

Estratexias humorísticas en tres contos de Alvaro Cunqueiro*

Alberto Sacido Romero

Para meus pais
pola súa imprescindible presenza

O diálogo humorístico

O galego, segundo Cunqueiro, procura guiar a súa vida por un senso do humor moi característico, e isto lévao a manter unha actitude positiva de constante diálogo clarexador das súas circunstancias vitais. A triloxía de semblanzas -*Escola de menciñeiros* (1959), *Xente de aquí e de acolá* (1971) e *Os outros feirantes* (1979)- amosa fidedignamente estes dous aspectos caracterizadores da idiosincrasia galega e sèrvese deles como pautas estruturadoras fundamentais da súa composición narrativa.

Nembargantes, xa no curto limiar a *Escola de menciñeiros*, o mesmo autor limita a importancia do humorismo, ese feito que a miúdo se tiña visto como un dos aspectos máis característicos dos seus escritos:

Eu son calisquer cousa menos un humorista. Aínda é verdade que me amola un pouco que me alcumen con isto. Conto o que é, decátome de que son vidas humás as que digo. Que alguén ha sorrir dos pasos que relato, xa o sei. Tamén eu me deixo ás vegadas abanear pola sorrisa. Pro ista é outra danza. (*Escola...*, p. 48)¹.

Con esta declaración, Cunqueiro está indirectamente ofrecendo unha pista esencial para poder calibrar o uso e maila función do humor nos seus contos. O autor retrata a xente dunha colectividade moi precisa, dunha cultura periférica, e de aí vén o seu valor etnográfico primario.

Sen embargo, o discurso utilizado non é o da etnografía, senón que realiza a súa representación a través dun xénero literario baseado na oralidade. O conto, forma primitiva e pre-literaria de expresión artística dos diferentes pobos, atópase coa

* Quero dende aquí darlles as gracias ós profesores Frank Durand e Geoffrey Ribbans, da Universidade de Brown, polo moito que me axudaron e animaron mentres escribía este ensaio.

1. De aquí en diante, as citas dos tres textos a analizar estarán seguidas do título abreviado da obra (*Escola, Xente e Feirantes*) e do número da páxina. As referencias bibliográficas son as seguintes: *Os outros feirantes, Escola de menciñeiros, Xente de aquí e de acolá*, Vigo: Galaxia, 1981, 1982 e 1983, respectivamente.

súa esencia oral orixinal trasladada a unha nova forma escritural e literaria². Deste xeito, Cunqueiro engade algo novo e persoal ó proceso de evolución do xénero. O reproducir o “ambiente” de oralidade no texto escrito, o autor imponlle ós seus contos unha esencia dobre. Dunha banda, un carácter representacional non inmediato, propio das formas literarias, dentro do cal é posible establecer a distancia necesaria para conseguir unha efectividade máxima nas dislocacións humorísticas. Da outra, unha inmediatez propia do relato oral, que impón un contacto directo entre o emisor e mailo receptor e, inclusive, entre ámbolos dous e mailo referente (ou “persoa á que se están referindo”). Este tipo de representación oral limita a capacidade efectiva do humor a un nivel máis directo e sinxelo, desproveito dunha estrutura complexa e carente das múltiples capas significativas que adquirirá coa súa transposición ó ámbito literario.

E é precisamente nesta dobre valencia oral e textual dos contos, onde o humor se converte nun elemento conciliador e representativo de ámbalas dúas caras da moeda. Por unha banda, aparece como estratexia oral de moita importancia, como actitude dun pobo cara á súa específica situación vital; pola outra, amósase como contrapartida representacional desa actitude. É dicir, concilia as dúas vertentes e serve de ponte entre elas. O humor é un dos elementos esenciais á hora de mover a máquina narrativa, aínda que, como insinúa o mesmo Cunqueiro, non o fai de xeito exclusivo.

Triloxía de semblanzas

É case imposible encadrar esta serie de contos de Alvaro Cunqueiro en ningunha das moitas aproximacións teóricas destinadas a achar o cerne do humor. Isto é debido, sen dúbida, á complexidade e variedade dos diferentes achegamentos técnicos cos que o autor experimenta nestes tres volumes de relatos.

Pero os títulos das coleccións poden dar unha boa pista para a comprensión do desenvolvemento do humor na triloxía. O primeiro, *Escola de menciñeiros* (1959), ten un carácter máis específico e tipolóxico, e soamente fala dun grupo profesional restrinxido. Este feito impídelle ter o alcance ilimitado e xeralizador dos dous libros seguintes, *Xente de aquí e de acolá* (1971) e *Os outros feirantes* (1979), cuns títulos que denotan infinda indefinición e infinitude. É por isto mesmo polo que se podería considerar as dúas coleccións posteriores como un bloque, como o resultado dun proceso relativizador de apertura cara a discursos de tódolos grupos

2. Débese ter en conta que a etimoloxía da palabra *conto* provén de *contar*, que, ó mesmo tempo, vén do latín *computare* (“calcular”), termo que, á súa vez, deriva do verbo *putare* (“pensar”); é dicir, que *computare* significaría na súa orixe algo así como “pensar con”. Isto evidencia a cualidade biunívoca necesaria e básica na acción de comunicar algo unha persoa a outra; é dicir, a transmisión dun pensamento. O “con” esixiría, implicitamente (dentro do esquema da comunicación de Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics”, *Language in Literature*, Londres: Harvard University Press, 1987, pp. 66-71), a presenza conxunta do “emisor” (*addresser*) e do “receptor” (*addressee*). Cando esta característica da comunicación oral se ve transplantada ó texto literario (un “medio” ou “canal”, *contact*, diferente), adquire, nos contos de Cunqueiro, a natureza híbrida apropiada para as dislocacións típicas do humor.

sociais³. Deste xeito, o que acabou sendo unha triloxía ben podería ter aumentado en calquera momento por mor do seu carácter aberto, acumulativo e polifónico.

1. *Escola de menciñeiros*: da sátira ó humor

A sátira

O enfoque é máis preciso en *Escola* e, polo tanto, ten máis tendencia cara á determinación, á presentación de personaxes ríxidos e á máis tradicional abstracción tipolóxica⁴.

Unha soa ollada ó protagonista de “Silva da Posta” abonda para decatarse da distancia que o separa do narrador, circunstancia indispensable para a sátira. Como di Bergson, “la risa es compatible con la emoción”⁵. O narrador⁶ fai uso doutros “sub-narradores”⁷ ou voces narrativas subordinadas que se converten na súa única fonte de información (“dixome meu primo de Arontes, que estivera alí” (*Escola*, p. 83), “Dícame o Mariñeiro, un de Santalla que trata en cochos” (*Escola*, p. 84), “Eu teño un amigo que lle chaman Vizoso, que tivo unha vez un encontro con Silva da Posta” (*Escola*, p. 85)). Dende esta distancia, si pode artellar a súa crítica en contra da “rixidez” profesional e persoal de Silva. Esta céntrase en dúas das actitudes máis “tipicamente” parodiadas no contexto cultural galego: a postura en extremo avara cara ó diñeiro e a superioridade do “indiano” retornado⁸. Ambalás dúas mesturadas producen ese aire de *solemnidade* ridícula que caracteriza a Silva.

3. Así mesmo, esta idea dun único bloque parece ter sido refrendada pola afirmación do propio Cunqueiro nunha pequena nota introductoria a *Feirantes*: “Este fato de retratos son continuación de outros que din fai uns anos no meu libro *Xente de aquí e de acolá*” (*Feirantes*, p. 9).

4. “Ríxidos” se se toman no senso bergsoniano de rixidez: (...) en una zona neutral en que el hombre se da simplemente en espectáculo a sus semejantes, queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa es su castigo. Henri Bergson, *La risa*, Madrid: Sarpe, 1984, p. 39.

Falando da tipoloxía, a opinión de Bergson, *op. cit.*, p. 135, é a seguinte:

Todo personaje cómico es un tipo. Y a la inversa, toda semejanza con un tipo tiene algo de cómico. (...) Pintar caracteres, es decir tipos generales, he ahí el objeto de la alta comedia.

E nas pp. 155-156, *op. cit.*, precisa máis e fala do “cómico profesional” e das súas características: “vanidade”, “solemnidade”, “endurecemento”, chegando á seguinte xeneralización:

Toda profesión comunica a los que la ejercen ciertos hábitos mentales y ciertas particularidades que les hace parecerse entre sí y las distinguen de todos los demás. De este modo se van formando pequeñas sociedades en el seno de la grande. (...) Sin embargo, un aislamiento excesivo llegaría a ser una amenaza para la sociabilidad. Pero precisamente la función de la risa consiste en reprimir toda tendencia aisladora.

Na mesma liña de pensamento, M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1988, p. 302, fala das “parodic stilizations of generic, professional and other languages” na “novela cómica” clásica de Sterne, Fielding, etc.

5. Hennri Bergson, *op. cit.*, p. 128.

6. Variante do que Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar, 1979, pp. 82-82, chama “narrador omnisciente” (“observa a los hombres desde fuera y desde lejos”).

7. Que máis ou menos encaixarían na definición de “narrador-testigo” de Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 79-80: “un personaje menor que observa las acciones externas del protagonista”.

8. Un antecedente declarou desta crítica de “tipos” sociais nas letras de Galicia (aínda que narrado en castelán por mor dunha meirande efectividade do xogo diglósico) é o conto de Rosalía de Castro “El cadiceño” (1866), posible referencia de Cunqueiro neste caso.

A particular avaricia do curandeiro sofre a meirande e máis sutil crítica no párrafo que expón o seu “testamento”:

Deixóu mui recomendado o “armonio de valija” a un seu sobriño, e que cada dous anos o levase a afinar a Santiago, ou a Mondoñedo, ó que chaman don Augusto, e que aumentase o coste das funcións, e pra que non houberse marmuríos entre os cregos i entre a xente, que comencesse a cobrar sete pesos na función do seu tío, que o era, Silva da Posta (*Escola*, p. 84).

O uso do discurso formulaico da epístola testamentaria⁹ e mailo troco inesperado do estilo indirecto (“Deixóu mui recomendado que”) á fórmula epistolar (“o seu tío, que o era, Silva da Posta”), son dislocacións abondas do seu uso máis corrente para producir un efecto satírico arredor das pretensións de Silva de manter a súa actitude avara aínda despois de morto. A estes instrumentos estilísticos engádesse, no nivel semántico, o plano financeiro “post-mortem” que deixa establecido para o seu sobriño. Deste xeito, Cunqueiro bota man doutro tópico costume galego, a importancia extremada que se lle dá ás herdanzas, para teimar na sátira do personaxe. O feito de que o destinatario da mensaxe sexa o sobriño, intensifica aínda máis o efecto satírico global da secuencia, xa que non se trata dun familiar directo (como sería un fillo), senón dun beneficiario máis afastado e menos importante na liña sucesoria. O uso dun discurso inflado e solemne e, polo tanto, fóra de sitio, non fai máis que multiplicar o efecto desexado de ridiculizar o curandeiro. Chama así mesmo a atención que o seguinte episodio siga teimando na sátira contra Silva, aínda que, neste caso, se veña rastrexando noutro aspecto parodiábel da súa personalidade: a solemnidade pedante e barroca do emigrante diglósico.

Díceme o Mariñeiro, un de Santalla que trata en cochos, que Silva era un home mui alto, mui mouro, sempre en cos, verán e inverno, coa chaqueta apregada baixo o brazo. Parecía mal si os enfermos non lle falaban en castelán. Cando iba a buscalo, deseguida salía, *duro*:

-A mi hay que pagarle el equivalente en pesos moneda nacional.

-Il non pagaba unha copa nin por aposta, engade *críticón* o Mariñeiro (*Escola*, pp. 84-85). (A cursiva do texto galego é miña).

Non só pasa a narración ó presente (“Díceme”), co conseguinte efecto de achegamento do narrador principal (“-me”), senón que tamén se funden o discurso directo e mailo indirecto do sub-narrador. E é, xusto nesta mestura de perspectivas, voces e discursos, onde se orixina a dislocación satírica. Nun primeiro plano, atópase a sátira persoal que o Mariñeiro está a facer de Silva. O seu primeiro obxectivo cando reproduce o discurso directo de Silva en castelán é criticar a solemnidade do menciñeiro. A agramaticalidade da oración (“*A mi hay que pagarle*”) intensifica a ridícula pretensión de Silva de impor outra lingua

9. Un dos diferentes discursos sociais (“social language”) que, en “diálogo” cos outros discursos presentes no texto, produce a “heteroglosia” do conto, se se aplican ó relato os conceptos de Bakhtin, *op. cit.*, pp. 260-266.

“superior” como trámite esencial da súa práctica profesional. Coa censura desta actitude lingüística tan común en Galicia, non só se fusionan as diferentes voces narrativas, senón que tamén se lle confire ó texto un carácter ó mesmo tempo “poliglósico” (“diglósico” neste caso) e “heteroglósico” segundo a acepción bakhtiniana¹⁰. O tratamento da diglosia mantén un ton corrector ou relativizador propio da comedia. Sería algo así coma unha “rixidez” no nivel lingüístico, se se lle aplicara a terminoloxía de Bergson. Mais o verdadeiramente innovador neste caso, é o uso traslapado de diferentes discursos sociais. Por unha banda, temos un sub-narrador-testemuña¹¹ cunha voz que é parte do discurso social doutro grupo profesional (“un de Santalla que *trata en cochos*”), e que vén sendo, por outra banda, satirizada pola voz narrativa principal (“engade *criticón* o Marifeiro”). É dicir, que o satirizador acaba sendo sutilmente satirizado, nunha secuencia onde se superpopen os tres discursos: o de Silva, o do Marifeiro e o do narrador, que neste caso actúa como testemuña directa do que lle está a contar o tratante de cochos. En resumidas contas, as palabras de Silva reúnen, dun xeito diglósico, tanto a “linguaxe social”¹² do indiano retornado como a do curandeiro solemne, pedante e impositor; o discurso do Marifeiro pertence á lingua social dos tratantes de gando, grupo social asociado coa avaricia e pouco axeitado para criticar o gusto polos cartos nos demais; e o discurso do narrador (testemuña na súa interacción con Marifeiro) superponse con voz crítica ós dous discursos anteriores. O efecto satírico xorde do cruce das diferentes linguas (“linguas nacionais” e “linguas sociais”) nun contraste e nunha superposición de valores e das súas correspondentes representacións discursivas. Baseándose no diálogo crítico-relativizador da oralidade propio do galego¹³, Cunqueiro traspasa esa cualidade dislocadora ó campo da literatura, a través dun “diálogo” entre as diferentes “linguas”.

10. *Ibidem*, pp. 260-275:

The novel (*neste caso o conto*) orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types (*raznorecie*) (heteroglossia) and by the differing individual voices that flourish under such conditions. (...) These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization -this is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel (*neste caso do conto*), (p. 263).

Na miña opinión, este concepto de “dialogismo heteroglósico” que Bakhtin aplica á novela podería tamén aplicarse á contística de Cunqueiro, aínda que tendo en conta que o que a novela tén en extensión teno o conto en intensidade. A “orquestración” dos diferentes discursos, linguas e voces é máis compacta e intensa na restrinxida forma do conto, anque ampla e variada na colección de contos no seu conxunto. Esta triloxía de relatos conformaría así un “macro-texto” cultural relativizador (pola súa infinda variedade “polifónica”), representativo da xente galega, e presentado pola “imaxinación dialóxica” de Cunqueiro. (Isto pode, así mesmo, relacionarse co que a crítica chama “cualidade dramática da narrativa de Cunqueiro. Ver Anxo Tarrío, *Alvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo: Galaxia, 1989, pp. 51-57).

11. Segundo a terminoloxía de Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 79-80. Vid. nota 7.

12. Segundo a acepción de Bakhtin, *op. cit.*, pp. 262-263. De agora en diante, cando “lingua” ou “linguaxe” aparezan entre comiñas, darase por entendido que se está a usar a terminoloxía de M. M. Bakhtin. Para unha explicación máis en detalle, vid. nota 10.

13. Exposto así por Celestino Fernández de la Vega en *O segredo do humor*, Vigo: Galaxia, 1983, p. 166:

O humor galego, como reflexo constitutivo da resposta peculiar a situacións conflictivas cotiás, está constituído por un modo peculiar de conductas ou respostas, notado especialmente polos non galegos, e ó que se alude cos nomes de “ironía”, “soma” e “retranca” galegas. Pero ó lado dese humor popular, dese reflexo galego, hai un humor culto, literario.

O humor

Con todo, só é no derradeiro episodio onde o diálogo perde ese enfoque único que era a sátira de certos “tipos” sociais, e estende os seus límites para representar o verdadeiro carácter relativizador que lle vén da cultura popular galega. Mais isto só pasa cando o autor se enfrenta a problemas metafísicos de talla universal (o amor, a morte), e pon en xogo as solucións e aproximacións particulares do pobo galego.

A primeira estratexia no caso de Vizoso é a postura do narrador como directo interlocutor seu (“*Eu teño un amigo que lle chaman Vizoso*” (*Escola*, p. 85), “*dígolle eu*” (*Escola*, p. 85), “*¿Quer vostede crer, don Alvarez ...*” (*Escola*, p. 89)¹⁴. Deste xeito acádase unha certa complicidade co personaxe e exprésase unha simpatía que non pode existir na sátira, feita sempre esta última con distancia abonda para producir por parte do narrador total obxectividade e falta de emoción. Polo contrario, neste caso trataríase do que Celestino F. de la Vega define como “suxeitivismo-ouxetivador”¹⁵, algo así como unha mestura difusa do poder obxetivador da sátira e unha nova capacidade subxectiva que relativiza e universaliza a experiencia que se está a analizar¹⁶.

Afondando un pouco máis na esencia característica do “humorismo” galego, Ramón Piñeiro propón a seguinte interpretación:

El humorismo es otra de las cualidades distintivas del espíritu gallego. (...) Entre nosotros tiene una honda relación con el lirismo, pues nace, lo mismo que éste, de una experiencia radical del hombre: el sentir los límites de lo individual. (...) cuando el sentimiento de nuestra limitación individual lo experimentamos frente a los demás hombres, surge la conciencia de nuestra debilidad y, para encubrirla, nace el humorismo. (...) El humorismo, a su vez, al burlarse de la propia debilidad -o de la fortaleza de lo ajeno-, lo que hace es destruirlas, disolverlas en sonrisa. ¡Tremendo y frágil poder el de la sonrisa, que es el poder mismo de la libertad! Ella es la gran fortaleza del hombre dentro de la debilidad de su limitación individual.

Entre nosotros el humorismo es una verdadera virtud de lo individual. Afina y aguza las cualidades defensivas del ser singular, desarrollándolas hasta su máxima potencia. (...) En realidad y tal como en Galicia lo entendemos, el humorismo sólo puede nacer de una compleja y constante tensión espiritual. Es *una forma de sabiduría*.

14. Que estaría moi preto do verdadeiro narrador-testemuña segundo a terminoloxía de Anderson Imbert (*op. cit.*, pp. 79-80): “...está también dentro del cuento (...) el papel que desempeña es marginal, no central. Es el papel de un testigo (...) Lo que hace es inferir”. (As cursivas das citas textuais do texto principal son miñas).

15. Se, como xa temos dito, o humor é unha tensión, un esforzo por evitar a traxedia e a comicidade, dentro do posible, o mellor xeito para redimirse da tristura evitable ou da ledicia necia non cabe dúbida que consiste en ouxetivalas. Esa ironía ouxetivadora é, sen dúbida, o segredo da aparente impasibilidade dos humoristas. (...) o humor moderno, o mesmo que a ciencia moderna existe un suxeitivismo ouxetivador. (Celestino F. de la Vega, *op. cit.*, p. 64).

16. Para Celestino F. de la Vega, *op. cit.*, pp. 47-48, o humor vai máis alá das palabras; é unha actitude moi concreta diante da vida:

(...) o humor empeza por non ser unha verba, nin cousa de verbas ou literatura. Orixinariamente é unha actitude do home, unha resposta, que pode ser muda, sen verbas, a unha determinada situación. O humor é unha complexa realidade á que apunta a verba como un índice, como un indicador. (...) o humor é moito máis que unha modalidade, un xénero literario. O humor é unha resposta con senso a unha peculiar situación de vida, unha actitude diante da mesma moi reveladora dende o punto de vista antropolóxico (...) Trátase dunha forma sutil de sabiduría adubada con tódalas finezas da alma: comprensión, ironía, serenidade, recoñecemento resignado de límites, pudor sentimental, simpatía, tolerancia, paciencia, etc. O humorismo é o esforzo máis intelixente do home por se liberar da súa tediosa condición.

Conforme se van achegando máis, o narrador e mailo seu interlocutor enfróntanse ó meirande problema de Vizoso: “sempre tivo mala sorte” (*Escola*, p. 85). Como camiño de achegamento ó *fatum* potencialmente tráxico do personaxe, vaise centrar a atención no seu defecto físico máis evidente, o estrabismo, que a inocente vaidade de Vizoso pretende imputar ó seu encontro con dous lobos. O efecto humorístico prodúcese pola imbricación dun rápido diálogo en tempo presente no que o mesmo personaxe e mailo narrador tentan clarexar os feitos. Mantendo o ton exclamativo, o diálogo vén dar nun arranque de autocompaixón de Vizoso, personaxe que actúa cunha gravidade que vén relativizada polo ton coloquial da doente afirmación: “¡A vida é unha cabronada!” (*Escola*, p. 85).

Mais a estratexia humorística máis complexa e representativa é a que se usa ó falar dos seus malpocados amores. Na representación do Vizoso “pretendente”:

Facíalle Vizoso o amor á filla máis nova do Capitán de Loboso, que é o máis rico de aquela parte, e despoixas de varias cartas polo *Secretario de los Amantes* saíu pra Loboso, xinete en égoa prestada, a recoller o doce si da moza. A cita era ás oito, boa hora por tempo de Santos e Difuntos. Vizoso iría cantando aquilo de

déixame a porta atrancada
cunha palla de centeo. (*Escola*, p. 85)

hai que destacar a referencia expresa dun discurso epistolar normativo (o *Secretario de los Amantes*) que provoca un conflito de contraste cos valores do mundo rural, no que os *Amantes* non levaban maiúscula e sempre se comunicaban en persoa e en galego; é dicir, unha comunicación restrinxida ó mundo da oralidade. O conflito xorde exclusivamente do erro no uso dunha convención que, por unha banda, é parte da comunicación escrita e, pola outra, pertence ó código da lingua imposta (o castelán) como lingua superior, en ocasións de moita cerimonia ou solemnidade. Pero a crise non se resolve co castigo, senón que o sino de Vizoso será o de continuar enganándose e o de aceptar a súa mala estrela con resignación. Isto desvélase despois das bágoas de desesperación que bota trala “perda” da filla do Capitán de Loboso:

De volta pra Romariz, ás tres da mañán, eu choraba. ¡Nunca máis me mirou prá cara a filla do Capitán de Loboso!

Vizoso segue escribíndose pólo *Secretario de los Amantes* con catro ou cinco rapazas a un tempo. Estuda radio por correspondencia. As rapazas coas que se escribe, tamén teñen *Secretario* e contéstanlle por el.

-¿Quer vostede creer, don Alvarez, que non hai unha soia que copie as respostas correuto? ¡Todas saltan algo! ¡Cómo son! (*Escola*, p. 89).

O fracaso sentimental débese, como se ve, á imposibilidade da comunicación entrámbolos dous proto-mozos, á “rixidez” lingüística duns patróns formularios que non cadran para nada con este contexto cultural, unhas cartas das que ámbolos dous, emisor e receptoras, non son máis que instrumentos e vítimas (“non hai

unha soia que copie as respostas correuto’’). Por unha banda, faise unha análise obxectiva e crítica do conflito e das causas que o producen; pola outra, mantense unha postura subxectiva que sitúa ó narrador no mesmo nivel có antiheroe, compartindo con el os seus fracasos e actuando de comprensivo interlocutor das súas accións. A Vizoso pódesele aplicar moi ben o que di Celestino F. de la Vega sobre un dos meirandes antiheroes do século XX:

¿Podémonos rir de Charlot? ¿Debemos chorar por Charlot? O riso é impertinente pois ninguén que comprenda e sinta pode desvencellar do sufrimento del. O pranto tampouco procede porque a súa traxedia é redimible, tén un sesgo cómico e sempre lle permite volver a empezar. Comprender a Charlot é sorrir; liberarse da tristeza mirándoa polo lado cómico e liberarse do riso mirándoo polo lado triste¹⁷.

Neste conto, o autor sérvese da sátira social e mais da súa contraparte literaria como camiño experimental cara a un humor que xa vai dominar, na súa meirande parte, as dúas seguintes coleccións de contos. A través da relativización do diálogo humorístico, Alvaro Cunqueiro fai converxer o senso do humor do galego na comunicación oral e maila representación escrita desta actitude. O resultado é un complexo, compacto e intenso texto cheo de voces e discursos que se mesturan e interrelacionan nunha intrincada rede que se irá multiplicando e estendendo así se vaian explorando as case infindas celas que conforman esa grande colmea humana que son estas semblanzas de xentes galegas.

2. *Xente de aquí e de acolá e Os outros feirantes*: Apertura polifónica. Amor, humor e morte.

Conto o que é, decátome de que son vidas humás as que digo.

Doce anos despois de escribir estas palabras na introducción a *Escola de menciñeiros*, Cunqueiro emprende un proxecto que xa non estará limitado ás vidas dos curandeiros e daqueles directamente relacionados con eles. Estas dúas coleccións de relatos van dar cabida, dentro da súa limitación como textos literarios, a ese contar “vidas humás” que pode ampliar as súas fronteiras ata o infinito, ata que o contista estea canso ou, no caso de Cunqueiro, ata que a mesma morte non lle deixe continuar¹⁸.

Estas dúas coleccións non van xa precisar un deses prólogos que defendan tan apaixonadamente a postura do escritor contra os que o “alcuñaban” de ser un simple “humorista”¹⁹; é dicir, de ser un autor cómico superficial, sen máis

17. *Ibidem*, p. 92.

18. Alvaro Cunqueiro morre en 1981, dous anos despois da publicación de *Os outros feirantes*.

19. Lembrémos as palabras ditas por Cunqueiro antes de abrir *Escola de menciñeiros*, e citadas ó comezo deste ensaio: “Eu son calisquer cousa menos un humorista. Aínda é verdade que me amola un pouco que me alcuñen con isto” (*Escola*, p. 48).

finalidade cá de enredar e entreter. Mais, como xa ten sido anotado varias veces na análise do primeiro conto, o humor de Cunqueiro é un Humor con maiúscula, un humor humano, profundo, que xorde desas mesmas “vidas humás” que o autor “dice” nos seus contos.

E xustamente é nesos dous libros finais onde este humor vai ter un rol máis transcendente e máis amplo, onde a crítica satírica vai pasar a un segundo plano en favor desa “sorrisa” que “ás vegadas” orixina a simpatía do lector e, mesmo, do narrador. De “rirse dun” personaxe ríxido e ridículo pásase, na meirande parte dos casos, a “sorrir cunha” persoa que mantén unha constante loita por transcender a traxedia; e isto confírelle unha dignidade humana só posible a través da relativización humorística. Esta actitude perante problemas metafísicos como o amor frustrado ou a morte encóntraa Cunqueiro nas mesmas vidas desa “xente que conoceu”²⁰. E como confirmando a súa anterior aseveración, vennos expoñer, nas derradeiras liñas do seu prólogo a *Escola*, o proceso de representación escrita desas vidas:

O todo é unha pequena viaxe por entre a xentiña de nós, e non dubido de que no meu espello poidan ter ficado, solprendidos e por un instantiño, rostros dos que chamamos ser galego, da insondable profundidade do ser galego (*Escola*, p. 48).

Esa “pequena viaxe por entre a xentiña de nós” non só vai ver aumentadas as súas restrinxidas dimensións en *Xente e Feirantes*, senón que tamén vai conseguir, a través do humor social e do literario, botar unha fonda cala capaz de traspasar os límites desa “insondable profundidade do ser galego”. Moita parte de *Escola* conformábase con amosar, “por un instantiño”, “rostros” de xente con actividades superficiais que eran duramente criticadas coa sátira. Nas seguintes coleccións, Cunqueiro afondará, cada vez máis, na alma dos seus personaxes, nas súas ilusións, nos seus desexos e frustracións, e no seu peculiar xeito de transcender estas traxedias individuais.

Louzao de Mouride

Do mesmo xeito que no caso de Vizoso era posible fuxir das poutas do *fatum* a partir do poder relativizador do humor, en “Louzao de Mouride” o autor vai experimentar con potenciais situacións tráxicas, máis extremadas có anterior fracaso de amores; por unha banda, o personaxe principal enfróntase co rompemento inesperado do seu matrimonio; pola outra, ten que afrontar, aínda por riba, o coidado dun fillo subnormal e a morte deste ocorrida de rapaz.

O primeiro paso para representar estes feitos en clave de humor é ser capaz de situar ó narrador preto dos seus personaxes. Neste caso, o eu do narrador-

20. Son palabras estas da súa introducción a *Escola de menciñeiros*: “Conto o que oín; falo de xente que conoçín; dou unhas poucas verbas novas e ren máis” (p. 47).

testemuña²¹ vén directamente identificado co protagonista nun primeiro párrafo no que se impón o ton que vai dominar a secuencia enteira:

Tíñame por parente de seu iste Manuel Costa, alias Louzao de Mouride, porque os dous nacéramos ás oito da mañán do vintedous do nadal, sob o siño de Capricornio. E atíñase ao horóscopo.

-Moito me gusta isto de que teremos grandes trunfos na diplomacia!, decíame, e dábase dúas ou tres cachetadas nos papos (*Xente*, p. 30).

A postura do narrador neste limiar introductorio está, se a comparamos co seu rol no episodio de Vizoso, aínda máis próxima á do personaxe protagonista. O seu vínculo astrolóxico con Louzao e maila súa amizade con el, sérvenlle para fundar as premisas narrativas polas que non vai depender exclusivamente da narración directa dos personaxes e de segundos sub-narradores testemuña (como nos casos de Silva e Vizoso)²², senón do seu directo coñecemento da vida do protagonista.

E xustamente é nesa proximidade onde terá orixe a primeira dislocación humorística. O diálogo entre Louzao e mailo narrador vai servir de referencia para ir descubriendo a verdadeira personalidade do protagonista. A clave do humor está na rápida e indirecta introducción no estilo directo (“E atíñase ao horóscopo”) polo que o narrador resume a inxenua actitude de Louzao. Este recurso estilístico vai dominar case todo o conto, e servir de peza clave para xerar os momentos de meirande tensión humorística.

E casou cunha filla da dona, chamada Vittoria.

-Cando escriba a miña historia, decíame Louzao, póñalle á Vittoria os dous tés.

E póñollos: Vittoria (*Xente*, p. 30).

O Louzao quíxolle impedir á muller aquela diversión, pro ela opúxose.

-Quixo dar-me cunha silla na cabeza! (*Xente*, p. 31).

Pagaba puntualmente a suscripción a dous xornais de Buenos Aires.

-Polos incendios, hom! (*Xente*, p. 31).

En tódolos devanditos exemplos, sorprende atopar unha rápida intercalación de oracións propias do estilo oral que, de súbito e sen ningunha das marcas habituais de comezo do diálogo (“el dixo”, “ela respondeu”, etc.), interrompe o fío narrativo na terceira persoa. Non só ten a función de completar ou ampliar a información de que se está a falar, senón que serve tamén para resolver, por un instantiño, a tensión creada polo *crescendo* do relato mesmo. Neste súpeto aflorar

21. Vid. notas 7 e 14.

22. “...díxome meu primo de Arontes, que estivera alí (*Escola*, p. 83).

“Díxome o Mariñeiro, un de Santalla que trata en cochos...” (*Escola*, p. 84).

“Eu teño un amigo que lle chaman Vizoso, que tivo unha vez un encontro con Silva da Posta” (*Escola*, p. 85).

do dicir oral no medio e medio do elemento escrito pódese ver con máis claridade o carácter dual e híbrido da maioría destes contos. Como unha ponte entre ámbolos dous medios de comunicar, o humor ten a función de amalgamar as dúas naturezas discursivas e poder, deste xeito, crear unha nova e orixinal variante dentro do xénero do conto.

A primeira das tres citas anteriores fai explícito este vínculo entre o dito e o escrito, e vén sendo un bo exemplo do proceso que estamos a analizar. A estraña ortografía do nome da muller do protagonista fai precisa unha aclaración metatextual, aproveitada polo narrador para introducir a nota de humor que serve para afondar un pouco máis na personalidade de Louzao e para poder completar o que se dixo nas primeiras liñas do conto, mantendo o ton de humor que vai caracterizar o relato.

Nembargantes, o segundo exemplo é o que ten unha función estrutural máis importante. O' estar situada no momento climático do que xorde o conflito principal, esta exclamación *a posteriori* do protagonista vai servir de axente de distensión no momento no que a acción avance sen remedio cara á traxedia. De novo, o dicir propio da oralidade concorre temporalmente co relato escrito. Ambalas dúas refírense ó que xa pasou ("opúxose" / "quixo"). A complexidade xurde da actualización do relato oral e da súa confluencia temporal co texto escrito, se se ten en conta que a exclamación de Louzao, no seu diálogo co narrador, sucede antes da posta en escrito da historia²³. Estas "inconsistencias" tan propias da relación oral Cunqueiro trasládaas de maneira sistemática ó texto literario para producir as transgresións e contrastes humorísticos que non só sirvan de contrapunto cómico a feitos tráxicos, senón que se convertan, así mesmo, en bases fundamentais da estrutura formal do texto, representando unha actitude vital propia da "xente" galega que Cunqueiro está a retratar.

O terceiro dos devanditos exemplos sucede no momento da volta a Galicia co que se pecha a primeira parte. A atención do narrador céntrase no optimismo imposible que, como se sabe desde o comezo, caracteriza a Louzao. A remota esperanza que tiña ó primeiro nos "trunfos na diplomacia", trasládase agora á inxenua ilusión de poder atopar o nome da súa dona nos xornais. Como nos di un pouco máis adiante o narrador, Vittoria "no seu maxín, chegou a ter o aspecto cáseque mítico de deusa apagafogos" (*Xente*, p. 32).

Este comentario, situado ó final da primeira metade, non só dá continuidade ó ton de humor, senón que tamén serve de referencia próxima para o desenvolvemento da segunda parte do conto. En contraste coa mitificación de Louzao, Vittoria fina dun xeito moi pouco heroico ("Escribíalle seu cufiado Francesco Luigi (...) que Vittoria morrera tísica" (*Xente*, p. 32)). Pero o maior contraste atópase nas primeiras liñas do longo párrafo final:

Pasaron anos. Miguel Angel xa tifa os dezaioito cumpridos. Tamén era de Capricornio, coma min e coma seu pai, e polo tanto, asegún a astroloxía, destifado a ter grandes trunfos na diplomacia. Era un parvifio de grandes

23. Esta distancia no tempo entre o que lle di Louzao ó narrador e a súa cristalización no texto escrito, aparece explicitamente mencionada na páxina 30 de *Xente*: "Cando escriba a miña historia...".

ollos mouros. Cando viña con seu pai a Mondoñedo, eu agasallábao cun pau de regaliz, collido na botica do meu, e Miguel Angel babeaba marelo media hora (*Xente*, p. 32).

Antes de nos sorprender coa verdadeira condición psicosomática de Miguel Angel, o narrador volve á predicción astrolóxica do comezo. Mais, desta volta, o efecto humorístico esváese perante a dura realidade. O converterse en personaxe activo, o narrador consegue un achegamento que lle vai permitir omitir o diálogo como principal instrumento na produción do grao de humor preciso para poder neutralizar unha situación de natureza tan trágica coma esta. As novas da morte de Vittoria veñen seguidas do inesperado uso que da súa simbólica herdanza fai o fillo subnormal.

Miguel Angel botouse a chorar ao ver o casco, e non parou ate que lle deixaron poñelo. Non houbo maneira de quitarllo. Iba a labrar co casco posto, e a alindar as vacas, levar o leite á carretera, e á feira de Meira (*Xente*, p. 32-33).

É este un humor de situación, fundamentado na súbita e imprevisible acción dun personaxe que non ten voz. O efecto humorístico atópase no troco da función orixinal do casco, en sacar o obxecto do seu sitio e aplicalo a tarefas para as que non está feito. Simbolicamente, o travestismo da nai é traspasado ó fillo co propósito de transcender, polo humor, ese trágico desenlace da súa mesma morte.

Chególle a de ir ao servicio militar e dérono por parvo. Morréu poucos meses despóis. O pai, compasivo, deixóuno ir na caixa co casco posto. Nunha placa de latón dourado líase nel: “Bomberos de Los Toldos. 1º Escala” (*Xente*, p. 33).

O ton humorístico co que remata o conto permítelle ó lector poder anular o potencial efecto trágico co mesmo sorriso de simpatía que o narrador vén propoñendo coas súas estratexias humorísticas. Deste xeito, foi posible superar tanto o momento crítico da morte de Miguel Angel e Vittoria coma a constante frustración de Louzao no seu amor á muller e ó fillo. Ante a morte, o narrador deixa de usar o achegamento propio da oralidade e acaba por tomar unha posición máis distante. Conforme lle vai prestando máis atención a Miguel Angel, a relación directa de Louzao desaparece, deixándolle o sitio a unha narración exclusivamente en terceira persoa²⁴. Este xeito de contar máis impersoal, chamado “cuasi omnisciente” por Anderson Imbert²⁵, consegue unha depuración máxima nas liñas

24. Que principia coa marca temporal “Un día” (*Xente*, p. 32) e chega ata o final do conto.

25. Nas pp. 82-83, Anderson Imbert, *op. cit.*, describe o “narrador cuasi-omnisciente” do seguinte xeito:

“El narrador cuasi omnisciente es una especie de semidiós que anda entre hombres. Se desdiviniza, se humaniza. Puede estar relacionado con sus personajes - un pariente, un amigo, un confidente, un vecino - y también puede ser un invisible vigilante. Como quiera que sea, nos da un informe objetivo, aunque en su informe falten los datos de la secreta intimidad de los personajes. (...) Nos enteramos de las emociones de alguien por sus ademanes, voces, lágrimas, risas, por la palidez, por el rubor, en fin, por el lenguaje visible y audible de su cuerpo”.

finais. Lógrase aquí, como no caso de Vizoso, ese “suxeitivismo-ouxetivador” que Celestino F. de la Vega pensa indispensable para o achegamento humorístico²⁶. Sen embargo, neste conto, Cunqueiro vai máis alá e faille fronte á “tristura máis inevitable”²⁷ (a morte) cunha actitude falta de negatividade e usando tódolos instrumentos estilísticos que o mundo da literatura e da oralidade lle dan, para conxugalos nunha nova variante xenérica do conto, chea de complexas interrelacións e diversos niveis discursivos.

*Os do Capitán de Lousada*²⁸

Neste conto da súa última colección de semblanzas, Cunqueiro vai explorar outra das profundas marcas da alma humana e *topos* reiterado das literaturas de tódolos pobos: a diferenza ás veces tráxica entre ilusión e realidade. En “Capitán” o autor presenta o caso dunha familia onde as ilusións de transcendencia futura esváense coa morte do seu único fillo.

Como primeiro paso para establecer o ton de humor que marque o ritmo do relato, Cunqueiro acumula, nos primeiros dous párrafos, anécdotas da extremada fantasía e ilusión persoal de Eufemio.

Ninguén sabía por qué lles chamaban os do Capitán, que non había memoria de capitán militar na familia. (...) Pro Eufemio Cortón tiña metido na cachola que si lles chamaban os do Capitán, era porque houbera de seguro un capitán na familia. Igoal era artilleiro como el, que servira no 15 Lixeiro, en Pontevedra. Eufemio tiña a capitanía metida tan adentro, que si pasaba perto das galiñas, ou da facenda miuda que tiña, ou dos porcos, daba ordes:

-Media vuelta a la derecha!

Na casa, cando non andaba por alí a muller, a señora Ermitas, desfiaba polo corredor e cadrábase diante do retrato do pai. Todos os seus soños eran o estar mandando tropa, presentando armas, e disparando:

-Primera batería, fuego! Ay, qué fuego más lucido!

(*Feirantes*, p. 147)

Nesta secuencia, o autor experimenta cun punto de vista máis preto da omnisciencia, necesario para expoñer algunhas das máis íntimas ilusións dos personaxes. Así e todo, aínda se ve preciso neutralizar un meirande distanciamento que, sen dúbida, convertería ó narrador en puramente obxectivo e, polo tanto, impedido para tarefas verdadeiramente humorísticas. Por isto mesmo, cómpre incluír unha marca que abra a posibilidade dunha testemuña directa ou indirecta dos feitos. De

26. Vid. notas 15 e 16.

27. Vid. o texto de Celestino F. de la Vega na nota 15.

28. De agora en diante, referireime ó conto coa abreviatura “Capitán”.

aí que este conto se abra cun “ninguén sabía”, que apunta, de xeito impreciso, a unha ou varias testemuñas orais anteriores á posta en escrito do relato. Este tipo de perspectiva estaría metida entre o que Anderson Imbert chama “narrador omnisciente” e o que el mesmo bautiza como “narrador cuasi-omnisciente”²⁹. Segundo este teórico, “solamente en el mundo ficticio de la literatura vale la convención de que un narrador tenga el poder de saberlo todo. Y, en efecto, el narrador-omnisciente es un poderoso sabelotodo”³⁰. Como xa temos discutido, Cunqueiro fundamenta a súa técnica narrativa no trasvase do relato oral ó campo da literatura, e un punto de vista exclusivamente omnisciente rompería esa conexión entre oralidade e textualidade. Se a técnica fose a omnisciencia, o conto pertencería exclusivamente ó “mundo ficticio de la literatura”, onde non se podería dar o complexo xogo de perspectivas, base da representación multidiscursiva que o autor usa para producir o humor. Así mesmo, o narrador deste conto nunca chega a dominar a conciencia dos seus personaxes. O que fai é comentar as súas accións e de aí deducir as súas ilusións máis íntimas. Non é nunca capaz de penetrar “tan profundamente (...) en la conciencia de los personajes que, en estas profundidades, encuentr(e) aún aquello que los mismos personajes desconocen”³¹. E isto vese xustamente no momento climático da morte de Laureaniño, cando o narrador mete o seu propio “eu” nun rápido comentario que, xunto coa emotividade das exclamacións, o coloca máis preto dos personaxes, facendo posible o devandito “suxeitivismo-ouxetivador” de Celestino F. de la Vega.

E nestas estábamos, e vai o Laureano e pesca unha pulmonía e en cinco días foise. ¡Adeus Capitán!

Moito se doeron Eufemio e máila señora Ermitas. ¿Cántos soños non iban naquela caixa! (*Feirantes*, p. 149).

Deste xeito, a introducción obxectiva e distanciada desta familia vén sendo unha falsa sátira de Eufemio. Este vai ser redimido, conforme avanza o conto, por un achegamento máis e máis humorístico. A súa actitude de superioridade ó primeiro (“daba ordes”, “desfiaba polo corredor e cadrábase diante do pai. Todos os seus soños eran o estar mandando tropa, presentando armas, e disparando”), suliñada polo uso diglósico da lingua “superior” (“¡Media vuelta a la derecha!” “-¡Primera batería, fuego! ¡Ay, qué fuego más lucido!), vai pasar pola criba do trastroke e da subversión humorística, propiciada pola cándida ridiculez que este personaxe tén durante todo o conto. O discurso diglósico que usa Eufemio no seu solemne rol de “capitán” de “tropa de curro” (“galiñas”, “facenda miuda”, “porcos”) é moi diferente do uso do castelán que fai Silva da Posta. Se no caso do menciñeiro téntase suliñar a súa “ridícula solemnidade profesional” en prol dunha sátira ben directa, as primeiras accións de Eufemio Cortón son quizais comparables ás tolerías de Charlot, que, como xa vimos, sofre unha “traxedia redimible”³².

29. Anderson Imbert, *op. cit.*, pp. 81-83.

30. *Ibidem*, p. 81.

31. *Ibidem*, p. 82.

32. Vid. o texto de Celestino F. de la Vega correspondente á nota 17.

Así e todo, no caso dos do Capitán de Lousada a capacidade redentora do humor vai un pouco máis lonxe, e fai que nos enfrontemos ó dilema de como transcender o feito da morte dun ser querido no que estaban postas tódalas ilusións dun matrimonio. E é xustamente neste momento cando Cunqueiro bota man, consciente ou inconscientemente, do discurso do meirande anti-heroe da literatura universal. Como don Quixote e Sancho diante do elmo de Mambrino, Eufemio e Ermitas teñén diferentes opinións sobre a gorra de capitán.

Envolveulla o da tenda pra regalo, e o Eufemio voltou coa gorra pra a casa. Pro a señora Ermitas non lla deixou pór. Coa calma que gastaba díxolle ao home que por muito que se escondera pra usala, que íbase saber en toda a parroquia, e que tiñan un neno pequeno que iba á escola e que o había contar (*Feirantes*, p. 148).

Ante tal situación, Ermitas impón, nun primeiro momento, un punto de vista algo máis práctico,

Que ela tamén tivera desexos de mercar unha gorra de capitán, pro pra ver si o neno, o Laureaniño, chegado o tempo, quería estudar pra capitán. Que xa que fixera o gasto, que o millor era deixala na súa caixa, con naftalina (...) (*Feirantes*, p. 148).

polo que, rapidamente, Eufemio-Quixote tén a oportunidade de manter viva a súa ilusión de ter un capitán na familia. A gorra adquire un valor simbólico, moi similar ó do casco na historia de “Louzao de Mouride”. Paralelamente a como acontecera na historia do fillo de Louzao, o desenvolvemento final constrúese sobre o uso particular que se fai deste obxecto:

A señora Ermitas, dentro do seu xenio, era mui agarimosa. Durmiron xuntos e mui apretadiños ela e máilo Eufemio, e ela estrenou un camisón bordado e o marido coa gorra posta. Nas semáns seguintes, o Eufemio dáballle paso ao fillo e algunhas veces tratábo de vostede, que a fin de contas iba ser capitán de verdade e dar razón do mote da casa. Todo iba do millor. O Laureaniño iba mui medrado, xa sabía a regra de tres, e polas medidas da cabeza que lle tomaba o pai, soio lle faltaban dous centímetros e medio para encher a gorra (*Feirantes*, p. 149).

Facer o amor “coa gorra posta” vén sendo unha dislocación cómica moi parecida á de “ir labrar co casco posto” de “Louzao de Mouride”. E do mesmo xeito que neste conto, o poder simbólico do sombreiro tén a meirande forza cando o pai o pousa ás agachadas na caixa (“Eufemio tivo un aparte coa muller, e díxolle a esta que era millor, sin que nadie vise, meter a gorra na caixa, debaixo do corpo de Laureano. E así foi feito”)(*Feirantes*, p. 149). Así e todo, o efecto humorístico non é inmediato, como no caso do casco, senón que se fundamentará na posterior negativa de Eufemio a deixar a súa teima co conto da capitania. O que busca desesperadamente é manter a función esperanzadora da gorra no outro mundo.

-¡Non pode ser! ¡Non pode ser!

O Eufemio abrazaba nela e dáballe bicos.

-¡Cala, miña Ermitas, cala! Ao millor cando chegue ao ceo, xa están todos formados, presentando armas!

E tamén choraba. (*Feirantes*, p. 150).

Epílogo.

Humor: a transcendencia do “intranscendente”

Tanto a irresoluble infelicidade no amor coma a morte son dúas situacións ben cofecidas e analizadas polas tradicións poéticas de tódalas culturas orais e escritas. Nembargantes, a convención adoita encadralas en patróns tráxicos ou grotescos; é dicir, dominados quer polo pranto, quer polo riso celebratorio³³. Nestes contos de Cunqueiro pódese achar, aínda así, unha terceira posibilidade que o autor atopa na tradición oral popular de Galicia e que el transplanta ó medio da escritura, intentando non contravir a súa calidade de conto de taberna ou de botica mentres que, ó mesmo tempo, consegue transformalo nun novo produto literario. Trátase, así mesmo e sobre todo, de reproducir a arraigada actitude galega de plantarlle cara a situacións potencialmente complicadas a través dun diálogo relativizador que produza solucións intermedias e positivas para o conflito, afastándose, o máis posible, do riso incontrolado ou do pranto sen consolo. Moitas das veces, esta postura require un achegamento humorístico para resolver a crise, e é xusto aí onde se pode medir a capacidade do autor para poñer a andar a súa capacidade técnica de producir situacións de humor. Mais o proxecto artístico de Cunqueiro, como el mesmo expón na moitas veces referida introducción a *Escola de menciñeiros*, ten a cobizosa finalidade de amosar un infindo escaparate de “vidas humás”, de chegar a calar canto se poida na “insondable profundidade do ser galego” e non só quedarse varado na superficialidade intranscendente na que poden caer aqueles que el, pexorativa e erradamente, consideraba “humoristas”. Deste xeito, e como el mesmo admite, o humor non pode ser un fin, senón un medio importante, un principio estruturador que lle deixe afondar, un pouco máis, na alma dos seus paisanos.

Alberto Sacido Romero
Brown University

33. A propósito da celebración da morte e da súa relación coa risa na obra grotesca de Rabelais, di Bakhtin:

The nature of Rabelaisian laughter is revealed in its full vividness in the death series, at the points of intersection of this series with the eating, drinking and sexual series and in its direct association of death the birth of life. (...) The “cheerful death” of Rabelais not only coincides with a high value placed on life and with a responsibility to fight to the end for this life -but it is in itself an expression of the life source that eternally triumphs over any death. (*op. cit.*, p. 198).