

Regreso a *O porco de pé*

César C. Morán Fraga

[Recibido, outubro 2008; aceptado, novembro 2008]

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

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

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

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

Introdución: humor, esquematismo e simetría

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

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

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

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

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

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

212

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

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

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

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

¹ Citamos por Risco (2007).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

214

A parodia dun tipo social

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

As actitudes do narrador

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

216

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

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

(...)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

217

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A visión onírica de don Celidonio

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

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

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

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

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

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

220

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

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

A primeira persoa e a función metaliteraria

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

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

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

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

Imos logo (p. 67).

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

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

–¡Coch! ¡Coch!

(p. 75).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A linguaxe como parodia

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

223

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

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

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

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

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

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

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

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

224

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(pp. 68-69).

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

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

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

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

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

Ten as fazulas hipertrofiadas (p. 9)

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

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

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

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

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

228

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

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

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

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

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

A xeito de apéndice: a acción na estrutura

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

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

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

2.2. O progreso do Baldomero e familia.

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

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

2.3.2. Don Celidonio mocea coa filla de Baldomero.

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

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

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

2.4. Casamento de don Celidonio coa Nicasia.

2.5. Morte de Baldomero.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.12. ⇒ desprazamento espacial: Oria → Madrid.

3. O deambular por Madrid. Espazo de Madrid.

3.1. “Levárono a un concerto” (p. 24)

→ Prende no sono e ronca con estrondo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6.1. Introducción (xogo de complicidade co lector).

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

3.6.3. Desprazamento do punto de vista. A partir de aquí a visión parece ser a de don Celidonio: o cadro.3.6.4. Intervén o enxeñeiro.

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

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

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

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

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

-Despois é Barcelona (pp. 35-36).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

→ Digresión sobre o *futbol* (p. 45).

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

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

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

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

5.3. O espazo do café Novelty.

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

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

5.3.3. Os “concorrentes” serán:

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

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

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

A súa filosofía baséase na aplicación de dúas regras metódicas:

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

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

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

5.3.3.5. Restituto Mendes:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. “O díaño mostrou o rabo”:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

→ Fala o Presidente da Federación do distrito.

→ Fala un agrario doutro distrito.

→ Fala o Presidente da Federación provincial.

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

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

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

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

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

⇒ “Xa nin elección nin farrapo de gaita”.

⇒ O Conde vaise para o estranxeiro.

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

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

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

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

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

→ Goza do poder coma nunca.

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

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

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

11. Comeza a homenaxe a don Celidonio.

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

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

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

→ Dianas e alboradas.

→ ...

→ Cargamentos de chisteras e uniformes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

→ Vai visitar un paciente fóra da cidade.

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

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

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

→ No café Novelty non hai ninguén.

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

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

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

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

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

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

→ Don Celidonio “apreixouno chorando”.

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

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

11.2.4. Explosión final: Incendio da Biblioteca Municipal:

→ Movemento estraño da xente.

→ Alveiros pregunta sen ter resposta.

→ Séntese a campaña dos bombeiros.

→ Escena final do salón de don Celidonio:

a. “¡A Biblioteca Municipal está ardendo!”

b. “A música emprincipiou outra tocata”

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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