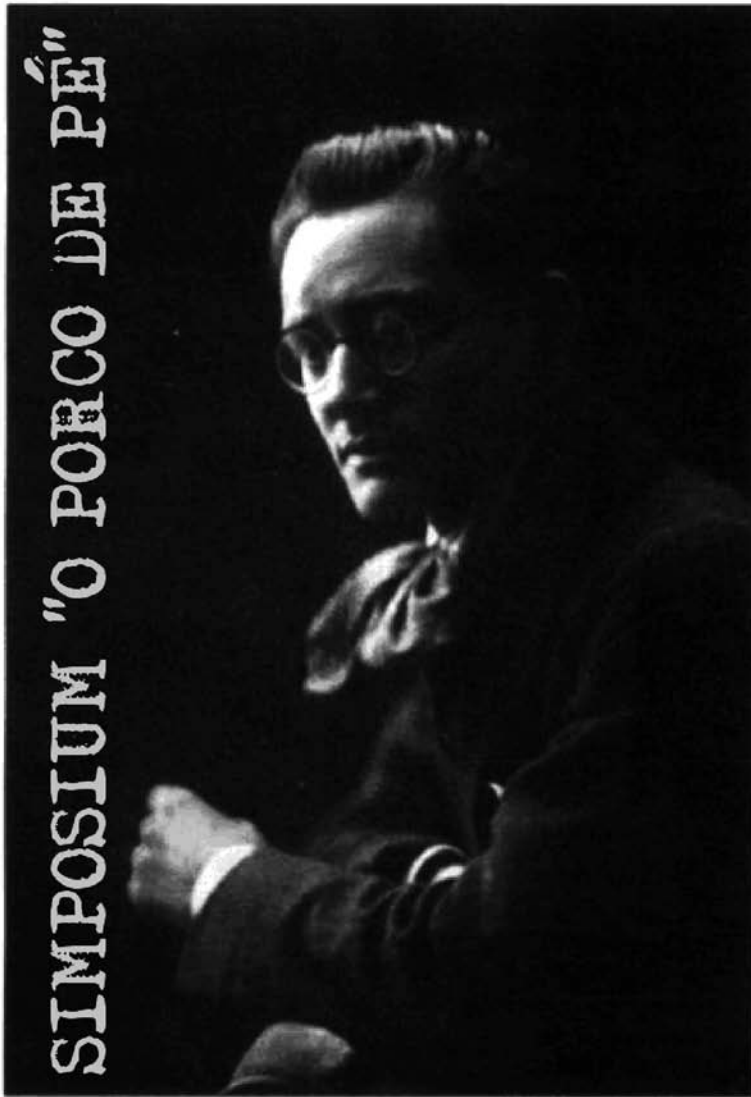




*O porco de pé*

80 anos depois

688100



Vicente Risco

Días:

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

Lugar:

Paraninfo IES Otero Pedrayo-Ourense

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

NOTA DA DIRECCIÓN

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

158

ANXO TARRÍO VARELA

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

Alva Martínez Teixeira

[Recibido, xuño 2008; aceptado, outubro 2008]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

188

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

194

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

196

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

198

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

200

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

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

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

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

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

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

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

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

201

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

204

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

206

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

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

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

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

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

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

207

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

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

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

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

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

208

*Alva Martínez Teixeira*  
Universidade da Coruña

## Bibliografía

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

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