ao tempo que os seus xuízos se prefi-

guran convincentes e inmediatos, ficando oculta, así, a sinuosa tortuosidade do percurso ideolóxico en que se apoian as súas amenas digresións.

**Do narrador: a instigante danza
cáustica da paráfrase**



Nunha sátira aparentemente seria, o narrador, trasunto do propio Risco, baixa do escenario e engaiola o lector co reclamo da súa bonhomía e co uso dunha estreita intimidade e complicidade, adoptando un estatuto ambiguo que lle permite moralizar, sancionar e interpelar.

O autor, por riba das concesións inevitables do novelista de entón, sitúase nun nivel superior de autoconciencia: o correspondente á “metanovela”. Mentres as figuras dialogan á vontade, sen présa, o autor espráíase en soliloquios, en consideracións humoristicamente pedantes, en digresións intercaladas que se supoñen feitas polos lectores mesmos.

Con esta actitude Risco crea unha das narrativas máis persoais da literatura galega, con certos ecos das prácticas discursivas presentadas no *Tristram Shandy* de Sterne: só é preciso lembrar a pasaxe en que o narrador divaga sobre a necesidade de deixar paso á causalidade para se pór “a ben cos afeizoados á reacción clasicista”. Iso si, cunha diferenza basilar, o narrador é agora limitadamente divagatorio, o que baliza e dilúe a súa experimentación ficcional.

O exceso, cando o hai, caracterízase polo calculismo e a velocidade da narración acelérase ou retárdase exactamente na medida do sentido: despois dunha brevísima acción narrada, o narrador ocupa as páxinas xustas e adecuadas cos seus matices de burlona seriedade, sexan estes metaliterarios ou simples comentarios da acción, aparentemente caracterizados pola benhumorada lixeireza.

Esta impostada aquiescencia do observador interpelante constituiría un outro elemento disimulador da orixinalidade e extravagancia retórica. Frecuentemente na cruel actitude deste narrador parece ecoar mordaz a famosa máxima de Pope “whatever is, it is right”. Esta poderíase erixir en emblema do discurso parodiado por Risco, na postura dun narrador ironicamente observante dun mundo que, cos seus males e bens, é o mellor que cabe: é a cáustica particularización narrativa do sentir do seu tempo entre importantes sectores sociais.

Á máxima do satirista inglés podemos aínda acrescentar a observación de Bergson de que unha das características fundamentais do riso é a insensibilidade, sendo a maior opoñente do riso a emoción, a cal, se na cita anterior se alzaba como premisa, vai elevarse a dogma en mans do noso cáustico narrador.

A este respecto, resulta necesaria a alerta, pois observamos en todo momento un conflito evidente entre as crenzas presentadas e as nosas, que ademais ‘sospeitamos’ compartimos tamén co autor.

Ao mesmo tempo, a lucidez intelectual, a propensión analítica, a falta de énfase e a exención de sentimentalismo, provocan a ascensión do narrador a un certo liderado intelectual en relación ás personaxes, dende o cal filtra con escarnio o xogo de voces e puntos de vista das mesmas. Dentro desta mobilidade, aínda o autor implícito da novela comenta e opina, narrativizando ese mundo obxecto da sátira, apoiándose no narrador e no uso do estilo indirecto libre que, citando a profesora Dolores Vilavedra (2002: 125),

constitúe un avance cara a unha concepción máis aberta en tanto que acto individual, que se revela como axeitado para a crítica indirecta por medio do humor.

A principal nota de singularización deste discurso indirecto libre é a actitude a que obedece. Risco dálle unha relevancia extraordinaria ás súas virtualidades, pois axéitase perfectamente ás súas pretensións satirizantes, transfigurándose as falas de todos os personaxes en ridiculizada verborrea disertativa por vía do discurso vivido.

O choque de aspectos antagónicos como a intensa subxectividade e sinceridade do pensamento e a frieza con que son presentados produce o cómico e permite a valorización moral exacta por parte do lector ao non permitirse a súa adhesión ao personaxe.

No caso da reprodución do pensamento por parte do discurso indirecto libre, parece salientarse aínda máis a ironía subxacente, amplificándose o efecto perseguido por este proceso, cando o razoamento vai acompañado dunha especie de diálogo interno. Significativo é o caso do Dr. Alveiros, quen xorde dividido, no seu isolamento final, en contra e a favor de si mesmo: é a refutación a unha censura da súa conciencia, na cal as tenues virtudes comicizantes derivadas do desdoblamento interior son ofrecidas ao lector e postas ao servizo do realzamento da súa claudicación perante as directrices do capital, da influencia e do prestixio.

Coa substitución da descrición para a reprodución, procúrase exactamente iso, a conservación da capacidade crítica do lector, facilitando ou impulsando unha determinada actitude de interpretación máis aló do efecto cómico.

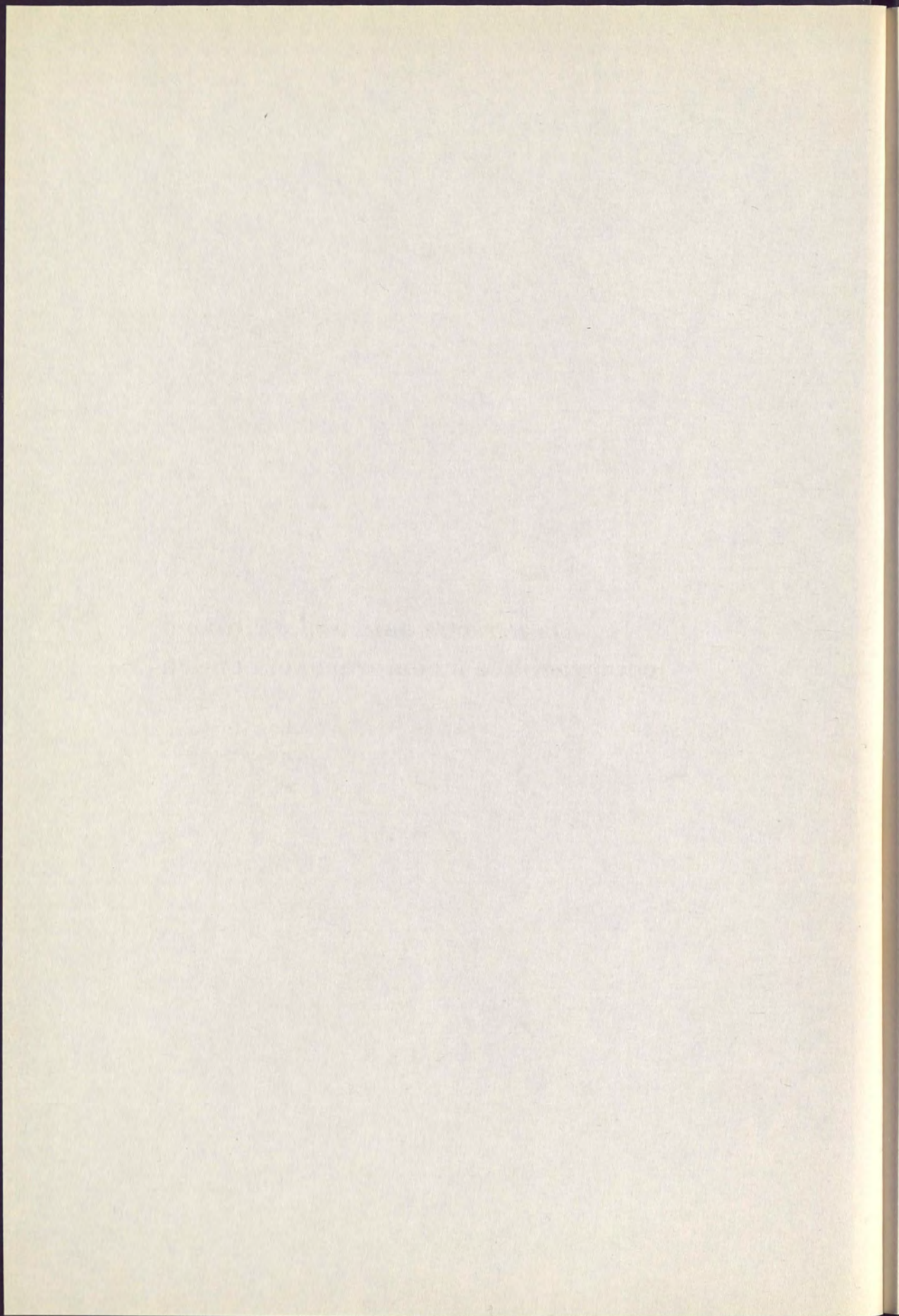
Ademais disto, ningún tipo de elocución se axeita tanto ás discretas e alteradoras intervencións (ou antes interferencias) autoriais, creadoras de disociacións lóxicas no seo da frase e vehiculadas pola escolla de termos, construcións e frases de intención claramente satírica, como forma de transmitir a personalidade da personaxe focada.

De igual modo, a focalización omnisciente facilita ao demiúrxico e selectivo narrador a diseminación da súa subxectividade ao longo da narrativa por unha outra vía, cifrada na selección, distensión ou síntese de determinados capítulos, presentación de retrospectivas etc., sempre con base na súa adecuación aos procurados obxectivos satirizantes.

Nesta liña, debemos indicar a constante aparición de intrusións por parte do narrador, en que, como xa indicamos, se percibe unha posición distanciada dos eventos e, por iso, favorable a afirmacións de tipo sentencioso, indisociables da representación ideolóxica que na narrativa se concretiza e antetiza.

Cunha presenza escasa de diálogos no discurso ficcional, o cómico é dado xeralmente por un escorregamento do narrador da actitude natural para outra diferente, transitando esta transposición, dun modo xeral, da compracencia á superioridade, con graos diferentes de efectividade dependentes da distancia existente entre a actitude real e a actitude alternativa detentada.

**Da *persona* satírica: o cinismo
compracido e a compracencia cínica**



Por unha banda, ás veces, o narrador preséntasenos como unha *persona* satírica, como un *vir bonus*, na mellor tradición das correspondentes estratexias retóricas dos mestres satiristas da lírica medieval galego-portuguesa. Por outra banda e dun modo complementar, a compracencia coloca o narrador no pólo oposto do dogmático: nada afirma, a nada adhire, mais comprende, subxacendo nesta actitude o espírito da deturpación, pois suxire opinións contundentes dun modo moi amable.

Este inxenuo, forzado e ficticio, admite gamas moi variadas, dende a presentación aparentemente despreocupada até a preocupación igualmente finxida, aglutinadas pola aparente ausencia de segundas intencións que pairan sobre a narrativa. Estamos perante o que Novais Paiva denominou “concordância irónica” e “falsa comiseración”, isto é, actitudes irónicas consistentes nunha especie de harmonía mental coloquialmente coñecida como cinismo.

A conformidade consiste nun proceso de identificación marcado pola ausencia de correspondencia entre o perceptible acordo formal e a harmonía de entendemento. A anuencia de forma correspóndese con sentimentos travestidos como a aversión ou o desprezo, incorporados e disolvidos no léxico relacionado coa simpatía e coa sensibilidade e revestidos pola forma da falsa commiseración.

Esta ilusoria compaixón con base no eufemismo presenta os seus exemplos máis frecuentes e máis ricos nas disertacións de tipo conceptual. A ‘atenuación’ é aca-

dada pola imposición da visión particular sobre unha opinión ou noción xeral: a indiferenza ou, polo menos, o voluntario descoñecemento da maldade ou da ineptia desa concepción posibilitan a actitude moral necesaria e positiva para poder abarcar e avaliar os límites, por exemplo, da idolatría fanatista, norteadora, por momentos, da acción. Ao aproximarse ao final da acción, o narrador permítese un descanso para unha nova digresión, esta vez relativa ao pasado de Oria, na cal realiza un breve percorrido pola historia da cidade, dos seus posibles fundadores e das teorías dos historiadores sobre eses antigos moradores, só para poder afirmar despois:

Mais agora xa era outra cousa: agora xa tiña razón de ser. [...] A vida colectiva da cidade desaparecía baixo a vida individual de D. Celidonio, da que non era outra cousa que o preciso sustentáculo, a base xeográfica pra o desenrolamento do feito histórico significativo e simbólico (1972: 131).

Esta postura na interpretación aproxímanos ao discurso indirecto libre: a ironía deriva da interiorización do punto de vista do personaxe, existindo, como acabamos de observar, nesa perspectivación interna, un evidente e satisfeito esaxero benévolo.

É así que a técnica seguida para elaborar os retratos, principalmente dos protagonistas, pois non todos teñen unha personalidade nitidamente definida, parece consistir no establecemento dunha relación afectiva co personaxe o suficientemente forte para que, nunha sorte de hipócrita e sarcástico alleamento, a conciencia do narrador fiquese desposuída de toda clase de principios e valores para permitir ser impregnada dos caracteres esenciais de cada personalidade.

Mostra significativa desta actitude, compracente e compracida, sería o tratamento familiar que o narrador ofrece ao protagonista, personalidade a que o cargo social confire a categoría de "forza viva". A transposición continua dunha realidade íntima e familiar para o primeiro plano da narrativa provoca unha humorística arritmia narrativa entre o plano da súa privacidade e a mistificadora imaxética civil, desenvolvida, por exemplo no apoucamento e a indignidade que o protagonista sente perante a súa soidade na grandeza do seu comedor de "estilo español".

Este é un dos moitos exemplos en que o narrador se mostra impostadamente benevolente, en especial a respecto do seu protagonista. Igualmente significativo sería, por exemplo, o relato da súa descuberta dos libros, en relación á cal o narrador afirma:

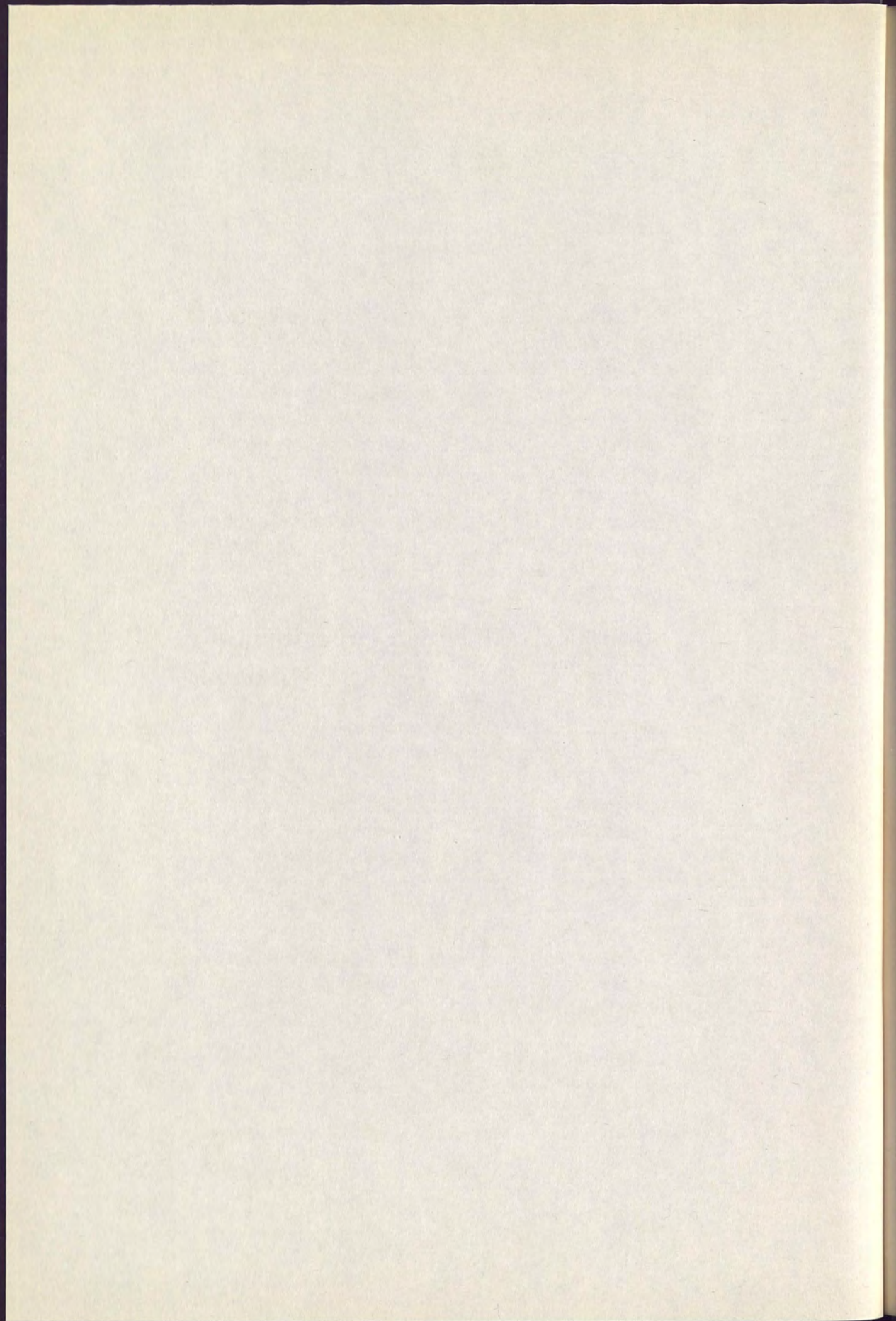
Cando soupo que os facían os impresores, inda se pasmóu máis; moito debían saber os impresores pra fagueren libros que o mesmo falan de comercio, que de política [...], ata de toros! E logo que ata os fan en línguas estranxeiras, en francés, en inglés... son capaces de facelos en chino! (1972: 23).

Parece evidente que a acidez corrosiva do narrador só se dilúe cando este deixa paso aos pensamentos do protagonista, breves digresións en que o narrador asome a súa cualidade da omnisciencia, converténdose en mero portavoz das divagacións mentais do alcalde, por si mesmas suficientemente elocuentes.

Vertebra esta actitude un certo gusto por nos presentar as opinións do protagonista no relativo á cultura e á arte. Novamente, en relación a un cadro adquirido

polo Conde somos situados perante unha nova e absurda reflexión da encarnación do capital sobre o valor da cultura, as reflexións por volta do cadro son do máis puerís e rudas. Don Celidonio só mostra incerteza e desconfianza perante o suposto valor estético da obra, contrastando coa absoluta firmeza e seguranza con que se escandaliza perante o valor material da mesma, no cal ve un aviso apocalíptico aínda máis rotundo e evidente que no ascenso dos infernos dos sindicalistas.

**Do feroz satirista: a superioridade
e o riso**



Por outra parte, por momentos, o narrador parece dominado no seu trato cos personaxes polo sentido protestante da pequenez humana, que filtra o modo de relacionamento e a reconstrución ficcional imposible de presentar en linguaxe directa. Se o narrador expresase claramente o seu convencemento da inferioridade humana, moitos receptores sentiríanse molestos perante a implícita autoproclamación da súa intelixencia, cando os ataques irónicos van dirixidos contra posturas que manteñen pouco probables lectores.

Baudelaire parte da afirmación de que "le rire vient de l'idée de sa propre supériorité" e parece que o narrador, para xustificar o riso, toma igualmente por base ese sentimento satisfactorio que nace de verificar a propia supremacía. É evidente que esta noción de valor esixe puntos de referencia e de comparación, pois a idea de superior é converxente coa de inferior.

Neste caso, a sensación de autoridade salientase por ser a distancia existente notoriamente acentuada. O satírico narrador intensifica esa superioridade, utilizando para isto os temas focados para catapultalo, ao tempo que sepulta as personaxes, rebaixando a realidade para facer sobresaír a súa altura, promovendo a súa insatisfacción a indicador da súa excelencia intelectual; isto é, o narrador comprácese en todo canto se opor ao engrandecemento alleo.

A primeira forma de desprezo con que nos defronta consiste en considerar banais ás persoas, e por iso o

narrador recorre profusamente ao doméstico e ao ordinario, insistindo na idea das necesidades orgánicas que corroen as ideas de poderío ou de autoridade.

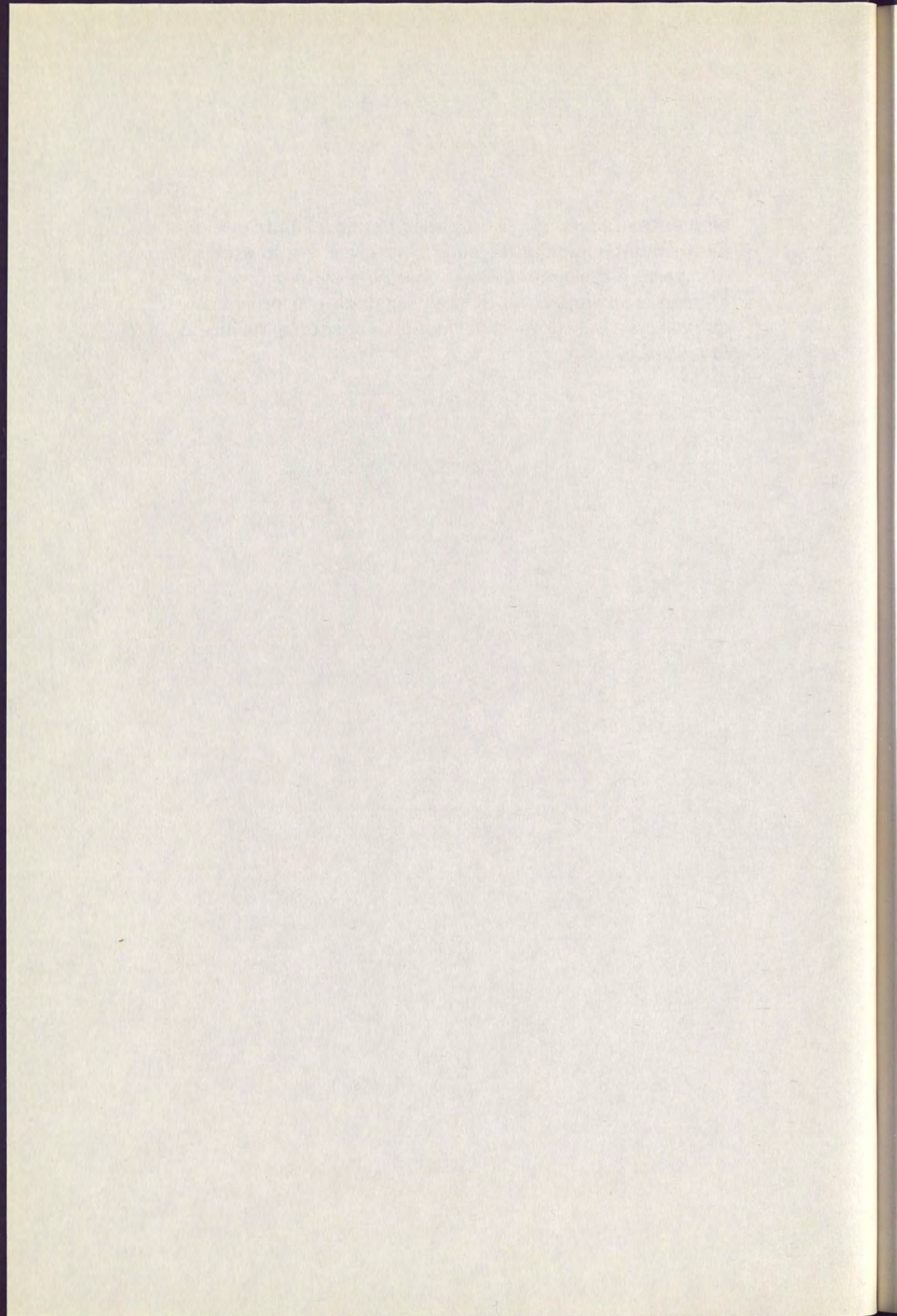
É patente na narrativa o efecto que, nesta orde do banal ou ordinario, é graficamente acadado coas alusións ao corpo. A caricaturización é dirixida non propiamente á personalidade, mais á corporificación dunha entidade, neste caso concreto, o animalizado protagonista. Explica este feito a ironía latente de moitas expresións en que actitudes morais son suxeridas por alusión ao corpo, non xa de modo intrínseco senón case tanxible de tan materiais como se nos ofrecen as referencias.

Dende a primeira aserción do narrador iniciando a novela, fica establecida a evidente relación de displicencia que este mantén, cando menos co protagonista, sobre quen nos informa de que “ascendéu de porco a marrán e chegou a Alcalde”, e así continúa a realizar o seu retrato (e non só) ao longo da novela. Denomina as ideas adoptadas polo Alcalde como “flatulencias ideolóxicas”. Nesa superioridade, o noso narrador usa e abusa dos mesmos argumentos e fontes bibliográficas que os personaxes:

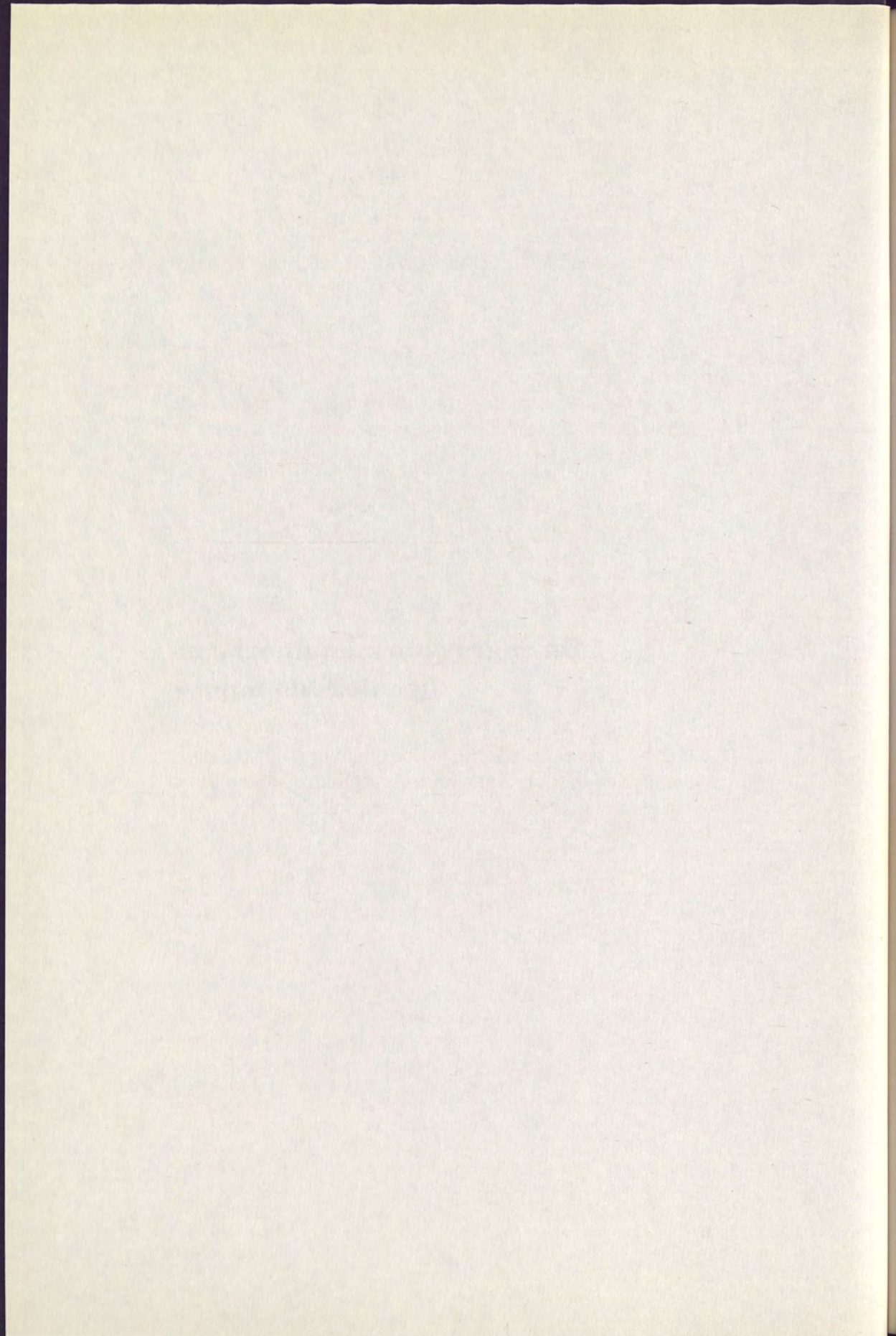
Podemos sentar esta derradeira hipótese de colaboración do ventre coa chisteira na formanza da ideoloxía de D. Celidonio, basándonos nas doutrinas de Turró, que pon a orixe da intelixencia nas sensacións tróficas; porque si asegún iso, a fame é a que dá nacencia ao coñecemento, qué non fará a fartura? (1972: 18).

Vemos como o seu humor disolvente e corrosivo da moral burguesa non se esgota perante a pulsión entre as convencións e o libre despregamento dos impulsos máis

elementais, senón que o narrador, dende a súa transcendente independencia da poeira humana a que atende, divírtese, por exemplo, cuestionando a solidez das súas crenzas e evidenciando a mediocridade e a ordinariez que parecen adecuarse á perfección ao pictórico termo de *la grisaille*.



**Da engraxada maquinaria: as
técnicas do humor**



Unha realidade como a retratada, dominada pola grotesca e incomprendible estupidez e polo máis estulto provincianismo, esixe ser igualmente expresada dunha forma satírica, desconcertante, pois, como afirma a profesora Dolores Vilavedra (1995: 41), a novela reinicia un discurso satírico

de fondas raigañas na nosa literatura, do mesmo xeito que as novelas de Castelao inauguran en plenitude o discurso narrativo humorístico, ambos coa finalidade de contribuír a restaurar as esencias da identidade galega, pois coidamos que a consideración do humor como un dos riscos específicos do *Volkgeist* galego fronte ó ton oratorio castelá era unha idea non exclusiva do rianxeiro, senón un *topos* corrente entre homes do Grupo Nós.

Neste propósito de recomposición, á referida modernidade da combinación narratolóxica –harmónica conciliación de erudición, sarcasmo, autoparodia, axilidade ou interpelación– únense novas técnicas narrativas como un ritmo prodixioso sostido por unha sólida estrutura de descrições esperpénticas e, en especial, os discursos de brillante parodia lingüística, que teñen máis presenza que a pura narración na obra.

De se nos permitir a analoxía excesiva, o narrador traballará como Mallarmé para restituír “un sentido máis puro ás palabras da tribu”, propia e foránea, sendo o máis notorio neste proceso o pintoresco e a capacidade representativa das escollas lexicais de consecuencias

estilísticas propositadas. Na maioría do vocabulario empregado vemos así evocada, máis ou menos intensamente, a idea de riso ou sorriso, sen isto contrastar coa tonalidade xeral das frases en que se integran.

Nesta liña de sentido, a opción principal consiste en ir contando até o esgotamento das posibilidades expresivas. Neste proceso, o autor, á vez que disfruta do pracer da nominación, rise de todo o dito e da posibilidade mesma de falar. Risco, como Rabelais ou, no seu propio século, Joyce —aínda que, no seu *Finnegan's wake*, con efectos ben diferentes— amosa unha ilimitada compracencia e fe na efectividade do recurso das longas enumeracións humorísticas, como evidencia a extensión da delección morosa neste efecto cómico por toda a narrativa.

Unha oración onde un dos seus constituíntes é notado pola acumulación de máis de doce elementos paralelos, pode ser simplemente parodia retórica dunha arte oratoria artificial propia dos oradores mediocres —que, por outra parte, son todas as personaxes da novela e das cales o narrador parece, efectivamente, mimetizar e parodiar os modos discursivos. Mais aínda podemos afirmar, co profesor Ricardo Carballo Calero (1975: 642), que

pode ser interesante relacionar os catálogos de Risco, falsamente didácticos, coas diversas formas de estilo enumerativo, satíricas ou non, cáxeque sempre en todo caso espresivas dun desorde moral ou dun caos ontolóxico, estudadas polos modernos estilistas.

A deformación fantástica da linguaxe devén verdadeira creación humorística, aquí innegablemente imita-

dora do estilo rabelaisiano, pois se en *Gargantúa* un dos personaxes se queixa do dano sufrido no seu ollo, afirmando “m’avoir ainsi morrambouzezevenzegouzequoquemorguatasacbacquevezinemafrassé”, por súa vez, Restituto Mendes será definido polo narrador galego como “obreiro honorario republicorevoluciosocialsindicalagroanarquicomunista”, invención próxima igualmente das palabras-quimera presentadas por Gerard Genette no seu *Bardadrac*, dicionario con anécdotas e reflexións humorísticas, onde encontramos termos como “diarrhiste” (incontinente do diario íntimo) ou “medialecte” (linguaxe degradada da prensa).

Esta clara obsesión pola expresividade distorcida da lingua, parcialmente subsidiaria do pantagruelismo lingüístico na parodia dos razoamentos das diferentes ideoloxías, combínase, na procura da hilaridade na súa escrita, ademais de coa influencia da tradición satírica occidental, co xerme de procesos específicos de comunicación, acordes coa complexa natureza dos temas focados e coa fusión discursiva de diversas directrices e formatos psicolóxicos.

As expresións de teor irónico son reflexo de niveis culturais e sociais diferentes, correspondentes, á súa vez, a formas diversificadas do cómico, máis vigorosas canto máis populares, destacando, dentro do amplo repertorio satírico despregado, tanto a tendencia agudizada para o grotesco e o disfémico, como o pendor para penetrar a subxectividade ou as tentativas xocosas de desorientar e conducir ao excéntrico.

O satirista preséntasenos lingüísticamente como alguén que individualiza os aspectos sociais da fala, pois

en toda a obra existe un evidente esforzo de interpretación disfémico-irónica, consecuentemente malévola e deformante, cuxa análise será guiada en diversas ocasións polo seguimento dalgunhas das características basilares da ironía apuntadas por Maria Helena de Novais Paiva na súa excelente e exhaustiva *Contribuição para uma Estilística da Ironia*.

Apréciase así, en primeiro lugar, unha conciencia clara de que a linguaxe, que no seu uso coloquial só remite a un sistema fixo de significados únicos, manipulada polo escritor cumpre outros cometidos, evocando e suscitando outras asociacións. Trátase, xa que estamos perante unha sátira, dun proceso aberrante, un proceso de condución negativa á verdade, no cal o aspecto lúdico se opón sistematicamente á expresión (antes do que ao pensamento) linear das personaxes.

A ironía exerceuse con relativa constancia en determinadas direccións significativas, mais sempre vinculadas, na crítica aos valores comúns, a realidades que atraen pola súa oposición ao criterio de valores que a orienta, facilitándose a asunción e fixación dos matices irónicos na memoria da colectividade grazas a esa coincidencia entre os temas corporizados na ironía e os arquetipos colectivamente asumidos e aplaudidos.

Deste modo, os factores dominantes na degradación irónica, nas páxinas da paradoxalmente ben e malhumorada novela, consisten nun 'positivismo' corruptor de absolutos, que é o motor despiadado da invalidación de supersticións culturais, así como do máis irreverente desprestixio do materialismo. Estes factores, ademais, son ofrecidos nunha insultante e babélica exhibición

dos valores contemporáneos rexeitados obsesivamente polo novelista.

Ao mesmo tempo, a disertación é dotada dun valor documental. O ironista xa non é un creador, nin sequer é xa un narrador, senón só un relator, un expositor das interpretacións máis deformantes amparadas pola obxectividade dos principios científicos alegados ou polo prestixio das nocións culturais solicitamente silabadas, amplamente provocadoras pola superfluidade e suntuosidade mesma do desenvolvemento didáctico-discursivo.

Neste senso, un dos procesos humorísticos máis frecuentes consistiría na adopción ou mímese dun ton enfático e grandilocuente para os discursos banais. Adopción espellada na novela na abundancia de períodos longos e de amplo movemento, de palabras infrecuentes e adxectivacións pretensiosas, pola procura de moitas das personaxes deste efecto alambicado. Igualmente, no decorrer discursivo son priorizadas as construcións consagradas pola retórica e condicentes cunha determinada ideoloxía, especialmente cando a rixidez expresiva delimita co grotesco, pois o que se busca é o humor derivado da sensación do contorcido e do inflexible.

A esta sisuda e estreita gravidade formal únese a práctica ausencia da linguaxe familiar ou esencialmente coloquial na obra. Propiedades como a naturalidade, a espontaneidade ou o predominio dunha certa sensibilidade auséntanse do discurso narrativo. A priorización dos tipos de linguaxe referidos e presentes na escrita afástanse destas na súa demanda de seriedade e amplexidade.

Deste xeito, a natureza dos asuntos visados e a procura de efectos aliados á influencia da tradición, farán que Vicente Risco consagre determinadas formas e estereotipos construtivos para cada estilo e personaxe, aglutinándoos polo denominador común da compostura obrigada de quen se dirixe a un público ou auditorio potencialmente evanxelizable ou, cando menos, receptivo e impresionable.

Algunhas veces recórrese a un estilo literario pomposo e gongórico coa finalidade evidente de satirizar á personaxe, xerándose unha sensación de disonancia pola sobreposición do carácter declamado do discurso á naturalidade da linguaxe oral.

Estes procesos son complementados ademais polas numerosas imaxes e referencias literarias ou culturais evocadas no texto. A obra vive dun aparello erudito ás veces superficial e limitado, mais sempre suxestivo, polo que ten de distanciador da realidade claudicante. Debemos atentar tamén á diferenza fulcral existente entre elas, pois a 'presenza da cultura' non é, nin pretende ser, obviamente homoxénea.

As citas e as referencias deste teor funcionan, en xeral, de modo recto. Algunhas das alusións presentes na obra confiren dignidade ás situacións e aquilatan a prosa do autor, así como aos personaxes e ao ambiente. Mesmo nalgunhas referencias onde podemos percibir a ironía existe un axeitamento artístico entre o canónico referente e a situación que o evoca.

Mais en case todos os exemplos d'*O porco de pé impera*, pola contra, a máis absoluta desproporción e

estridencia. Recordemos como Lenin sae enredado nas páxinas da parodia nun descenso á imaxe accesible, trágicamente festiva, irrespectuosamente descindida e aliviada da súa significancia histórica, grazas á aliviadora concesión de Aser das Airas ao seu marxismo, proferindo un extemporáneo “Viva a Terceira Internacional”, no decurso da entronización da autoridade caciquil máis populacheira. Ao final, calquera das evocacións artísticas rexistradas participa dun xesto de radical desencanto, de chamada para unha realidade bufa e grotesca.

Outras moitas veces priviléxiase o recurso ao ton científico, pois numerosas ideas visadas dignificanse por reflexo da seriedade, da respectabilidade da ciencia, que, considerándoas obxectos merecedores da súa atención, as enaltece. O rigor do método traduce un desexo de exactitude e unha negación de toda subxectividade, que implica a importancia do obxecto de estudo, nacendo a ironía da desproporción entre a gravidade real e a ficticia.

Eça de Queirós falaba dos “processos quase científicos do escárneo” e realmente (case) é isto o que estamos a presentar. A hipérbole, nos seus degradados e degradantes usos da desmesura e do esaxero, actúa non sobre os fundamentos do saber, isto é, sobre o criterio ou o método, mais sobre o externo da ciencia: a nomenclatura. A posta en relevo, a posta en evidencia do máis puro e disonante dos nominalismos nos excursos filisteos está na base deste proceso, como podemos observar na moi elucidativa intervención de carácter descritivo feita polo narrador sobre o cuarto de estudo do antagónico doutor; descrición norteadá pola filistea satisfacción do

amante da ciencia que discorre pola narrativa entre “suturas fronto-esfenoideas”, “etnoides” e “esfenoides”.

Como acabamos de observar, a frondosa e maciza deturpación non se esgota aínda, pois estes discursos pseudocientíficos son tamén condutores de liñas de pensamento incongruentes e disonantes: a concatenación de ideas lóxicas que guía o discurso é habitualmente complementada por unha conclusión absurda, e este tipo de remate amplifica o efecto humorístico pola sorpresa que nace da novidade, do inédito, mais principalmente polo sentimento de gratuidade perante o esforzo realizado.

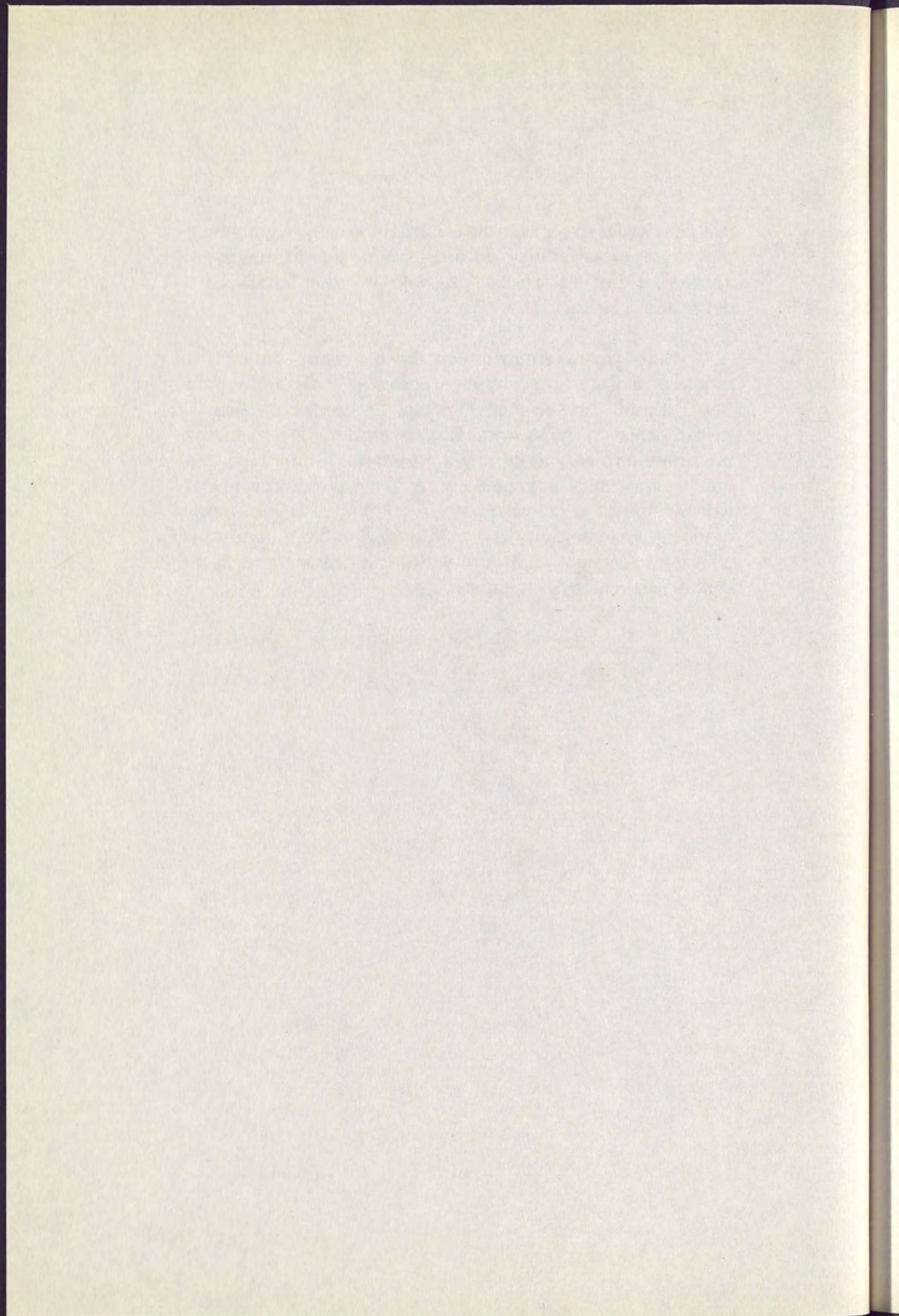
O absurdo conséguese xeralmente dando unha aparencia de conclusión siloxística a algo ausente, contradictorio ou, cando menos, non relacionado coas premisas presentadas na liña da bergsoniana afirmación de que o proceso consistiría en pretender modelar as cousas sobre a idea que se ten delas, e non en modelar as ideas sobre as cousas, nun convite a unirnos ao autor na denuncia do absurdo da realidade.

Neste deslustrar deleitado e transixente, auténtico cómputo de formas discursivas afectadas e pernósticas, o narrador vese confrontado á necesidade de crear formas de tratamento especiais para o protagonista.

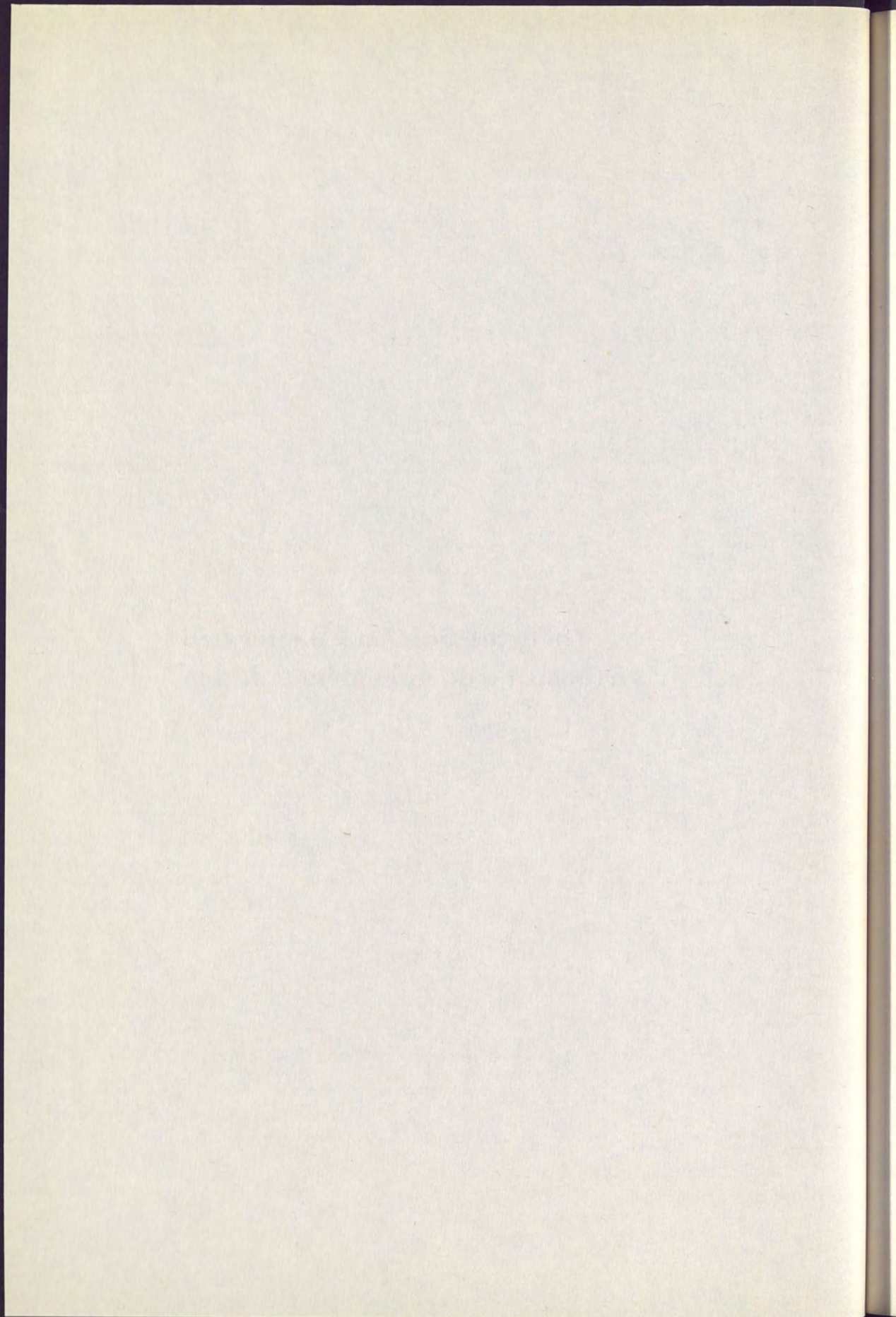
Fronte a unha lingua esclerotizada e pervertida pola banalidade cotiá do noso alcalde e perante o ermo interior que impide o emprego dos elementos humorísticos até agora referidos, o narrador solventa o problema por medio da teimosa presenza ao longo de toda a narración dun exercicio de retórica consistente en metáforas, hipérboles, sinécdoques, metonimias, por volta de cam-

pos semánticos recorrentes e iterativos como demostran por exemplo as fazulas do alcalde “da cor do magro do xamón” e tan lustrosas “que parece que botan unto derretido” (1972: 11).

Este procedemento con base nunha imaxética plástica e detallista, aparentemente vehiculado pola neutralidade no ton, ten especial brillantez e eficacia neste proceso, pois amplifica e evidencia en maior medida o carácter disfémico que nortea a narrativa, xa que a suntuosa e espectacular transposición para o infrahumano —á cal despois nos referiremos con maior demora— é conseguida por medio do recurso da asimilación e da incorporación á obsesión lingüística previa de certas técnicas expresionistas.



**Do expresionismo: o enérxico
virtuosismo da augaforte enfática**



Na sátira que aquí encaramos, e na liña dos procesos humorísticos que estamos a analizar, resulta evidente que o cómico resulta da deformación dunha pintura, aínda con innúmeros trazos preexistentes no modelo. Participando da natureza da parodia, a obra evidencia o gusto pola alteración, que desenvolve un papel de igual ou maior relevo do que a realidade subxacente á imitación, pois canto máis saíntes, máis grosos e visibles aparezan os trazos do cómico que se pretende comunicar, máis posibilidades de éxito terá a misión da narrativa.

Nesa proxección burlesca da imaxe en espellos cóncavos, en que as cualidades pasan a ser vistas como defectos e os defectos encáranse segundo unha perspectiva que os converte en ridículos, é onde atopamos claros puntos de interconexión entre a escrita risquiana e o expresionismo, inclusive porque o riso e o xogo fronte a inerte burguesía non son actitudes de todo alleas a este movemento.

O acaloramento expresionista fai que a alteración das proporcións deixe de ser medio para se converter en fin da excesiva narrativa. Unha das expresións máis representativas e acertadas do sistema estético-paródico de Vicente Risco é a de transfigurar a humanidade das personaxes nos momentos decisivos en acartonadas marionetas, como detidas nun xesto desmaiado ou até sobreesaltado, segundo o momento en que a escena pase a configurarse como accidentalmente detida.

O mundo de obxectos dispostos conforme as leis da tridimensionalidade dobrégase e amóldase a unha expresividade intencionalmente deformante, a cal fai que as figuras humanas, inmersas na vacuidade vilega, irrealis debido á súa falta de literalidade, xa non parezan seres vivos, senón unha cousa máis: *O porco de pé* colócanos diante dun xeneroso repertorio de fantoches, de bonecos grotescos e de maniquís distorcidos.

É o home degradado á condición de gramófono que non vive, mais conta, que non recrea, senón que reproduce. Contra o expresionismo da obra, os actores son “impresionistas”, unha especie de moldes nos cales son vertidas unha serie de impresións coa fin de reconstruílas e axustalas a unha (pre)determinada conceptualización da realidade.

Esta compracencia en representar o ser humano como un simple xogo de volumes, espido de case toda particularidade e integrado nunha composición simétrica do espazo, pode observarse especialmente na pintura da procesión cívica, onde a deformidade chega ao paroxismo cando a grea devota se transforma nun “pavimentado de carautas viventes e pasmadas”. A circulación tumultuosa deriva en desfile carnavalesco conformado case por figuras espectrais, que forman o pouso submiso e inconscientemente resignado dos vencidos, dos ‘outros’ propiciatorios do equilibrio social celidoniano.

Fronte á materialidade e á fría racionalidade do cientifismo e diante da idolatría do tecnicismo e da “ausencia da ánima” de Pfembert como signo da época, o autor invoca un expresionismo pesimista, espiritual e

subxectivo, no cal prima a negación afirmante (por aglutinadora de simpatías) do contido e da ética.

Para isto Risco, como bo iconoclasta e sulfuroso cultivador do sarcasmo, decide desintegrar a realidade e mostrar o seu carácter relativo e dependente da tonalidade da luz e da perspectiva con que apareza focada. Non obstante e pese ao relativismo, o artista reclama unha mirada máis prenetrante e desmascaradora, facendo visible con maior intensidade a verdade subxacente á súa aparencia, o decorado, nunha fusión unitaria de ética e estética inscrita nun horizonte utópico.

É o que Hasenclever, un dos primeiros dramaturgos expresionistas da Alemaña, denomina “a revolta do espírito contra a realidade”, materializada agora na deformación expresiva e na distorsión formal como vehículo do estado emocional do artista, mais non só. Na obra de Vicente Risco asistimos a unha particularidade estética que atravesa, por momentos –e de modo latente ou manifesto– algunhas das súas narrativas: na tendencia para o especulativo, o misterioso, o transcendental, o deforme e/ou o demoníaco sitúase a outra vertente da influencia expresionista experimentada polo autor galego.

Trátase por exemplo do “macabrisimo”, que, como o propio Risco indica nalgunha ocasión, ten en común con Castelao e o seu *Un ollo de vidro*, presente por exemplo na obra *Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros*, en que a vida de alén-túmulo non causa nin a máis mínima sorpresa e asistimos con total normalidade á relación epistolar do protagonista cun seu comunicante, o esqueleto do alemán R. Dehmel, ou á frenética danza fúnebre dos

esqueletes de ultratumba. Visión mística e máxica compartida co *Caso*, novela de delirante fantasía subsidiaria nos mesmos aspectos do expresionismo, isto é, no gusto do onírico e do macabro.

Tamén a presenza constante nos seus escritos ficcionais, ensaísticos e/ou eruditos de elementos mefistotélicos aflora nesta súa delirante deformación. Entre a copiosa erudición artística discretamente introducida na obra, encontramos algo do satanismo (pos)romántico. Nada ten que ver co regreso ao mito propugnado polo propio autor como forma de coñecemento e aproximación a verdades transcendentales, pois como afirma o profesor Martínez Pereiro (1997: 81), a “vea negra” é neste momento elemento estilístico ou alicerce temático, mentres que na súa *Historia do Diabo*, o autor

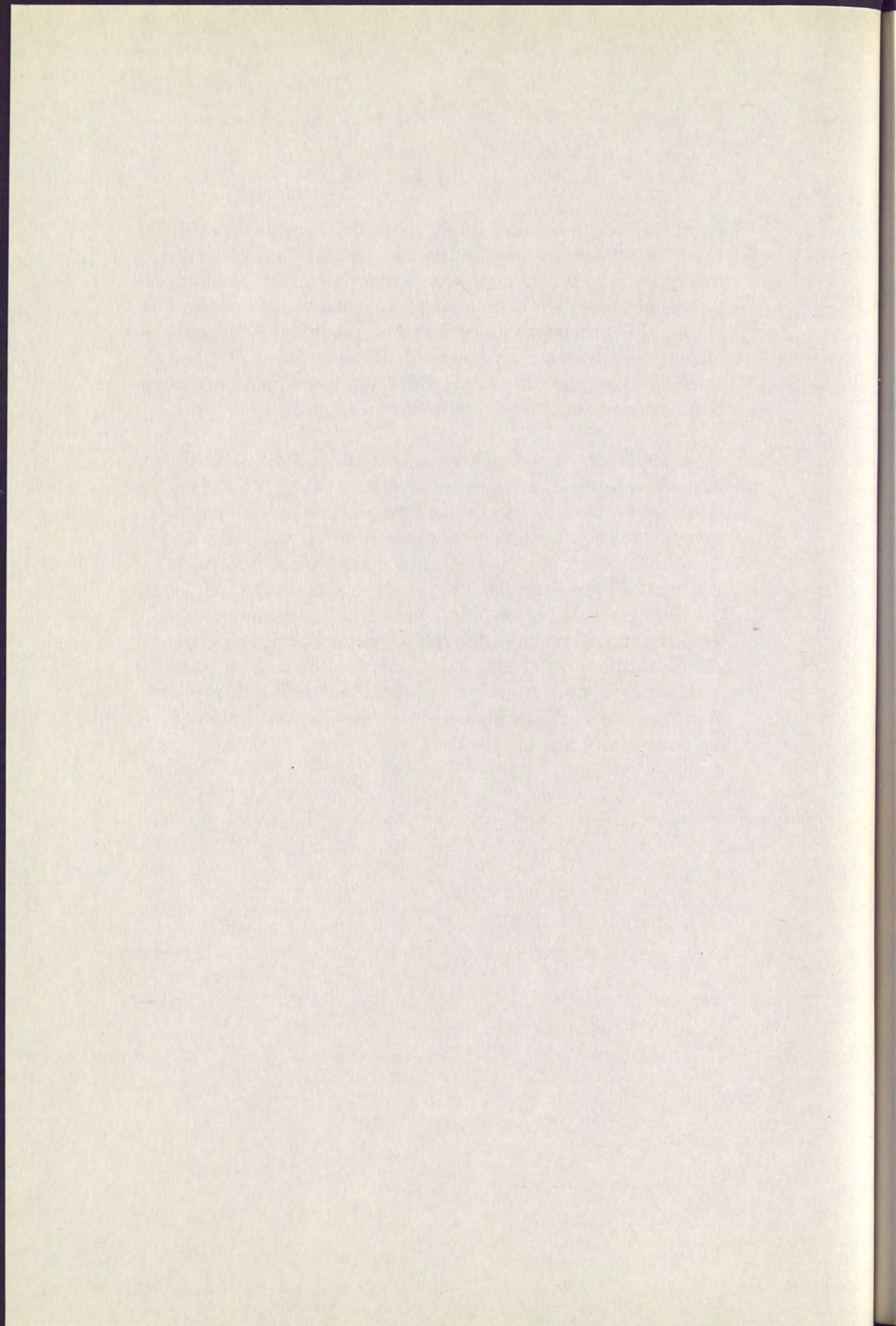
xa non só quere ‘mostrar’ mais tamén –con crenza de confeso– ‘demostrar’, anatemizando aquilo do que esteticamente fruía e facendo evidente que o pesimismo e a desesperanza son o seu cartón de visita na cruzada en que se empeña ao negar o progreso e máis a evolución do tempo e da historia.

Nesta mesma liña, n’*O porco de pé*, a sensibilidade ás condicións do medio e o profundo inserimento no desenvolvemento da sociedade galega, que levaran ao autor a elaborar unha auténtica mitoloxía invertida da grande vila, provocan, debido ao carácter demencial que toma finalmente a realidade, un desenlace representativo do máis ardente e acalorado expresionismo, violento alegato contra a sociedade retratada.

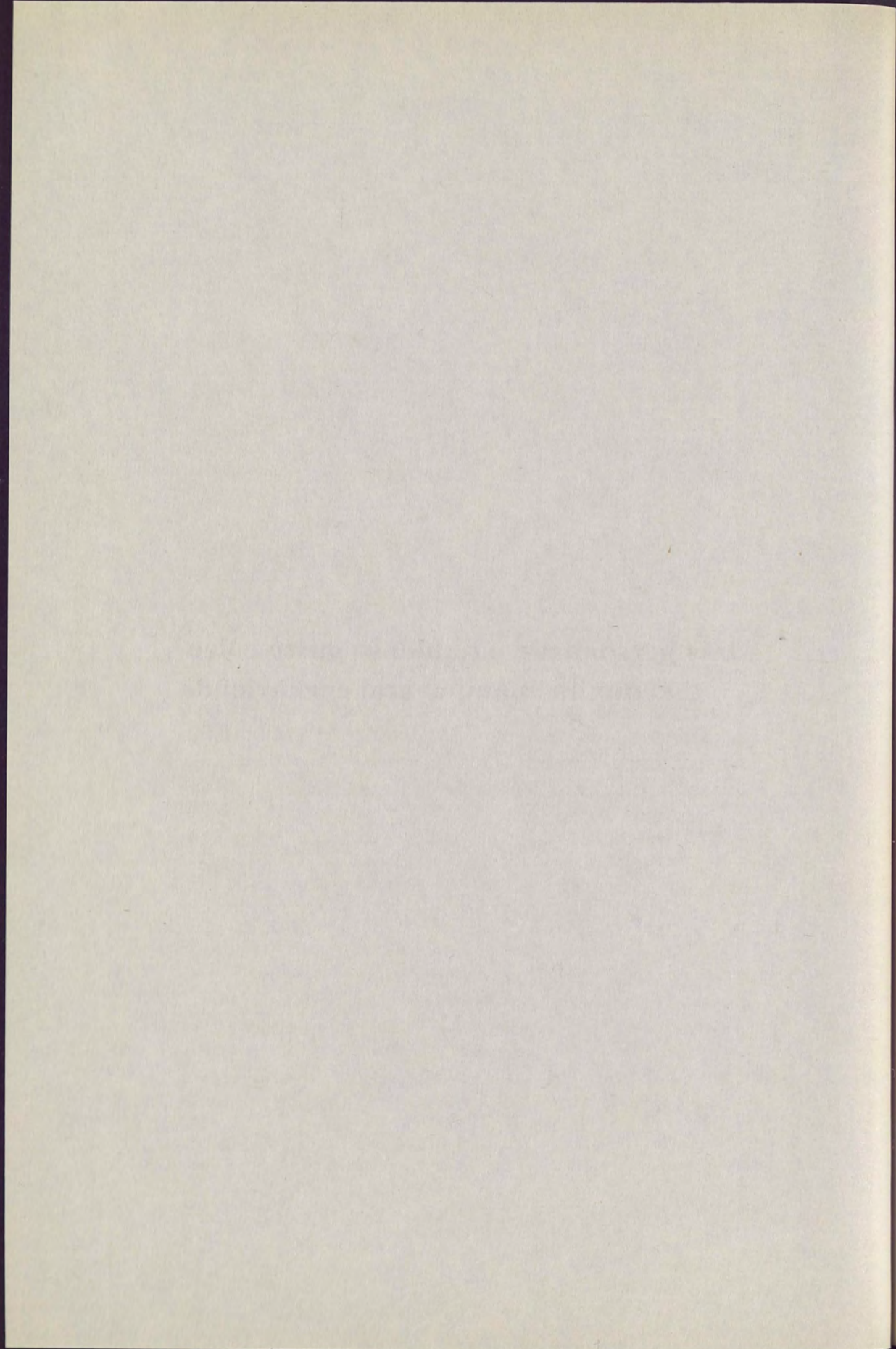
A radicalidade ética leva ao autor a deseñar un final coas intuicións típicas do expresionismo. Se Rim-

baud (referente basilar dalgúns dos cultores desta estética) vía no ceo un mar de fume e chamas causado polo incendio de todas as riquezas “ardendo con mil millóns de tronos”, nós asistimos agora atrás a “treboada” descargada polos presentes no cerimonial glorificador do novo Midas, ao “movemento estrano” da xente, a un balbor medrando por instantes, acompañado da campaña dos bombeiros soando “antre sustos e carreiras”.

Esta estremecedora e prenunciadora estampa da biblioteca a arder, lévanos a pensar no atinado da idealista tese defendida por Goethe, segundo a cal as épocas progresivas son obxectivas e as declinantes subxectivas. Asistimos, segundo nos informa o narrador, á Era da Barriga en que se erixen como “columnas do Templo” a avaricia e a estupidez, e así, conforme o argumento do autor alemán, tras abordar todo o magma social e cultural insatisfactorio cunha perspectiva deformadora, presenciámos o máis luminoso e emocional laio perante a veneración e o acastelamento definitivo da máis ignóbil e obscena realidade.



Das personaxes: o dubidoso gusto colectivo dunha monumental carnavalada



Inmersas nesa mesquiña realidade presente dentro da novela, o deseño ficticio é semellante para moitas das personaxes: unha cualidade ou noción filosófica faise personaxe, sendo, finalmente, abranxidas todas as criaturas pola acidez do irónico e sarcástico narrador no retrato dunhas relacións humanas tan feroces como incoherentes.

A novela é a sátira do comerciante de orixe castelá que chega a ser alcalde nunha cidade galega. A súa ascensión simboliza a substitución do sangue e da intelixencia como medios de discriminación social polo diñeiro e polo azar, mais o relato de personaxe é tamén novela colectiva, inspirada polo mimetismo do máis groseiro.

É unha obra literaria en que o personaxe do heroe tradicional se vai extinguindo para deixar paso a unha colectividade enteira como personaxe resultante da suma de raquícticas fotografías. Neste sentido, poderíamos tomar o subtítulo do *Vanity fair* de Thackeray, “unha novela sen heroe”, e aplicalo á ficción risquiá, pois a maioría das personaxes redúcense a voz e bulto, mais o protagonista é só bulto.

Se tomásemos a proposta metodolóxica –xa ofrecida polos Formalistas Rusos– de considerar a personaxe polo prisma da verosimilitude interna, isto é, en canto entidade condicionada na súa actuación pola rede de relacións que a unen aos restantes personaxes do relato, necesariamente finalizaríamos situando a Don Celidonio dentro da coñecida designación de personaxe plano, polo

seu acentuado estatismo e pola súa (con)turbación psicolóxica, que en lugar de aproximalo ao estatuto do personaxe redondo, evidencia a súa inerte mentalidade: unha vez caracterizado, el reincide nos mesmos xestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco varían, reitera “tiques” verbais etc., dun modo xeral susceptibles de seren entendidos como marcas manifestativas de idiolectos aneuronais.

Esta clasificación é igualmente válida para o resto dos personaxes da obra, que, por isto, pese ao seu elevado número son facilmente recoñecidos e lembrados. O único personaxe que contrapesa este reparto ríxido e esquemático é o doutor, sometido a unha caracterización relativamente elaborada e non definitiva, mais aínda así moi distante da particularización dun personaxe redondo. A condición de imprevisibilidade, a revelación gradual dos seus traumas e vacilacións, constitúen os principais factores determinantes da súa configuración.

Como nun discurso epidíctico, os feitos dos personaxes son organizados por grupos de virtudes ou fazañas, o que non só permite pór nun lugar destacado do discurso aquilo que máis interesa, senón que fai máis fácil a memorización e pon as bases para demostracións posteriores.

Ao igual que Klimt fixera nos seus lenzos, Risco borra nos seus cadros os límites espaciais dos corpos e establece, por veces, unha continuidade indiferenciada entre a interioridade destes e o ambiente externo.

No insatisfactorio presente dunha sociedade fragmentada mediante múltiples liñas e diversos trazos diferenciados e/ou distintivos (sociais, etarios, culturais...),

Risco pretende unha integración social por vía dun único elemento unificador e determinador da súa especificidade: a estupidez. É baixo esa perspectiva que movimenta as personaxes, caracterizadas pola pertenza e permanencia nesa condición, insistindo especialmente na existencia dunha especie de vontade xeral rousseauiana, neste caso do inmobilismo, pairando por riba das vontades individuais.

Na obra, aparece implícita a tese, polo enfoque pesimista, de que todo home nace cunha violenta inclinación para o dominio, a riqueza e os praceres, así como cunha marcada disposición para a indignidade, a vaidade e a vileza, estimuladas e aguzadas polas circunstancias, incentivo último da virtude ou do vicio. Deste xeito, o estatuto de moitos dos personaxes aparece estigmatizado pola súa capacidade negativamente estimuladora. Xa na súa *Teoría do nacionalismo galego*, o autor d'*O bufón d'el-Rei* falaba do labor contrario á conversión das "argalladas dos polítecicos de profesión" e da "servidume politécnica e social".

Neste impresionante desfile de homúnculos e seguindo as teorías imperantes, estaríamos tentados a acreditar en que asistimos ao espectáculo pluralista da historia, particularizado nun dos moitos grupos relativamente autónomos coñecidos como *Völker*, os cales viven as súas existencias realizando as súas diferentes esencia ou substancias. Como as personaxes humanas, a "substancia" deste pobo, na linguaxe psicolóxica de Herder, tendería a ter unhas paixóns dominantes.

A colectividade adquire unha especie de entidade propia e ontoloxicamente superior non necesariamente

coincidente coas vontades e particularismos individuais, unha especie de mística irracional, que leva por exemplo ao Dr. Alveiros, movido por un aquel de hipertrofiado *Volkgeist* invertido, a apoiar a fixación definitiva da nova orde social.

Trátase dunha especie de “versión orgánica” da máis profunda estupidez, en que predomina o sentimento fronte á razón e que impulsa ao noso antiheroe a sumarse, sen apenas reservas, á louvanza e á perniciosa influencia foránea pola que parece deixarse seducir inxenualmente, véndose abocado finalmente a establecer alianzas conxunturais, probablemente impulsado tamén polas difíciles condicións impostas por un medio hostil á integridade.

A idea de orixe gnóstica de que o espírito non é un ben repartido por igual entre todos os homes parece tamén presente na obra, pois é precisamente ese reparto desigual o que semella producir unha certa individualidade entre os personaxes, enfraquecendo a polaridade norteadora desta visión, mais sempre dentro dos límites establecidos polo imperante *Volkgeist*, alicerzando esta estigmatizante amálgama a visión risquiána, dramática e parodisticamente apocalíptica, deste grotesco microcosmos transhistórico.

Nesta dirección de sentido, Alveiros, o antiheroe —ou o heroe á contra— d’*O porco de pé*, aparece caricaturizado de inicio como representante do saber diletante, do señoritismo e da ociosidade, teimando nunha viaxe sen finalidade determinada: o noso peculiar heroe oscila entre os feitos concretos e as teorías a debate na época, mais a realidade vai liberando o doutor de todo o apren-

dido até lle ensinar unha nova filosofía propia, contrastada, esta vez, coa vida real e inmediata. O inadaptado doutor é reintegrado no clan dos ufanos portavoces do espírito positivista e utilitarista, do ámbito do comercial e do industrioso.

O sempre presente no home impulso dialéctico para a individualización, mal avido coa necesidade de socializar a súa existencia, agudízase no protagonista. A súa biografía está marcada pola tensión entre o compromiso político máis interesado e a ética persoal, derivada nun auténtico desterro ontolóxico, solventado coa liberación final do individuo no vértigo da masa, que o propio narrador describe con enternecida condescendencia e piedade panexírica.

Este personaxe artificial, libresco e pobre, considerado na primeira páxina antagonista da obra polo aparato heroico espiritual patentado polos Irmandiños de que se reviste até ben avanzada a obra, non se salva da mácula: é un filisteo máis. A compaixón do narrador florece no melancólico retrato do doutor, pois aínda que a obra sexa unha reflexión sardónica, a cerebralidade do autor non lle impide colocar por veces un suposto de complicidade á vez triste e delicadamente poética, como demostra a pasaxe en que nos son presentados os hábitos vespertinos da personaxe quen “inxurxitaba a prosa perfumada do café” ou ía ceibando do seu habano “feble fume azur que deseñaba no ar as letras dun poema de ilusión”. O Dr. Alveiros é un home que se conmove —e conmove— con facilidade, pois é impresionable, aprensivo e sensible en grado sumo ás estimacións externas. É por isto que, en certas pasaxes, o narrador se detén a analizar as diversas reaccións daquel xentilhome de virtude

ofendida, do martirio que soporta coa enteireza resignada da mansedume, mais sen os excesos descritivos de interioridades de que, en clave irónico-sarcástica, se distancia por innecesarios e inadecuados:

O Dr. Alveiros pasou naqueles días por unha riola de estados afeitivo-sentimentáis ou emotivo-paixonáis, positivos e negativos, que deberan ser o asunto principal desta historia si o seu autor fora un psicólogo coma tiñan que ser os novelistas no tempo de Bourget e no tempo de Proust e coma teñen que ser aínda no tempo de Joyce e si valera a pena buscar o tempo que perdéu D. Celidonio, que por certo perdéu ben pouco (1972: 100).

Co progresivo e demorado avance da narrativa advertimos xa a fenda pola cal comezaba a filtrarse un sentimento moi diferente, reflectido, por exemplo, na narración divagatoria e burlescamente sentimental dos amores de Alveiros e a filla de Don Celidonio. Estamos perante o idilio pretalámico e 'dante-alighierizado', no cal "como quen mexa nas augas mortas dunha lagoa" o doutor se volcou na conquista da namorada.

Como xa indicamos, lonxe estamos dos místicos e atormentados personaxes 'dostoievskianos' (que tanto influíran aos expresionistas). De feito, o Dr. Alveiros detenta tamén a condición de personaxe plano, pois, seguindo as observacións de Edward Morgan Forster, o modo de pór a proba unha personaxe deste tipo consiste en saber se ela é capaz de sorprenden dunha forma convincente. Responda, pois, quen está a ler...

Coincidimos, pois.

Evidentemente, neste caso a resposta é negativa: o doutor, aínda a chorar dúas bágoas redondas e picares-

cas, torna ao redil da organización parasitaria e gregaria. Mais isto non espanta nin admira a ninguén, pois estamos á espera da reacción dun espírito displicente, dúctil e suave, e polo tanto, irremediabilmente tornadizo.

No paroxismo da súa extinción, o fidalgo sanciona o ignominioso sistema converténdose nun outro cantor da felicidade do adventicio burgués. El sae da Igrexa pola porta traseira do pecado e volve a entrar nela pola fiestra dianteira do arrepentimento.

Ao sentir no seu interior a cintilación da contrición, parece como se as súas palabras estivesen ferindo algunha profunda corda da súa alma: é o temor da súa propia indecencia, gravitando sobre o seu espírito. Só aceptando a infamia e facendo a palinodia das súas pouco asentadas e anteriores crenzas, acadará o pracer e a emoción “dos arrepintidos, dos reconciliados, dos conversos, das ovellas escañadas ” (1972: 156), pois como dicía o personaxe Fillo, artista do horror n’*A conquista da cripta* de Manuel Lourenzo, “neste universo atroz só sobreviven os submisos”. Despois do instintivo desterro só restaba o silencio, a astucia e o inducido esquecemento da conciencia increada de raza de que, de modo ventrilocular, falaba Joyce por boca de Stephen Dedalus.

El é o máximo representante dos intelectuais inadaptados, dos filisteos, mais a diatriba dilátase arredor do subxugado Dr. Alveiros na amálgama de caricatos tertulianos detentores do máis bufo esnobismo estético-ideolóxico: como Aser das Airas o “marxistóide” —en adxectivación do profesor Ricardo Carballo Calero—, poeta de vangarda e convencido apóstolo da nova sociedade defendida por Bakunin ou Kropotkin, ao tempo que partidario

do deputado caciquil; como Xaquín Gondulfes, detentor dunha filosofía tan metódica como superficial e despropositada (e evidente parodia dos modos mentais de Ortega e os seus acólitos); como o avogado Fuco Barbeito, membro sectario e recalcitrante do máis pertinaz pesimismo e inconformismo; como..., Risco sitúanos perante un marxismo e un vangardismo ben educado, pois entre estes herexes e apóstatas da tradición encontramos figuras tan contraditorias como a peculiar estampa do bolxevique patricio e capitalista Aser das Airas.

O retrato desta galería de leviáns e amoldables pensadores constitúe un prodixioso exercicio de linguaxe tanto por estar centrado na parodia dos discursos dominantes que se entrecruzan nese momento histórico (da ciencia, da matemática, do esoterismo...), como pola súa distorsión, até deixar patente a inadecuación e a falsidade que, de principio, encubrían. Agás, claro está, na caracterización de Don Celidonio quen, dada a súa carestía no relativo ao intelecto, á racionalidade e mesmo á sensatez, é inmisericordemente ridiculizado polas súas deficiencias e actuacións externas.

Deste modo, Vicente Risco con *O Porco de pé* parece aproximarse a esa corrente tan francesa que percorre os *Essais* de Montaigne, pasando polo *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert para chegar ao *Je me souviens* de Georges Perec ou ao xa referido *Bardadrac* de Gérard Genette. Pois ben, na liña de Flaubert no seu *Dictionnaire*, onde sistematicamente son parodiadas doutrinas e crenzas tomadas como fetiches pola sociedade decimónica, os personaxes son sistematicamente esbozados cun trazo quebrado e grotesco até o práctico esgotamento do repertorio ideolóxico. Tanto no caso dos filisteos do

intelecto como do progreso material, Risco evitou a análise microscópica das figuras individuais e dispuxo as personaxes segundo unha determinada sucesión e agrupamento con base na economía psíquica e en elementos comúns o suficientemente vigorosos para poderen alicerzar algunhas xeneralizacións de base, sen por isto deixar de respectar unha certa concreción tipolóxica individual.

Na novela denúncianse dúas tendencias: por unha parte, unha crise do personaxe, que pasa a ser, en palabras de Nathalie Sarraute, "un ser sen contornos", e, por outra e derivada desta, o privilexio da novela de personaxes, que, segundo Robbe-Grillet, é propia da época que sinalou o apoxeo do individuo.

Pese a ser a figura do protagonista exuberantemente destacada entre os personaxes que o rodean, comparte con eles a súa caracterización por redución: se estes son facilmente simplificados pola súas digresións a un estereotipo de concentración de sentidos susceptible de abstracción típica (o anarquista, o nobre, o artista etc.), o perfil do noso protagonista fica sintetizado, por inspiración da súa estampa, nunha manida imaxe animalesca.

Hai na presentación destes personaxes secundarios unha tendencia para a condensación. A narración adoita estilizarse, renunciando aos detalles anecdóticos e limitándose ao plenamente significativo no cal se concentra a atención: a intensificación expresiva.

A reflexividade, entendida como degradada 'ruminação' machadiana, vai ser un legado perdurable en todos estes personaxes, mais o rigor formal é isolado do

rigor de pensamento, converténdose inevitablemente todas as teorías expostas en banais e efémeras.

Se pensarmos na grande abundancia de tertulias presentes na obra, entenderemos mellor o carácter exclamativo destes saberes, que a miúdo non son adquiridos para meditar sobre eles senón para seren declamados perante un auditorio. A actividade destes fanáticos exclusivistas culmina na tentativa de podar, centrar e refinar os novos coñecementos que colorean a súa visión da realidade, así como na pretensión da comunicación, vulgarización e conversión en tópico do xa de por si manido clixé dos seus coñecementos nun breve período temporal.

Estes civilizados occidentais, ademais, tenden a encerrar os seus coñecementos nos estreitos límites dunha soa disciplina, pois a súa intelixencia, con que pretenden abranxer a realidade, somente lles permite medila. Cun discurso temático exclusivo e enormemente simplista como instrumento, restrinxen a realidade a un pobre mapa formado polas conquistas e descubrimentos intelectuais, co que se procuran delimitar todos os termos principais da lingua contractual en voga, así como demostrar a bibliolatría como índice intelectual irrefutable.

Desta maneira, os filisteos citan obras doutrinais en abundosa cantidade e considerable frecuencia. As ciencias son tales por estaren construídas sobre os principios da seriedade e da sistematicidade, non tanto polos seus contidos. Canto maior o aparato bibliográfico, maior a consideración da devandita ciencia, como demostraba a ridícula aprendizaxe de D. Feliciano da "natación racional" en seco polo método do doutor Joegersen n'*Os europeos en Abran-*

tes, semellante ás temeridades deportivas do dickensiano señor Pickwick e contraposta aos nadadores empíricos que acaban por salvar a vida do incauto bañista.

Os personaxes afianzan tamén coas súas intervencións a seguinte observación de Bice Mortara Garavelli, fiel espello das suntuosas prácticas discursivas na novela, nas cales a ornamentación non participa da convivencia co intelecto, senón da subservencia ás baudelerianas “tyranies inventées arbitrairement”:

El sentido peyorativo que arrastra la palabra [retórica] desde hace aproximadamente un siglo y medio, como consecuencia de prácticas que, en el tiempo, han degenerado en la hipertrofia de la casuística clasificatoria, en una preceptiva pedante y pervertida, superada por el auténtico ejercicio de hablar y escribir, en un alarde de pomposidad huera en las plazas, en los tribunales, en las sedes del poder político. *Retórica* como declamación, frialdad, exceso, ostentación y engaño, degeneración del estilo (1991: 7).

Os protagonistas primarios e secundarios ecoan vangardismos e modernismos indecisos, eles son simples divulgadores de formas culturais alleas, como o eran os poboadores da colonia de Abrantes e, en consecuencia, as súas intervencións vense revestidas igualmente da inescusable pátina da oca magnificencia oratoria, afastándose a figura do demo dos outros poboadores da novela por dicir “a verdade crúa, dita sen retóricas nin filosofías” (1972: 154).

As técnicas humorísticas son semellantes ás utilizadas en embrión n’*Os europeos en Abrantes*; todas estas figuras, como xa dixemos, citan profusamente, residindo toda a valía dos seus discursos nunha xenerosa lección

memorística de eruditos. Estas demostracións son materializadas habitualmente na infinidade de enumeracións existentes nestas dúas novelas de diferente entidade e resultados.

Compartindo este proceso, que en ambas persegue ridiculizar os novos discursos, consideramos o maior e máis significativo exemplo desta práctica burlesca o regulamento da colonia de vacacións exposto n'*Os europeos en Abrantes*, dividido en dez artigos nos cales se observa dende o exame médico-pedagóxico previo á partida (incluíndo o índice de robustez, o de fatiga e, por suposto, a capacidade de atención mediante os testes de Binet) e a posterior repetición ao regreso para observar os progresos dos expedicionarios, á disposición de ánimo adecuada á estancia vacacional (consistente nun “ánimo alegre e divertido sen esaxeración”) ou ao compromiso de redacción dunha “Memoria da colonia”.

O emprego de barbarismos devén igualmente un vicio da linguaxe filisteia, pois a necesidade superadora de deficiencias vocabulares é aquí xenerosamente ultrapasada, merecendo o suntuoso torrente de estranxeirismos presente no texto unha atención censora e purista. Na adopción destes termos encontramos sempre unha compoñente de pedantismo, que proporciona ao personaxe, seguindo a Marouzeau, un aquel de iniciado, senón de políglota, como demostra a saturación e exceso nas referencias ao xa citado método Joegersen de natación ou a afectada forma de falar de Xoquín Gondulfes, cuxa filosofía consistía na aplicación de dúas regras metódicas, sendo unha delas a utilización para a devandita filosofía do tecnicismo do “sport e da hixiene”, o que devén nun discurso semeado de “upper-cuts”, “rings”, “corners” etc.

A nota de artificiosidade lígase neste caso ao preciosismo, pois a escolla vocabular deriva non só da perverción do considerado como superior no pensamento europeo, mais tamén da importancia conseguida polo inglés na altura e nas esferas sociais cultas, requintadas e tecnificadas.

A sociedade de que participan estas elites intelectuais vértébrase por volta da burguesía como clase ascendente, con bases ideolóxicas no liberalismo, no culto á razón, na fe, na ciencia e no progreso, no sentido práctico, isto é, nos valores que dende a crítica ilustrada encontraran unha formulación sistemática, mais que, co libre espallamento do capitalismo, fixeron daquela comunidade unha ilusión. Todos estes procesos parodísticos constituirían unha clamorosa reacción contra os valores característicos do ascenso da civilización industrial: isto é, un ataque contra a denominada por Spengler “decadencia de Occidente”.

Deste modo, a diatriba oriéntase contra a componente decorativa dos movementos, simbolizada na figura elegante e refinada do *dandy*, do *foulardismo* deostado por Álvaro Cebreiro e Manuel Antonio, ou, na súa exaltación meramente expresiva, na figura apaixonada e aparentemente antinormativa do bohemio. Todos eles son representantes da soberbia e da pseudocultura a que Risco fai referencia n’*O lobo da xente*, nunha outra digresión sobre o tema de carácter aínda máis explícito, pola súa contraposición coa validez e a honestidade dos coñecementos do vulgo iletrado das aldeas.

Esta idea ten un amplo eco nos seus escritos ficcionais e teóricos, como demostra o feito de que, de igual

modo, no limiar de *Leria*, o autor novamente nos informe desa especial preferencia pola xente da aldea —que daquela, polo menos, aínda non era ‘masa’— e polas súas formas de vida e, xunto con isto, da indisociable repulsa instintiva do “progreso nas súas formas destrutivas”.

Non obstante, pese a articularse o discurso nunha sinfonía de voces vehiculadas arredor duns eixos unitarios —o obxectivo común de explicar en lugar de comprender e afirmar a utilidade fronte á vitalidade— como portavoces dos que para Risco son algúns dos grandes males do mundo —sintetizados no dominio da compoñente industrial—, a nivel ideolóxico, o conxunto non é unha unidade homoxénea: nesta devota comparsa de fanáticos conviven anarquistas, humanistas, espirit(ual)istas e bolxeviques utópicos.

Nesta escenificación das relacións dominadas pola deformidade espiritual e material, Risco obvia calquera esperanza ou programa: limítase a abrir a realidade humana corruptora de todas as estruturas montadas polo uso social sen obstáculo nin clemencia. Mais, a diferenza de Voltaire ou Swift, Risco atinxe e ofrece o transfondo de intereses económicos ou doutra índole que movimentan a pantomima social.

Tratábase de defender, como o autor afirmaba en *Leria*, “o noso esprito [...] das alancadas do materialismo”. Fronte ás leis eternas e universais da ciencia, defende a relatividade histórica; para el o suxeito do proceso histórico son as culturas, privilexiando a compoñente espiritual como elemento definitorio das mesmas. Eis a razón do desprezo pola esfera material e pola fide-

dade ao principio do diñeiro. Igualmente, Risco menoscaba a sociedade mediocre e carente de espírito así como o aristocratismo intelectual que, ao final, non pasa de ser unha aceptación frívola dos costumes impostos, un eco provinciano das grandes tendencias do *fin de siècle* europeo e parte da indefinición ideolóxica e programática propia da política da época, reducida a puro nominalismo.

O obxecto da oposición neste dualismo gnóstico, maniqueo ou agustiniano entre materia e espírito parece subordinado aquí ao efecto catártico. Ao igual que, en certas narrativas oterianas, como nos di a profesora Carme Fernández Pérez-Sanjulián, as antagonistas son “o referente de negación que a súa parella precisa para tomar conciencia de si e acadar o cume do seu proceso de evolución persoal” (2003: 193), aquí a narrativización dos gregarios e displicentes filisteos preténdese catarse nun duplo sentido: cerimonia de concienciación e expurgación social por vía da arte e, como opción individual, terapéutica que pretende a desaparición de síntomas pola exteriorización verbal de traumatismos recalcados.

Estes traumatismos cismáticos son, evidentemente, os protagonistas desta epopea grotesca e da conseguinte anormalidade social: a burguesía comercial, os intelectuais, os políticos, a nobreza –horda en ruínas de dexenerados e corruptos– e, nunha outra orde vertical, os sectores populares.

A respecto deles, parece que Risco se anticipaba aos modernos postulados sobre a importancia e a necesidade da visualización e da aproximación na consecución da sanción ideolóxica masiva. Supoñendo a estulticia do pobo, exhibe a asunción e sublimación colectiva da figura

do alcalde perante a exhibición plástica –en que inmediatamente o pobo transita de interpelado a impúdico partícipe– das celebracións de Don Celidonio e sobre todo, do cortexo cívico.

Secundarizada fica a dotación da acción colectiva de fins trascendentes da risquiana e atractiva ‘mística galeguista’ ou a idealización e teorización do pobo en clave etnográfica como parte do labor redentor do galeguismo. N’*O lobo da xente* a consideración destas clases populares é radicalmente optimista, para o narrador son os detentores e adaís da sabedoría popular e mesmo do “moito do que sabían os antigos”, ao tempo que levado por esta vertixe apoloxética o narrador afirma que o protagonista é inspirado na súa heroicidade pola “ialma da caste”. Por oposición, n’*O porco de pé* o papel do pobo é practicamente inexistente, pois son as clases dirixentes as que monopolizan o protagonismo e a acción. Asistimos aquí ao inmenso poder do despregamento orxiástico das doutrinas populistas, conquistador dunha sorprendente masa devocional, que non actúa como preservadora da tradición mais como devoto altofalante da etnicidade allea.

Neste ambiente guiñolesco, no caso das referencias ao pobo, a ironía tamén xorde do denigramento. A denominación “grei” gaña agora unha capacidade de designación colectiva que case a dota dun valor pronominal. Neste caso, alén do disfemismo, o carácter grupal facilita a correspondencia, acrecentando unha outra serie de virtualidades: nas pasaxes descritivas do triunfo imperial de D. Celidonio, observamos como o proceso de animalización consegue aglutinar as nocións de irracionalidade, ou cando menos de idiotéz, de permeabilidade derivada en fanatismo instantáneo e gregarismo, mais ademais

consegue transmitir todo o desprezo pairante na sociedade cara a aqueles que, nun dos convites para os solemnes festexos, foran denominados “demáis veciños que non pertencen a ningunha clas social” (1972: 136).

Este proceso, asemade, vese intensificado polo ton hiperbólico e polo engrandecemento das proporcións no referente á linguaxe: o exceso revela unha intensidade emocional significativa igualmente dese descenso para a irreflexión e a insensatez, contrastante coa non-adhesión do lector. Todo isto contribúe para a creación do sentido da xusta dimensión desa vehemencia de sentimento, como demostra a exultante e desproporcionada referencia ao circuíto “para a transmisión eléctrica do entusiasmo” ou ás nubes “de alegoría e de apoteose”.

Vemos, pois, como aquí a tendencia alteradora do ton actúa do interior para o exterior: o narrador, estimulado polas súas propias palabras e polo espectáculo, do cal é privilexiado público e relator, proxecta a magnificación sobre a realidade, nunha especie de baudelairiana “vertixe de hipérbole”, contribuindo para o engrandecemento da desmedida celebración, como demostra exemplarmente a seguinte imaxe mitolóxico-pedante:

o sol rubía, como unha groria, antre as nubes alegóricas, pra se asociar ao homaxe en representación do firmamento (1972: 120).

Nesta imaxe de degradada ourivaría, o termo de comparación é tomado dunha esfera vital común ao lector e ao autor, xurdindo deste xeito revestido dun poder evocativo acentuado polo que de inédito ten o familiar cadro.

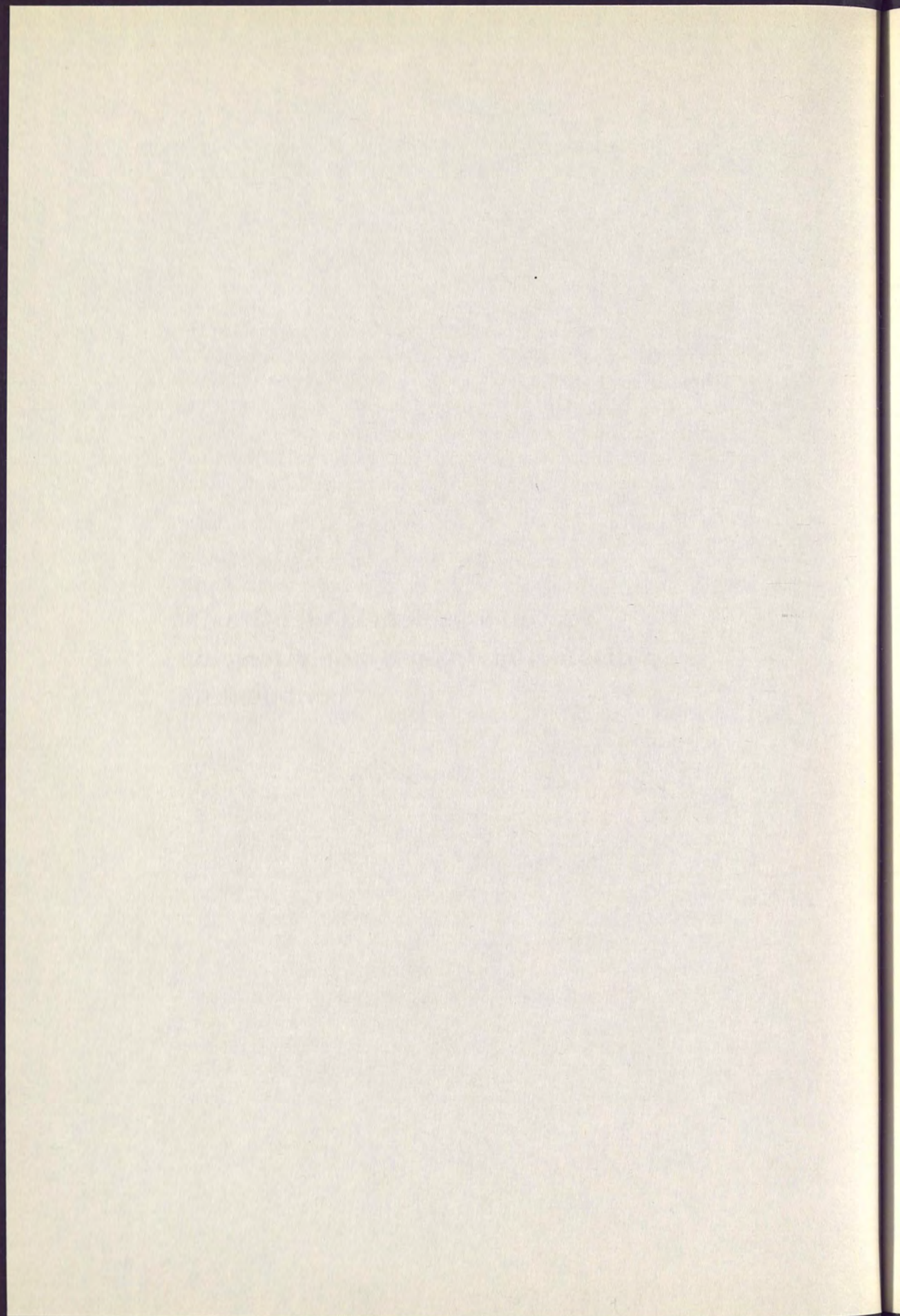
Todo parece unificarse nun conxunto ornamental indisociable, narrador e masa-personaxe, segundo un proceso de identificación por medio da recusa da individualización e da unificación por vía de aspectos comúns negativos. Estes procesos responden xenerosamente á índole da ironía desdeñosa, para a cal concorre tamén a insensibilidade de xuízo creada pola indiferenciación e polo distanciamento que o proceso confire.

Aínda dentro desta dinámica dialéctica entre materia e espírito, dentro da insolente conquista do máis infausto materialismo, encontramos un cisma manifesto entre dúas faccións: os correligionarios do máis puro nominalismo e a consubstanciación (que non personificación) do utilitarismo e da materialidade.

Nesta literatura o protagonismo desprázase nun movemento constante do poeta-demiurgo ás personaxes máis baixas, alleas a todo ideal etéreo e apegadas ás máis elementares necesidades materiais. Defrontámonos coa inevitable propensión ao feísmo na concepción da alteridade (respecto de si mesmo) que non evita perderse nos tópicos, pois ben polo contrario a distancia cultural é salientada no decurso ficcional, nunha radical subxectividade interesada.

Observamos a todas as personaxes da obra fluando baixo a sombra da influencia do caricato personaxe do 'patrioteiro' alcalde, causante da iniquidade das artes e das ciencias, sendo neste contexto destinadas a servir, en mans dos súbditos, de instrumento desa criatura representante da felicidade sensorial e instintiva e mais dunha constitución civil inxusta, impulsada pola calmosa indolencia dos seus participantes.

**Da (in)consciencia identitaria:
a disolución do eu e da civilización
contornante**



Mentres o resto dos personaxes nominalistas antes referidos desenvolven unha función secundaria, mais fundamental –esgotar os repertorios da negatividade e da crítica á sociedade burguesa como imaxe do baleiro intelectual máis trivial e/ou calculista–, Don Celidonio eríxese en imaxe paradigmática (e central) do porco, merecendo a consideración de mito nacionalitario, como cerne e esencia da especificidade oposta.

Toda a galería de figuras prototípicas son sometidas a un desatado vituperio de probada función ideolóxica no contexto da narración. Mais quen é dotado duns trazos identitarios definidos e preexistentes é o comerciante castelán, a quen o ideólogo atribúe determinadas “propiedades culturais” representativas do que poderíamos considerar certos ideolexemas nacionalitarios invertidos.

Entre os elementos de ficción que o autor utilizou, divisamos unha individualizada e individualizante construción da conciencia identitaria: a novela risquiana substancia o foráneo como elemento desmedidamente nocivo para esa sociedade en proceso de construción nacional, transferindo esta súa particular visión a unha platea máis abranxente. O porcino heroe e toda a parentela presente na novela representan a alteridade, o exotismo en termos xeográficos ou individuais.

Así, na configuración dun imaxinario (anti)heroico colectivo e aglutinador, a coidada individualización do

protagonista e o recalque da súa procedencia castiza, son acompañados de lesivas etopeas vehiculadas por vía do emprego do castelán, referencias a Madrid invariablemente ligadas ao provincianismo e ao sucursalismo, ou apelacións á tradición e á sabedoría popular importada, como o recurso ao dito da terra “la murmuración pasa, y el provecho queda en casa” (1972: 87), susceptible de se tornar emblema e consigna programática da cosmovisión do zoomorfizado protagonista.

Se o narrador fixa textualmente esta máxima (escollida entre os varios exemplos existentes) é porque nos fere pola xusteza da visión e polo perfecto axeitamento lingüístico. A transcripción funciona como lente de aumento que amplifica a actitude ontoloxicamente pintoresca e picaresca presente nestes refráns: a desta civilización castiza alegorizada pola figura do cárnico alcalde non só no plano social, mais tamén no plano moral. Toda aspiración aristocrática ou nobilitadora é escurecida polo valor inconfundible do legado ancestral propio, que parece integrarnos co seu poder suxestivo na ética e na vida cotiá dese universo evocado.

Nun ensaio publicado no ano 1784, titulado “Idea dunha historia universal dende un punto de vista cosmopolita”, Kant asentou os principios da súa utopía progresiva. Esta representa a versión xermánica do soño da razón e do triunfo da represión instintual como única idea digna do ser humano. Pois ben, contra o desenvolvemento da razón como meta da historia, Vicente Risco presenta un programa con base na deliberada e iterativa negación de calquera desenvolvemento ou florecemento de facultades humanas máis alá dos límites do mundo físico.

Nunha actitude radicalmente oposta á doutrina kantiana, o escritor opón a doutrina do pracer, do beneficio e do instintual. A defensa da existencia do home exclusivamente coa finalidade de desenvolver o que é especificamente humano, como, por só pór un exemplo, a súa capacidade para construír unha orde social moral, que é invalidada na novela pola simple presenza do protagonista.

Risco acomete a empresa, corporeizada na figura do noso levián heroe, de delimitar as facultades e cualidades que se confunden no home e na besta. Trátase dunha especie de acumulación de distorcidas e desorbitadas probas empíricas para demostrar que o home non se comporta ao límite das súas capacidades, pois a súa natureza potencialmente ética, así como outros aspectos da súa razón non están practicamente desenvolvidos.

Falamos do antiheroe que, reinterpretando a centralidade que o heroe coñecera, polariza arredor de si os restantes personaxes. O personaxe atravesado por banais angustias concentra en si os estigmas dunha época que tende a desagregar o individuo e a facer del o “home sen atributos” retratado por Musil, nunha novela xustamente centrada nos dous problemas cruciais que traspasan a narrativa: a disolución do eu e a liquefacción da civilización contornante.

Como noutras obras e períodos literarios interesados no percurso (social, ético, ideolóxico, artístico etc.) da persoa humana, o título, elemento marcado por excelencia, convoca ao personaxe protagonista. Se en novelas como *Eugénie Grandet* de Balzac, *Thérèse Raquin* de

Zola ou *Os Maias* de Eça de Queirós se apela á adopción da etiqueta estable e recorrente dos nomes propios como designador de referente fixo e único do universo de referencia, a novela de Vicente Risco defrónstanos cun título no cal o protagonista é novamente evidenciado, mais por vía da elaboración dun rexistro simbólico, condicionador dun percurso interpretativo particular. É aquí onde comeza a caracterización do protagonista, coincidente, por exemplo, coa presentada na obra do satirista ruso Iuri Karlóvich Olesha *Os tres gordos*, onde a gordura simboliza a dominación na mesma medida en que esta graxa acumulada na obra risquiana corresponde ao materialismo quintaesenciado no burgués repulsivo e larpeiro.

Máis alá da aparencia fenoménica, Don Celidonio redúcese a un xesto estereotipado, como nos será demostrado, de modo xeral, por vía do aproveitamento das virtualidades específicas da súa denominación, evidentemente entendida como portadora de valores pexorativos ou irritantes de teor hiperbolizante.

Ademais, durante a pormenorizada caracterización tórnase o narrador un poeta de imaxes visuais, de metáforas ousadas e lustrosas e de enceradas comparacións que inzan a narrativa cun desenvolvemento discursivo de grande densidade.

Como xa anticipamos no parágrafo anterior, o protagonista da narrativa é sometido a un notorio rebaixamento consistente na privación ou ausencia da consciencia e da razón. Neste senso, a zoosemia presente no título ofrecerá un inmenso campo de comparacións e metáforas, baseadas sempre nunha semellanza material, acci-

dental no home –diferente no seu aspecto xenérico da natureza humana– e somática no animal.

Ese valor carnal estable do porco é o que permite evidenciar que físico e moral se ven diluídos no protagonista nun todo groseiro sintetizado na ausencia de hixiene, nunha voracidade ávida e noutras tendencias temperamentais.

O porco eríxese na narrativa como admirable tipo –por preciso, plástico e axeitado– para simbolizar o temperamento e os hábitos deste representativo espécime humano. Mais tamén é representativo da súa psicoloxía, pois nel os sentidos morais nacen igualmente da asociación coa figura exterior do animal, para a que contribúe, por outra parte, a conveniente e preexistente estereotipación do referente.

A xénese deste proceso de transposición degradante evidénciase ao longo da narrativa, case na totalidade das referencias ao protagonista, ampliándose o seu efecto á designación de calquera acto humano susceptible de paralelismo coa vida animal. No paroxismo deste procedemento, chegamos á cousificación, na cal o alcalde lle aparece ao narrador como pasiblemente comparable cos produtos alimenticios derivados do óbito desta besta afín. Así, por medio desta diversa forma de rebaixamento, asistimos á comparación da estampa do suado protagonista cos “chourizos cando están no fumeiro”, por sensible e depreciativa equivalencia.

Nesta pulsión ficcional, o heroe é dionisiaco pois desobedece aos deuses convencionais se o instinto llo pide. Don Celidonio parece así sostido por unha especie

de inconsciente gastronómico, que o leva a acadar os seus fins supremos violando os elementais principios morais do individuo, mais que semella inevitablemente ligado ao castigo para producir a súa pena –como a doenza contraída despois da súa pecaminosa expedición en Madrid–, co fin de que o irracional porcino volte a sustentarse nos principios e non nos instintos.

Don Celidonio é o estandarte dos seus compatriotas, que poboan o libro. A confederación castiza complementa o espírito da nova aristocracia do diñeiro, os ‘elegantes’ patricios son os portavoces do caciquismo imperante e do magnetismo da meritocracia endémica. Con eles esténdese por todas as partes o afán de brillar en sociedade e a hipersensibilidade aos conceptos artificiais da honra e da decencia na conduta externa.

Os casteláns enriquecen a diversidade cultural da sociedade coa súa achega: son os paladíns da cultura invasora e das liñas de transmisión da mesma. Arraigados no materialismo, van estendendo os seus tentáculos cara ao futuro e cara aos coetáneos repartidos pola vasta área da vila.

Despois dunha breve presentación do protagonista, o narrador opta por retroceder ás súas orixes e procedencia, mostrándonos aos seus precursores e mentores. A liñaxe de comerciantes casteláns non se inicia con D. Celidonio, senón con Baldomero García, a quen o primeiro facía de mancebo, conforme foi progresando na escala social. Baldomero e a súa familia, D. Emerenciana e a súa filla Nicasia, son igualmente animalizados, pois segundo o narrador “cheiraban a bravío”. A súa ascensión social é explicada igualmente pola súa falta de moral e pola súa

usura, pois, ao final, Baldomero acabou morrendo como vivira: “morreu aforrando”, isto é, estrinxido.

Esta serie de personaxes son claros representantes non xa do materialismo, senón da máis burda materia, pois os seus progresos son sempre materiais e tanxibles, externos. Eles continúan idénticos na súa animalidade e ignorancia: a esposa, grazas á vestimenta, “ollada a certa distancia, semellaba unha señora feita e dereita”. De igual modo, como no caso do sogro era o mostrador de mármore o elemento delimitador da ascensión social, no caso de D. Celidonio é o xastre Nogueira que fai del un señor, e, igualmente, é a chistera a que fixa e define na mente do protagonista todos os respectables e inmóviles axiomas básicos da sociedade, a saber:

a Orden Social, a Lei do Progreso, o Principio de Autoridade, os Adiantos das Cencias e as maravillas da Mecánica e da Eleitricidade (1972: 17).

Outro elemento significativo, ademais da concepción do outro castelán, é a visión da realidade capitalina materializada na expedición realizada a Madrid, en que participou o noso alcalde co fin de falar co Ministro de Fomento dunha subvención. A primeira diatriba neste episodio é dedicada ao provincianismo, ao fascinio provocado pola capital e á vida cortesá, o cal o narrador nos expón mercé á teorización sobre a existencia dunha desmesurada atención á toponimia cidadina nas narracións dos provincianos –para demostrar, de maneira obvia, a estancia na corte.

Mais a capital tamén exerceu a súa fascinación no espírito do noso protagonista por vía do Edén de luxo e

carne rexentado por unha itálica dona, inserida profesionalmente nos servizos proxenéticos. Neste paraíso, o narrador preséntanos ao protagonista, como boa besta “en celo”. É o vilipendio da urbe castelá como veleidoso lugar do pecado e da perdición.

Aínda de Madrid proceden outros dos personaxes da obra, con que Don Celidonio trabou amizade na capital: o Conde, coa súa lixeira e promiscua traxectoria liberal, e a súa familia. Esta estirpe serve para denunciar o sistema familiar que nutre os escanos lexislativos. Xenros, fillos, parentes ou compadres parecen alimentar un abrumador e corrupto ‘cuneirismo’ patricial, presentado como eixo sustentador do sistema político.

O fillo do Conde é unha boca secundaria, inculta e plebea. O seu discurso exemplifica perfectamente unha das teorías risquianas consistente na afirmación de que un dos principais constituíntes da etnicidade era a lingua, informándonos ademais, na *Teoría do nacionalismo galego*, de que “o troque de lingua determina, na maior parte dos casos, a dexeneración espirtual d’un pobo”.

A utilización do castelán como elemento disfémico é un recurso dinamizador das arremetidas contra os materialistas detentores do progreso sexan estes transferidos ou advenedizos. N’*Os europeos en Abrantes*, un único personaxe aparece individualizado discursivamente pola utilización do castelán, D. Feliciano Folgoso, o Presidente do Ateneo, vello avogado con estudos sociais encamiñados a restablecer a harmonía entre o capital e o traballo. Dúas das súas intervencións –as de carácter máis científico que, a seu ver, requirían maior seriedade

e rigor— son realizadas en castelán e distinguidas graficamente por medio da cursiva.

Evidencia esta práctica narrativa en que modo o elemento cultural e identitario veciño é utilizado con fins humorísticos. O insistente recurso serve para vehicular o máis disparatado, pedante, ridículo e ampuloso dos pretensos discursos de gusto científico ou político —como no caso da arenga política do Presidente da Federación do distrito, quen fala nun castelán “completamente agrario” n’O *porco de pé*—, mais tamén para alicerzar discursos pertencentes ao ámbito da intimidade. Con este uso, aínda é distorcido máis o retrato destes seres incultos, iletrados e degradadamente esnobes grazas ao contraste co referente das súas intervencións no ámbito público. É o caso do fillo do conde, quen recibindo a nova de que debe abandonar á filla de Don Celidonio exclama:

La Karaba, papá. Que yo estaba en un plan bestial haciendo el carabao con la vástaga [...] que no digamos que sea lo que se dice una monumentalidad pa fomento del turismo [...] pero que está cañí, es el evangelio. [...] Cuando se lo notifique la diña (1972: 91).

A tensión ideolóxica resulta evidente, unha ‘Man Divina’ parece ter freado en Castela a evolución das especies, e Don Celidonio xunto co conxunto de personaxes vertebrado por el semellan así destinados a aceptar o seu *fatum* e cumprir cun deber de “fidelidade ao imperativo da raza”.

Ese “imperativo rácico” estará cifrado principalmente na defensa dunha certa “teodicea social”, verbalizada principalmente por Don Celidonio, quen, seguindo

un raciocinio baseado no antagonismo necesario, xustifica a existencia do poder a expensas dos oprimidos, dos "outros". Estes últimos, ao naceren maioritariamente en tal estado non son desgrazados, pois a dominación non lles deixa sentir excesivamente a súa situación. Este "principio universal" vese contrapesado por un temor á concienciación que, para o protagonista, está inevitablemente ligada ao advento de terribles revoltas e cuxa recreación lembra o estilo das narracións dos levantamentos do partido popular contra o partido senatorial en Roma ou das revoltas dos labregos na Europa do XVIII, de que as axitacións dos sindicalistas parecen ser continuación.

Este pánico irracional do protagonista resume a consternación de Risco e o seu ataque aos partidarios e voceiros do inmovilismo conformista, da teoría leibniziana do "todo está ben", sendo estas consolacións hipócritas e ridículas case a única tese "digna" de defensa organizada na obra.

Estes raciocinios do –ou directamente relacionados coas actuacións do– protagonista, sempre filtrados polo narrador, son decote amoldados ao esquema do absurdo desenvolvido con aparente lóxica formal. Servíndose da dubidosa arquitectura mental de Don Celidonio, o narrador ofrécenos episodios completos de disertacións de variada temática a partir deste peculiar proceso dedutivo, nas cales a consciencia da inverosimilitude é tan nítida que se acada un efecto grotesco, como mostra este exemplo de faiscante apoloxía da función social incommensurable do alcalde:

E foi pola Humanidade pola que loitou D. Celidonio. Dicides que non? [...] E política non ven da verba grega, equivalente a

cibdade? E a cibdade, no concepto dos gregos, non representa o interés xeral, o interés público, por oposición ao interés particular? Logo D. Celidonio sacrificouse polo ben público [...] A cousa non ten volta (1972: 104).

Aínda a extravagancia e o carácter invulgar das ponderacións e das reflexións pode levar, no discernimento do protagonista, a elaborar unha combinación, convenientemente presentada polo narrador, entre o proceso indutivo e o oposto —e xa anteriormente referido— proceso dedutivo, conseguindo unha desconcertante sucesión de despropósitos e de simulacros de loxicidade.

O primeiro dos raciocinios que merece verdadeira atención na obra é provocado polo referido terror do protagonista perante a ameaza da revolución social, consecuencia inmediata e indiscutible da expansión dos sindicalistas. A súa fobia deriva do medo físico, mais sobre todo do temor ás perdas materiais. O pánico leva a Don Celidonio a establecer unha dialéctica oposta ao marxismo e ao bolxevismo, segundo a cal, a presenza dos ricos é indispensable para a orde social: “Si suprimen aos ricos, despois, quen lle vai pagar aos obreiros?” (1972: 36).

Para el a desaparición das diferenzas sociais non era a revolución mais a apocalipse, chegando a sufrir un delirio, durante a súa enfermidade, protagonizado por infames pistoleiros sindicalistas.

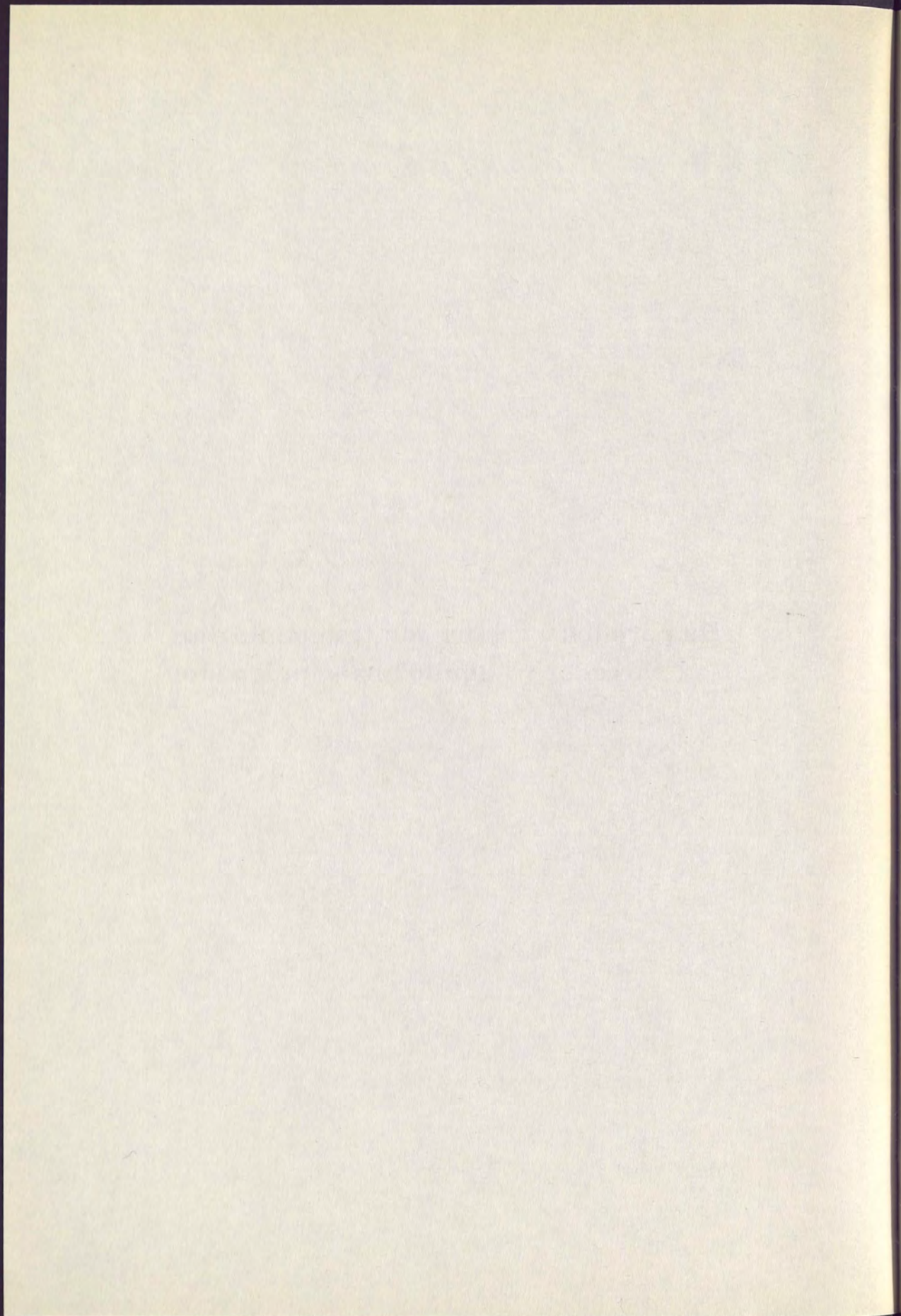
Esta obsesiva preocupación ten por base os coñecementos de índole residual do protagonista, reducidos a unha simple interferencia asomada a unha conversa. Son motivos “candentes” no campo do político ou do socio-económico, estreitamente mesturados coa difusa conciencia das loitas sociais e políticas arrastradas

dende hai anos e que provocan espanto, dó, lamentacións e declaracións solemnísimas por parte do noso desvalido alcalde.

E é neste punto, entre o aceirado bombardeo de chocarrarías, bromas, murmuracións e xuízos temerarios onde o narrador por veces mimetiza este discurso e acompaña ou complementa ao alcalde no seu periplo divagativo. A ironía brota do ficticio da solución, do inestable do remedio proposto polo personaxe central, que acada o seu paroxismo cando apropiado polo displicente relator, quen materializa os dogmas celidonianos na defensa da necesidade dos desfavorecidos “porque compre que haxa en quen mallar”.

Ao final vemos que todos os suxeitos participantes na grotesca pantomima do narrador son agora aqueles que, parafraseando o poeta alemán Otten, non constitúen máis que un número estatístico nas fábricas, nos cuarteis, nos cárceres, hospitais e cemiterios; isto é non son máis do que diversas representacións do home anódino convivindo na estreitez da profunda falta de harmonía.

**Da parodia: o costumista testemuño dun
narrador tranquilo (mais indignado)**



En conclusión, Risco non encontra un só motivo de perdón, pois a total repulsión perante calquera realidade procedente de España e o desexo latente de soerguer o galego asoballado pola presión da cultura centralista, fará que todos os personaxes sexan igualmente escarnecidos, por si mesmos, mais sobre todo por apostolaren a deificación do comerciante.

Así, como se dun Tomás Moro contemporáneo se tratar, o escritor ourensán preséntasenos altamente preocupado coa avaricia e a corrupción da sociedade, esta vez vilega e probablemente tamén cristiá. No entanto, a analoxía esgótase por aquí, pois o autor de *Mitteleuropa* en lugar de privilexiar unha lectura e unha interpretación directa e punitiva, cifrada na conversión do ouro en ouriñais como símbolo das súas concepcións sobre pracer, poder e propiedade, decide elaborar toda unha alternativa antiutópica.

Dentro da andadura interna d'*O porco de pé*, encontramos un aspecto fundamental sobre o que nos parece imprescindible chamar a atención en primeiro lugar. Trátase da presenza de alusións a sucesidos e figuróns políticos contemporáneos ao tempo da escrita, do fondo histórico que permite ver con total nitidez o que a obra ten de revolta, de queixa e, por que non, de chamada á integridade.

Na novela ecoa o declinio das institucións políticas, a verborrea aliviada de sentido, o caciquismo, as preten-

sións pseudopalatinas, en fin, a deformidade social do devastado país galego e as conseguíntes preocupacións nacionais, ensamblándose así, co conxunto formado polas obras consideradas comprometidas da súa época. É curioso neste sentido, o feito de que a burla política parece transmitir un certo ton xornalístico, de simple acumulación de noticias.

As realidades históricas son presentadas cunha escasa deformación, quizais compartindo o burlesco lugar común multifacetado sobre a vida nacional do momento, podendo inclusive a caricatura provocar, nun público inculto e irresponsable, o riso momentáneo, mais sendo, paradoxalmente, a elevación a criatura artística desas mesmas estimacións colectivas.

Todo este proxecto de arte estridente e protestataria parece ultrapasado e nordeado pola máxima "ridendo castigat mores", pois é esta función social que Risco, como Bergson, atribúe ao riso no plano ético, parecendo ser esencial na sátira o aspecto de oposición radical ao medio.

Neste medio, á par do 'mundo posible', cuxa lóxica, segundo Carlos Reis, pode non coincidir coa do mundo real, xurden aínda os 'mundos epistémicos', definidos en función das crenzas e presuposicións dos personaxes (as xa referidas ideoloxías, actitudes ético-morais, opcións axiolóxicas etc.), compartindo todos eles na novela o privilexio da transfiguración desrealizante.

Este retrato vivinte da distopía ten por base, como xa indicamos, un conxunto de disquisicións e presupostos psicolóxicos e filosóficos relacionados coa real natu-

reza do home, ademais dun notorio tesón na consecución da diferenciación na súa visión da realidade.

Ademais dese ímpeto singularizador, resulta enormemente interesante o relacionamento da persoal recreación vilega de Vicente Risco con determinadas ideas detentadas polos pensadores da tradición utópica europea. Entre os millares de homes que renovaran ao longo dos séculos o mito do paraíso e a profusión das utopías occidentais dentro dunhas coordenadas seculares, poderíamos localizar certas correspondencias (nun sentido lato e ficcional) coa obra ofrecida polo narrador-profeta, erixido en intrascendente cantor da tensión subxacente entre a aspiración da república ideal e a asunción da ordinaria realidade.

Risco parece coincidir coa corrente de pensadores utópicos na defensa da relación de superioridade da utopía a respecto da filosofía e da historia por ser máis persuasiva, á hora de conducir os seres humanos á virtude, que os sisudos razoamentos filosóficos, mecanismo de propagación da nova fe. Esta teoría fixada e desenvolvida por primeira vez polo intelectual isabelino Sir Philip Sidney na súa obra *Defence of Poesie*, ecoa na novela recuperada por vía dun discurso e un raciocinio afín, no cal, en lugar de sermos deleitados cunha idealización quimérica no eficaz adoutrinamento, asistimos ao seu reverso, por vía da escolla e do favorecemento da distopía por parte do autor galego.

A estratexia, tomando por base o groseiro, o irracional e un certo primitivismo, consiste en restrinxir a deformada pintura a un retrato narrativo dun modo de vida e dunha teoría político-social tan esencialmente

inconvenientes e ruíns e tan acordes cos máis profundas e primarias arelas do home que só podían suscitar unha desaprobación inmediata e case instintiva.

O novelista, como xa dixemos, alimenta a dúbida (ou antes a confirma) de que a auténtica humanidade da persoa se encontra aínda nunha remota distancia, como probaba o feito de se encontraren as súas paixóns destrutoras en pleno apoxeo baixo a pátina convencional. Por outro lado, o demencial retraso civilizatorio vese grotescamente amplificado pola actitude contraditoria dalgunhas das personaxes.

Pese a poboar as páxinas dunha poética do desperdicio, na cal Risco recupera e recrea todo o que a verdadeira civilización despreza e deita fora, no discurso dos filisteos defensores do progreso sobresaee a idea de que a sociedade alcanzara xa o último chanzo da evolución e que a súa misión consistía agora en expandir as luces por todos os rincóns do mundo, de maneira que os individuos que xacían nas tebras puidesen atinxir a estes precursores da civilización. É o que o Dr. Andrade d'*Os europeos en Abrantes* denomina nunha preclara e luminosa afirmación metafórico-científica a necesidade de “roturar aquíl ermo espiritual”.

No entanto, a lectura oposta ao optimismo ilimitado na interpretación do contexto tampouco resulta adecuada. Perante a afirmación de Millán Otero de que “non hai finalidade didáctica no texto porque non quedan exemplos que imitar” (1996: 763), debemos matizar que, aínda sendo patente a actitude nihilista do autor, esta non debe ser levada ao límite, pois non nos é ofrecida unha lección completa e redonda, senón unha complexa

conceptualización da identidade privilexiada pola relación dialéctica presenza-ausencia con base na apertura para o caos e na destrución de todo dogma.

Esta lectura, segundo a cal non existindo redención na novela non hai saldo moral, é consecuencia clara da prevalencia dunha especie de síndrome do binario e do doutrinario. Non é preciso basear as reflexións no contraste entre o obxectivo a criticar e un principio antitético, pois, por ausencia, o corpo de análise fica igualmente escindido en dúas partes moi diferentes, non perdendo o lector nunca a conciencia antinómica: o material e o espiritual, o aristocrático e o groseiro, o *dilettantismo* e a sabedoría.

Por moito que a nosa atención estea máis dirixida á negación distópica que á afirmación utópica, o panorama, firmemente ancorado nas coordenadas deterministas e con máis trazos do pesadelo que dunha visión espléndida, acaba por ser expresión do contradeseño radical ou, o que vén sendo o mesmo, desas aspiracións utópicas subxacentes.

Risco ofrécenos unha visión do tempo linear e direccional xa prefigurada como historia inmanente e inevitable da sociedade onde só se pode esperar o triunfo definitivo da materia sobre o espírito, encarnado no "infraespiritual" protagonista convertido en Mesías. Mais ao mesmo tempo, con esta actitude, vemos como o autor se agarra con forza á idea sobrevalorada do aristocratismo espiritual, que explica automaticamente todos os males á vez que ofrece o remedio universal. Esta idea convértese en fetiche para o 'pneumático' escritor que é venerado e defendido en todos os ámbitos visados na fic-

ción, sendo, en xeral, percibida nun plano implícito mais que nortea toda a acción da novela.

Deste xeito, se no fondo de toda utopía latexa unha antiutopía —o mundo real visto polos ollos críticos do pensador—, tamén se pode dicir inversamente que no fondo de toda distopía encontramos unha latente utopía, en que o autor non oculta a súa evidente inclinación pola consecución dunha transformación social que paira en todo momento sobre as vaporosas e hiperbólicas fantasías destinadas á vertente lúdica do discurso.

Nesta nosa defensa dunha ampla e ecuménica concepción do valor exemplar da novela, acabaremos por afirmar que calquera profecía de carácter apocalíptico abre a porta á eventualidade dun paraíso ou dun inferno, sendo nesta mudanza cuestionadas as pautas da existencia, por vía da disolución completa da orde harmónica tradicional, nun duplo movemento: de destrución da forma e de implícita necesidade da súa reconstrución purificada.

Alén da fonda pegada das visións apocalípticas, poderíamos considerar, en sentido amplo, a visión do autor de *Mittleuropa* como pertencente á órbita da proxección utópica. Non debemos esquecer que unha das liñas de forza do discurso risquiano, cando lido en rexistro mesiánico, é a radicada no aserto da existencia pasada da sociedade ideal e que, xa dende a evocación 'platoniana' da Atenas de tempos antigos, a nostalxia é unha das constantes auxiliares da utopía, como demonstra esta pasaxe da prosa titulada "Na morte do patriarca" publicada en *La Zarpa*, breve homenaxe ao defunto Murguía:

Alá vai o noso velliño Patriarca... Eu pecho os meus ollos e vexo vir pol-o ceo de cristal a Santa Compañá dos escolleitos [...] veñen os bispos e os reis, os sabios e os santos, os guerreiros e os homes do Pobo, vexo a Breogán [...]. Tras íl veñen os xograres e os trovadores [...]. O que trai unha cinta de sangue arredor do pescozo é o Mariscal. Pero Pardo de Cela... Veñen os sabios tamén: o vello Sarmiento e Cornide, e Feixoo [...]. Veñen todos en longa procesión a decirlle: Ven conosco que sómo-la Galiza trunfante, imperecedeira e eterna (1972: 109).

Nunha época en que a pretenciosa innovación e a imposición cultural predominan, imperan e tiranizan á tradición como principio reitor da vida, a descuberta dun mínimo elemento positivo no pasado é esencialmente unha maneira retórica de xustificar e evidenciar a necesidade dunha futura mudanza radical.

Esta mesma actitude é espellada na novela dun modo máis periférico e menos evidente, e aínda diferindo nun outro elemento. Contaxiadas do ambiente de opereta da obra, as referencias ao decurso histórico pretérito, se ben son dos poucos elementos non suxeitos ao escarpelo do narrador (feito bastante significativo), son traídos á narración simplemente para seren aproveitados, por contraste, nas accións escarnecedoras practicadas contra o antagonista, como mostra a reveladora pasaxe anteriormente citada da continuación do glorioso pasado da familia Alveiros en mans do seu descendente.

Mesmo considerando todo o exposto, resulta incontornable e innegable que esta obra presenta padecedores manifestos, mais si é posible cuestionar a súa función no discurso, pois moitas veces é moito máis importante a instauración de comunidades amigables (aglutinadas

pola predicación dunha común antipatía) que a exclusión de depravados mártires vitimados.

A emoción dominante ao ler este tipo de sátira costuma ser a dun encontro, un achamento e unha comunión con espíritos afíns. Emoción motivada pola presuposición do autor implícito da capacidade para desfrutar coa sátira, e, en especial, pola transmisión dunha especie de sabedoría. O autor implícito presupón que non ten necesidade de soletrear as verdades compartidas en que se basea a reconstrución *in absentia*.

Canto máis saibamos das fontes das convencións obxecto de burla, tanto máis desfrutaremos coa parodia, evitando ademais a escolla da parodia sarcástica, así como da ambigüidade e da escuridade, valores inherentemente asociados á ironía. A novela presenta un diálogo real co público lector que muda en comicidade pola referencia a unha realidade social pouco satisfactoria. Mais é necesario distinguir entre contexto literario interno e contexto extraliterario: trátase dun desvendamento literario dunha parte do contorno do autor, pois todos e cada un dos puntos da parodia fan referencia a un coñecemento histórico que, en certo sentido, está 'fóra de si mesmo'. Non podemos aceptar a hipótese dun realismo 'inxenuo' englobante de toda a realidade circundante.

Como xa dixemos, Risco non nos dá unha lección completa, senón que nos ofrece unha escolla dilemática. O lector cobra un papel moito máis activo, na liña de que xa falaba Henry James ao se referir a un lector que cando as cousas van ben "fai a metade do traballo". Nun sentido lato, estamos perante unha *opera aperta*,

segundo a consagrada expresión de Umberto Eco, cunha suma de posibilidades de interpretación varia.

Non existe a realidade como un bloque compacto, de signo claro e evidente, existindo, ao noso entender, unha relación inversamente proporcional entre a evidencia ética convencional e o saldo moral a tirar; de aquí a lección desta humanidade retratada n'*O porco de pé*, humanidade balbuceante, grandilocuente e en reiterado aceno hiperbólico, tratando de acurrallar o éxito con entusiástica dedicación.

Aínda máis, se a novela se coloca no contexto de gradual conversión de Risco e colocamos dúbidas sobre a negatividade radical, ou a intención de inconscientemente tirar do seu sistema toda a hostilidade restante contra o imperante antes de abrazar unha nova ideoloxía, xogamos coa súa significación, non co seu significado. Non hai nada dentro da novela que nos leve a reducir as súas diatribas a un desencanto absoluto, senón contra o universo representado. O desencanto e a posterior conversión de Risco engaden unha rica significación humana *a posteriori* á obra literaria, mais a forza satírica das súas ironías mantense constante.

Nesta paradoxal profecía predictiva e vagamente oracular, con base en cuestións reais e concretas e cuxo radio de acción coincidía co contorno nacional, o ataque espiritualista e sistemático deixa de ser ficcional para se converter en cuestión social. Risco eríxese en visionario e prognostica, con base no presente, a decadencia total a curto prazo. No entanto, non debemos esquecer que a súa infrecuente clarividencia, cifrada nas súas penetrantes e pertinentes plasmacións metafóricas, evita que

acabase por confundirse o brillante satirista co meteorólogo da tribo.

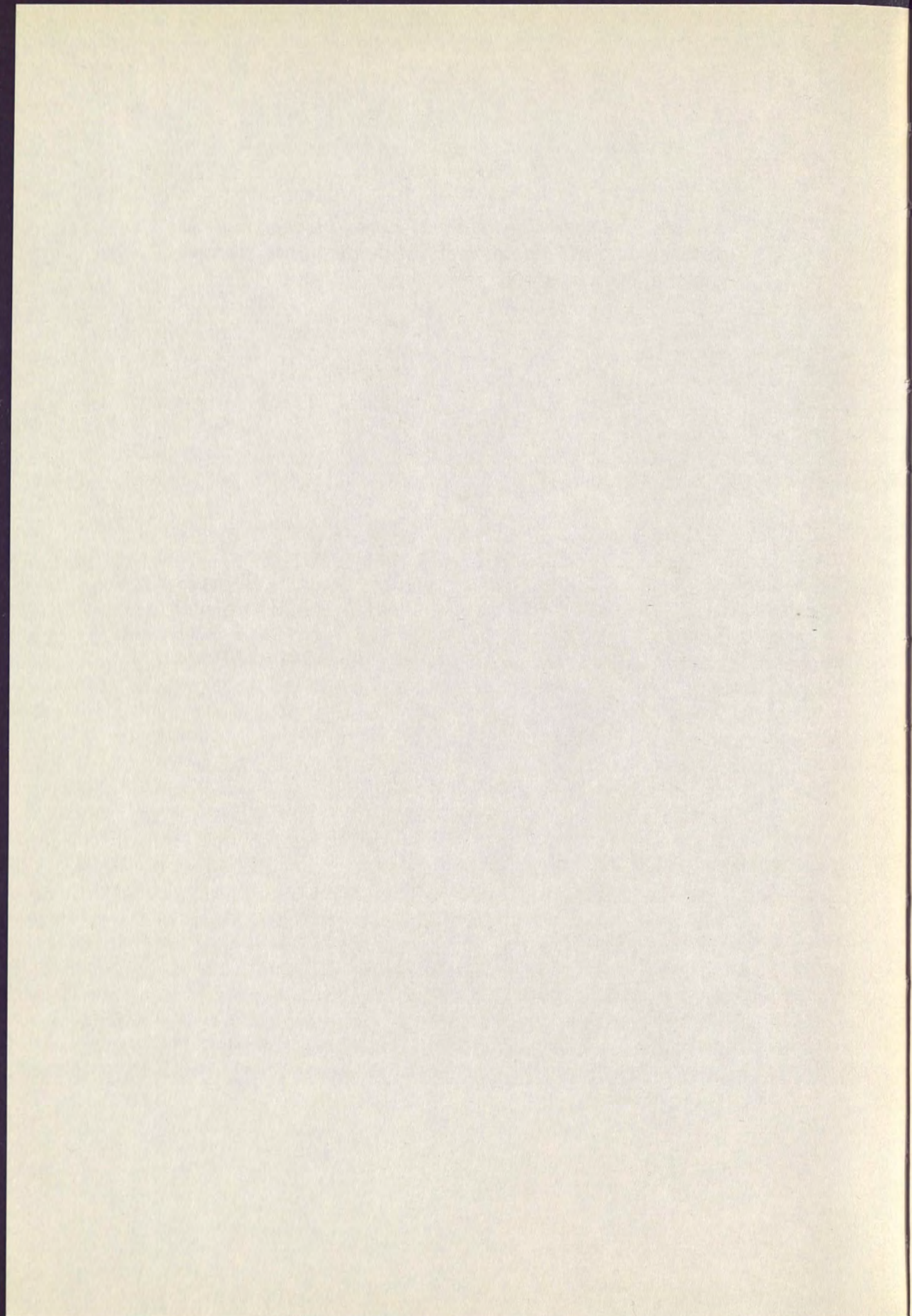
O feito de reducir a nosa interpretación ao contorno inmediato, vinculándoo de maneira determinista e mecánica ás circunstancias e accidentes concretos susceptibles de impulsar os seus escritos, non debe impedirnos percibir a compoñente suprahistórica da súa visión, pois a novela presenta unha manifesta dualidade con respecto ao tempo, á vez libre e dependente da época e pegado e desarraigado do seu contorno.

En fin, a cita rotunda e conclusiva de Swift, quen afirmou que “os comentadores eruditos viron en Homero máis do que el mesmo sabía”, parécenos especialmente axeitada para este caso concreto, no cal non debemos esquecer que o humor, de todos os modos, acaba sempre esvaíndose entre as mans se pretendemos entendelo totalmente en serio.

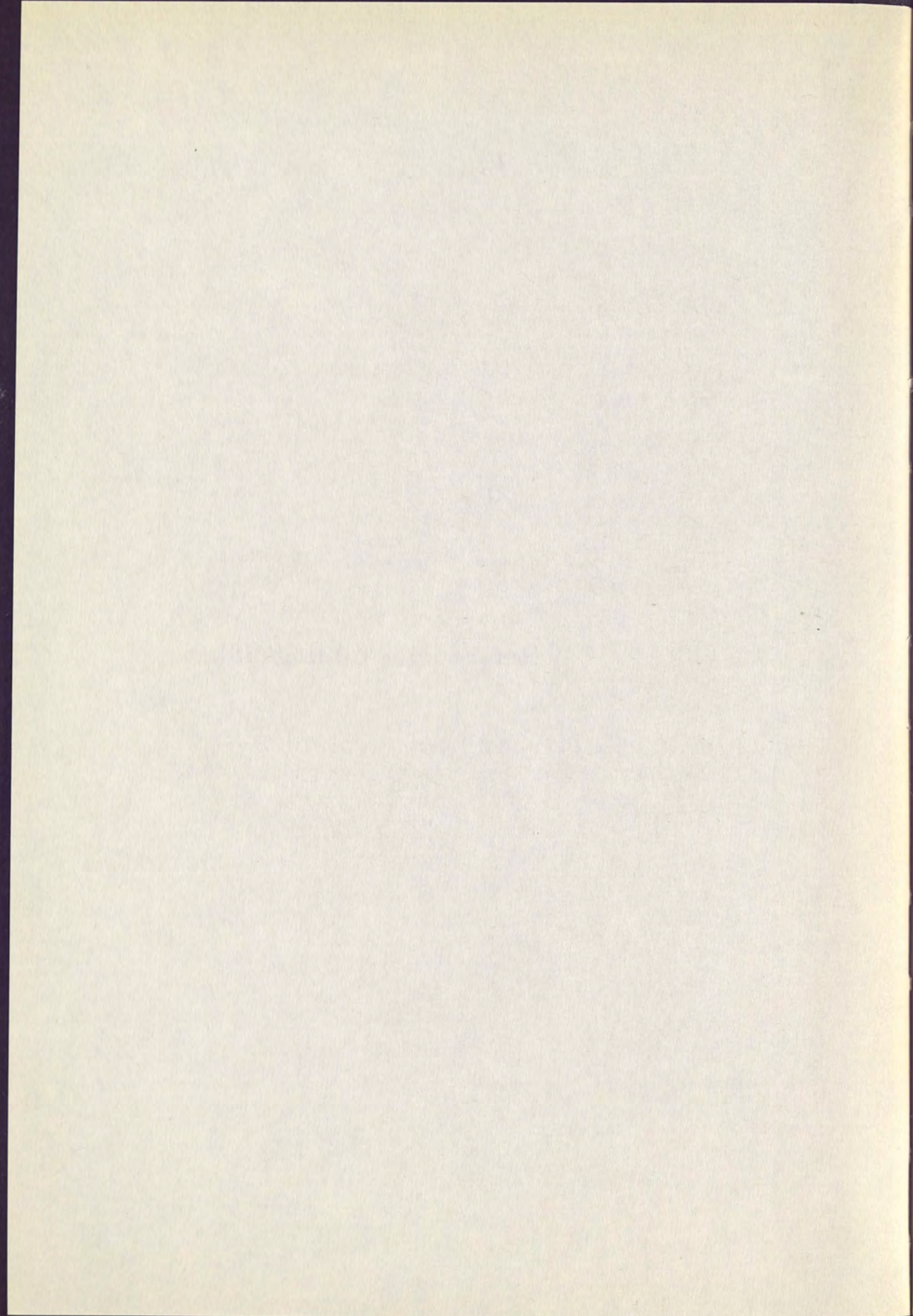
Pasado un século, asistimos á xeométrica intensificación da *dérision* do mundo e, en consecuencia, non sería errado ponderar a mensaxe implícita na anécdota en que Beckett advirte taxativamente a un escenógrafo que lle pediu consello para montar as súas obras: “don't seek deep motivation everywhere”.

É este humorismo, responsable da miraxe que sostén a fuxidía filigrana entre a verdade e a fantasía, o que impide ás nosas elucubracións avanzaren friamente na procura de elementos esclarecedores de máis ampla perspectiva, mais si permite albiscar a parodia como un todo harmónico e concertado, acadando unha evidente corporeidade, ademais de ter encontrado numerosos ele-

mentos moi suxestivos e ilustradores da nostalxia da autoridade que é un dos motores do magnífico discurso ficcional que nos ocupou neste digresivo ensaio.



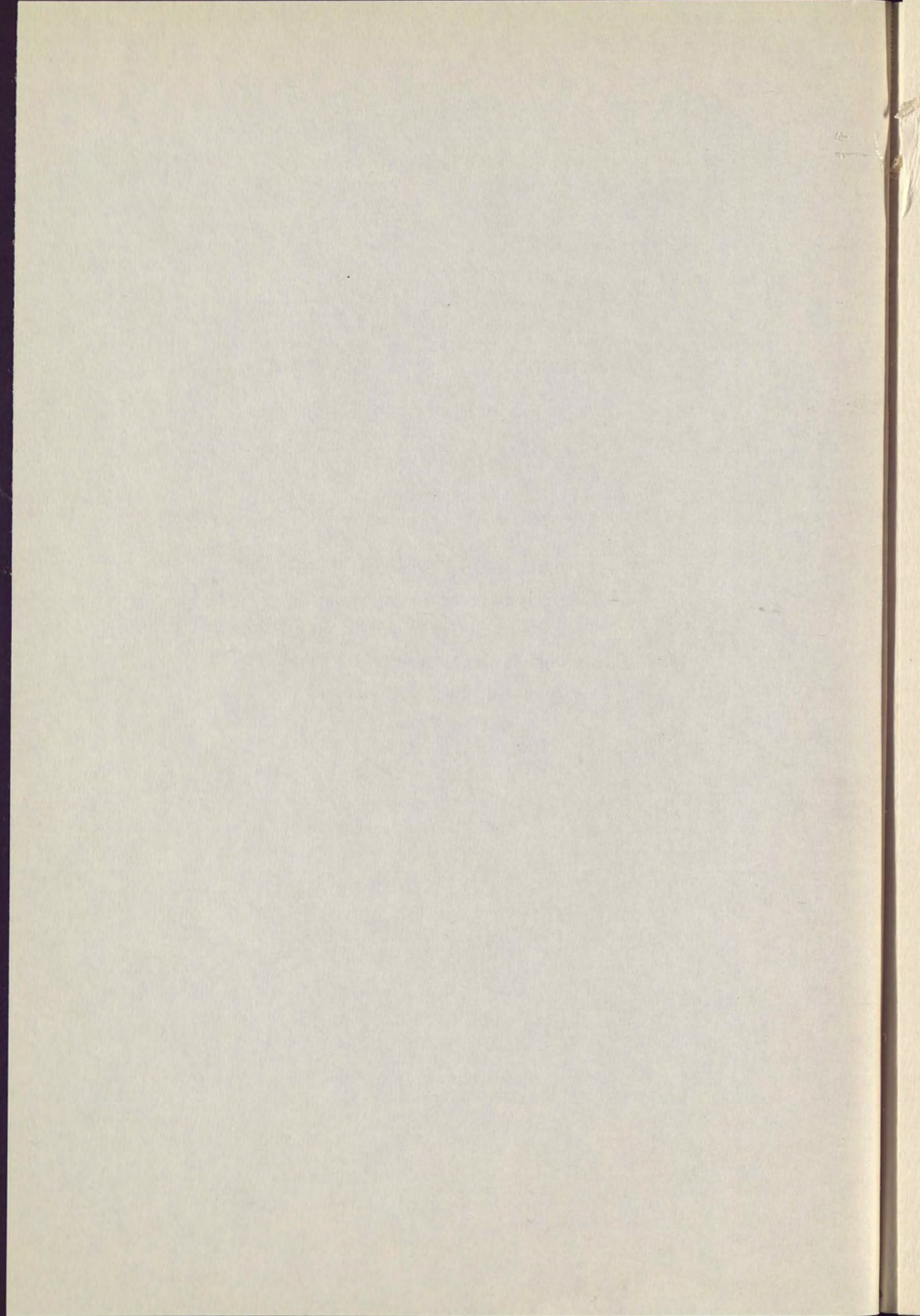
Referencias bibliográficas

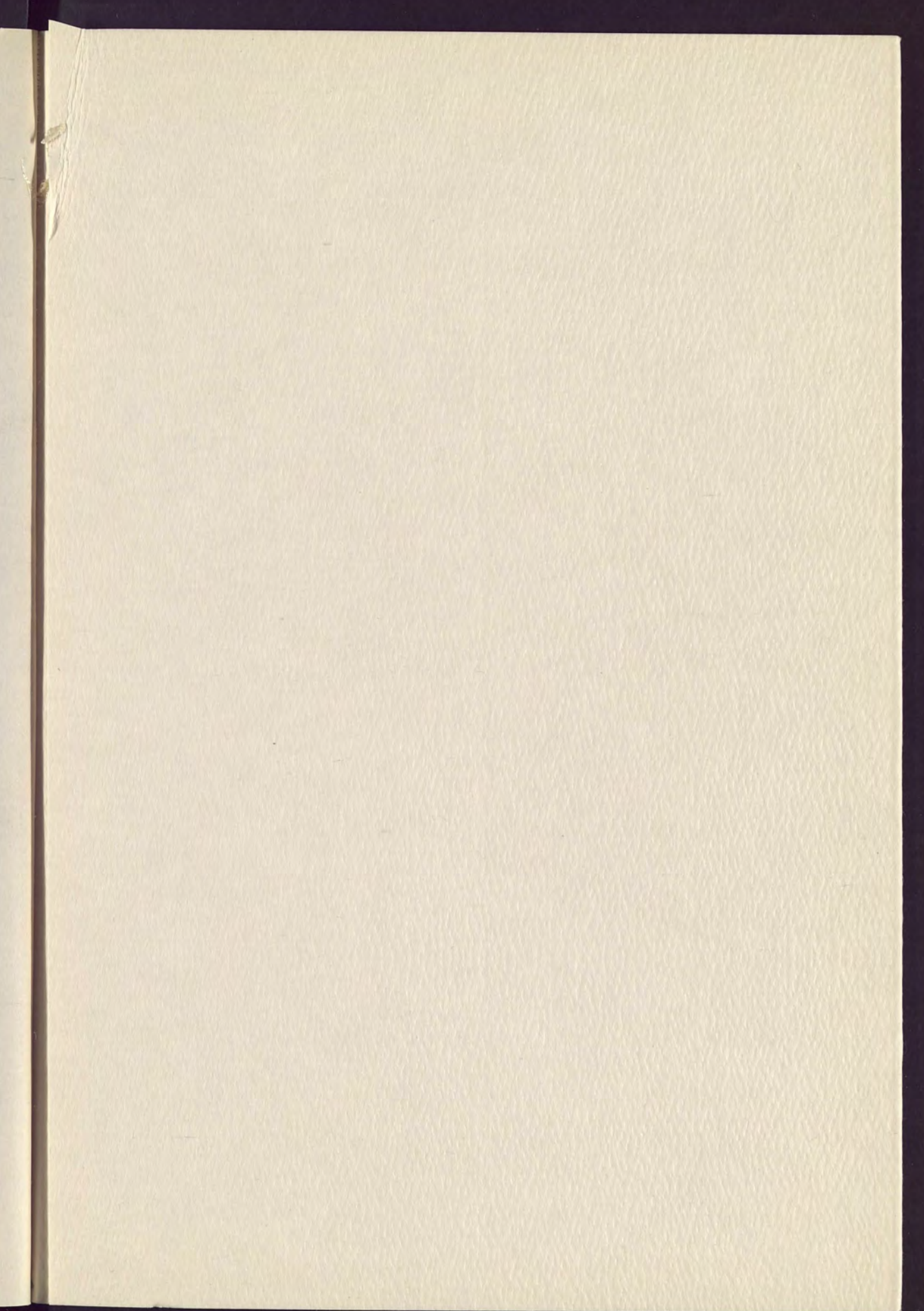


- BOOTH, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía* (Madrid: Taurus).
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1975): *Historia da literatura galega contemporánea*, 2ª ed. (Vigo: Galaxia).
- CASTRO, Xosé Mª. (1995). "Literatura e mensaxe ideolóxica no derradeiro Vicente Risco", en *Actas do Congreso Vicente Risco: 145-157* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carme (2003): *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo* (Vigo: A Nosa Terra).
- KIERKEGAARD, Søren (1966): *The Concept of Irony, with constant References to Sócrates* (Londres: Collins).
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos P. (1997): "Satanás. *História do Diabo* ou a atracción das ambigüidades satánicas", en *Hospital das Letras. In(ter)vencións e ensaios literarios: 77-95* (A Coruña: Espiral Maior).
- MILLÁN OTERO, Xosé M. (1996): "Grupo Nós: Vicente Risco" en *Historia da literatura galega*, vol. 3: 737-768 (Vigo: A Nosa Terra).
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991): *Manual de Retórica* (Madrid: Cátedra).
- NOVAIS PAIVA, Maria H. de (1961): *Contribuição para uma Estilística da Ironia* (Lisboa: Instituto de Altos Estudos).

- REIS, Carlos & LOPES, Ana C. (1987): *Dicionário de Narratologia* (Coimbra: Almedina).
- RISCO, Vicente (1920): *Teoría do nacionalismo galego* (Ourense: Imprenta La Región).
- RISCO, Vicente (1972): *O porco de pé e outras narracións* (Vigo: Galaxia).
- RISCO, Vicente (1982): *Prosas de Risco en La Zarpa (1921-1923)* (Ourense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo").
- RISCO, Vicente (1984): *Mitteleuropa*, 2ª ed. (Vigo: Galaxia).
- RISCO, Vicente (1990): *Leria*, 3ª ed. (Vigo: Galaxia)
- TARRÍO VARELA, Anxo (1995): "Introducción á obra literaria de Vicente Risco", en *Actas do Congreso Vicente Risco: 187-201* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- VILAVEDRA, Dolores (1995): "Enunciación e parodia en *O porco de pé*", en *Actas do Congreso Vicente Risco: 39-55* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- VILAVEDRA, Dolores (2002): "Xénero narrativo e identidade en Galicia: unha achega diacrónica", in *Anuario de estudos literarios galegos: 121-133* (Vigo: Galaxia).

Este número X dos *Cadernos Ramón Piñeiro* rematouse de imprimir no obradoiro de Gráficas ATV, en Santiago de Compostela, o día 15 de xaneiro de 2007, festividade de San Mauro.







9 788445 343500



XUNTA DE GALICIA

PRESIDENCIA

Secretaría Xeral de Política Lingüística