

## Os relatos galegos de Pérez Placer

*M<sup>a</sup> Isabel Soto López*

### RESUMO

Analízanse as tres coleccións de contos publicadas por Heraclio Pérez Placer e catro relatos soltos aparecidos en *O Tío Marcos da Portela*. Sinálanse as diferencias que presentan a edición en libro en relación coas versións aparecidas nas revistas. Clasifícanse os contos segundo a súa temática e estúdiense algunhas das claves interpretativas: a influencia da literatura popular, o pasado como tempo e espazo privilexiado, o estado contemplativo, o erotismo dos corpos e os problemas sociais de fondo e aspectos como a estrutura dos contos, a modalización, a temporalización, a espacialización e os personaxes.

### ABSTRACT

This article analyses the three collections of short-stories published by Heraclio Pérez Placer and four single stories come out in *O Tío Marcos da Portela*. The authoress points out the differences between the book edition and the respective versions appeared in journals. The short-stories are classified according to the themes and some interpretative keys are studied: the influence of popular literature, past as a privileged time and space, the contemplative state, the erotism of the bodies and some underlying social problems. Finally, some other aspects included in this study are mode, time, space and characters.

## Contos, leendas e tradicións

O primeiro libro de relatos en galego de Heraclio Pérez Placer (Ourense, 1866-Calatayud, 1926), *Contos, leendas e tradicións*, elaborouse na imprenta do xornal *El Eco de Orense* no ano 1891. Abrese cun poema titulado “¡Nai!”, que constitúe unha explícita dedicatoria do autor xa que nel aparece o profundo agrado e agradecemento que Pérez Placer debeu sentir pola súa nai e que se estende á figura materna en xeral, se atendemos á tenra representación que dela fai e á especial comprensión que amosa a respecto dos seus sentimentos polos fillos cada vez que a utiliza na ficción literaria.

O volume contén dezanove relatos. Trátase de prosas de diferente fasquía e corresponden a épocas diversas. Destes relatos algúns xa foran publicados en

*O Tío Marcos da Portela* entre os anos 1886 e 1889 e presentan algunhas variantes entre a primeira e a segunda publicación. Por unha banda obsérvase unha revisión lingüística que implica o cambio de certos vocábulos. Ademais percíbese certa vontade de depuración estilística, en canto que altera a orde das palabras, cambia determinados adxectivos e acurta ou alonga algunhas frases. Pero o que máis chama a atención é a supresión nalgún conto de longos anacos do texto publicado en *O Tío Marcos da Portela*. Ademais, hai modificacións dos enclaves espaciais ou dos nomes dos personaxes.

Á parte dos relatos que xa apareceran en *O Tío Marcos, Contos, leendas e tradicións* ofrece outros que non se publicaran ata a saída do volume en 1891. Se consideramos as datas de publicación, inclúense neste volume relatos que corresponden a un período de tempo que vai de 1886 a 1891. Algunhas das narracións están datadas polo propio autor, que indica deste xeito o ano en que foron escritas. Na nosa opinión estas datas, que figuran ó final dos textos, corresponden, máis cá un simple artificio literario do autor, ó momento da escrita dos textos, non só porque corresponden coa súa publicación en *O Tío Marcos da Portela*, senón tamén porque conteñen acontecementos que corresponden puntualmente á vida do autor, moi dado a reflectir aspectos da súa propia biografía nas ficcións, a entrecruzar a recreación literaria e a vida.

O conxunto de contos reunidos en *Contos, leendas e tradicións* poden agruparse atendendo a unha serie de liñas temáticas coincidentes que dan lugar ós seguintes bloques:

- Estampa descritiva (“¡Ourenseño, meu Ourense!”).
- Contos de amores frustrados (“Corpo sin alma”, “Frol sin rego”).
- Lendas (“O puzo da Sila”, “O puzo do inferno”, “A cruz do Piñeiral”, “O pantasma branco”, “A Virxen do Carmen da Burga”).
- Contos de humor (“O can de San Roque”, “Farruco”, “Consonante forzado”).
- Contos maravillosos (“Frol muscha”, “Niño desfeito”).
- Contos eróticos (“¡Rillote!...”, “Cóxegas”, “¡Sempre son eles!...”).
- Contos de nais (“¡Fillo!...”).
- Contos sentimentais (“A...”, “Ánxel”).

### *Contos da terriña*

Este volume foi publicado no ano 1895 na Coruña, na Biblioteca Gallega que editaba Andrés Martínez Salazar. Imprimiuse na Tipografía de la Casa de Misericordia e ábrese cunha lírica dedicatoria, asinada en Ourense en 1895, dirixida a Carmen Pico Ferreiro, muller do escritor. A seguir inclúense trinta e catro relatos inéditos ata a publicación do libro e “A goleta”, tradución do castelán dun conto de Francisco Álvarez de Nóvoa<sup>1</sup>. O libro péchase cun índice e unha “Fe de erratas”.

1. Cómpre anotar que a meirande parte destes relatos están dedicados a amizades e parentes do autor. Entre os seus amigos constan nas dedicatorias os nomes de Andrés Martínez Salazar, Francisco

En conxunto estes contos supoñen un salto cualitativo bastante considerable con respecto ó volume anterior. Sábese que Pérez Placer realizou unha lectura do libro en Santiago, perante dalgúns amigos. Isto indica cánto lle importaba o consentimento daqueles que consideraba dentro do seu círculo, a aprobación do seu facer tralas numerosas críticas que recibiu despois da publicación de *Contos, lendas e tradicións*. El mesmo utiliza literariamente a súa sona de escritor atrevido en “A pillo, pillo e medio”<sup>2</sup>.

Nestas narracións agroma o fundamental de Pérez Placer, que xa podía observarse esbozado na entrega anterior, pero a delicadeza, o intimismo e mesmo un coitado moito maior no estilo, fan de *Contos da terriña* o mellor da súa produción narrativa en galego. Obsérvase tamén unha maior coherencia na totalidade dos contos, as liñas temáticas repítense con máis nitidez, aínda sendo unha produción variada. Atoparemos nestas páxinas o pasado idealizado, as lembranzas da infancia, a presenza da nai, as descricións froito da contemplación da paisaxe, pero sobre todo un maior afondamento na psicoloxía dos personaxes que protagonizan os relatos, unha achega moito máis efectiva ós seus sentimentos dende unha ollada íntima e lírica que enche de matices cada unha das narracións. Pérez Placer abandona aqueles personaxes movidos por sentimentos extremos ou, sen abandonalos, incide neles dun xeito que os enriquece. No que toca ó lirismo, afonda na liña de “¡Fillo!”, nesa comprensión pola nai e os seus sentimentos. Abandona as lendas do pasado –tan só atoparemos unha nas páxinas iniciais do libro, “Amor de fadas”– sen deixar de se achegar ó rexistro popular. Así, algún conto como “¡Brrr!...” pertence á tradición oral. Tampouco deixa de lado o humor popular –contra xastres, cregos–, e a parodia de certas situacións ás que consegue darlles coa súa pluma sempre afiada certos matices irónicos. A contención é clara con respecto ó tema da sensualidade e mesmo, como sucede en “A pillo, pillo e medio”, fai gala de saber conterse perante o que ve, aínda que ás veces se permita certas concesións.

Podemos agrupar os trinta e catro contos nos seguintes epígrafes:

- Lendas (“Amor de fadas”).
- Contos de nais (“O Sr. capitán”, “¡Velliña, miña velliña!”, “A riada”).
- Contos de humor (“Solfa”, “A pillo, pillo e medio”, “Pau de corno”, “O demo con uniforme”, “A verdá da historia”, “A outro can con ese óso”).
- Contos populares (“A bo zorro, mellor can”, “¡Mentirán!”, “¡¡BRRRR!!...”).
- Contos de amores frustrados (“¡Suicida!”, “Borrolito”, “Avelañas”).
- Contos sentimentais (“Cereixas”, “Flor de liño”, “Ensono”, “Chinita”, “¡O próximo!”, “Follas secas”, “Rapañota de xazmís”, “Os dous foliós”, “O emigrado”).

---

Álvarez de Nóvoa, Segundo García de la Riva, “certa ilustre escritora”, que supoñemos se trata de Emilia Pardo Bazán, Benito Fernández Alonso, José Alguero Penedo, Salvador Golpe, Joaquín M. Álvarez de las Asturias, Eladio Rodríguez González, Manuel Núñez González, Galo Salinas, Alberto García Ferreiro, Filomena Dato Muruais, Ramón Parada Justel, Jacobo Durán Loriga, Evaristo Martelo Pauman, Castro Pazos, Modesto Fernández y González, Roque Pesqueira Crespo, os compañeiros da redacción do xornal *El Derecho* e Basilio Santalla.

2. “E aunque eiquí poidese contar contos e máis contos, que de boca en boca corren por tódolos coruñeses, teño que calarme, porque don Andrés, de fixo non mos publica, por medo á xente timorata, que non dubidou en chamarme o Bocaccio e o Zola gallego, polos inofensivos contos do meu último libro”.

- Contos autobiográficos (“O despertar”, “O magosto”, “A festa das fadas”, “O xeneral”, “O colexio de Rubido”, “Pitirroxos”, “O violín encantado”, “O Cristo da Colada”<sup>3</sup>).

### *Beira do lar* (Cuentos gallegos)

Trátase do terceiro e derradeiro volume que contén prosa en galego de Heraclio Pérez Placer<sup>4</sup>. Estamos diante dun libro-miscelánea, con certo carácter de antoloxía, que recolle dez relatos inéditos, máis outros trece xa incluídos en *Contos, lendas e tradicións* e *Contos da terra*<sup>5</sup>. Ademais, en *Beira do lar* inclúense catro poemas narrativos<sup>6</sup>.

Nas primeiras páxinas do libro aparece un interesante prólogo en castelán dirixido “Al lector” e asinado por “Los Editores”, onde se resume brevemente a traectoria persoal e literaria do autor en ton laudatorio. Entre outras cousas que alí se din interésanos o feito de que se sinale a presenza do naturalismo<sup>7</sup> en *Contos, lendas e tradicións* que se considera un defecto propio da xuventude do seu autor e que mesmo chega a ser un recurso para romper o xeito de narrar habitual dos seus coetáneos. En especial, estes editores destacan dous “preciosos cuentos”: “Fillo”, polo seu sentimentalismo, e “Rillote”, pola polémica que suscitou e pola difusión popular que alcanzou. Ademais, reproducécese unha crítica laudatoria

3. Consideramos “O violín encantado” e “O Cristo da Colada” episodios autobiográficos porque neles o narrador participa no relato, aínda que posúen unha compoñente lendaria importante que parte da situación de oralidade na que os dous contos están inmersos. “O violín encantado” é en opinión de Carballo Calero unha “lenda romántica, algo becqueriana” cun tema moi do gusto de Pérez Placer como é a relación entre nai e fillo. “O Cristo da Colada” podería considerarse unha lenda etiolóxica ou mesmo relixiosa no sentido de que explica a orixe da devoción a unha imaxe vencellada a un lugar determinado, Romariz. Para Carballo Calero (*Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo: Editorial Galaxia, 3ª ed., 1981, p. 493) “Amor de fadas” e “O violín encantado” son “lendas románticas” e “O señor capitán” e “Velliña, miña velliña”, “Avelañás”, “Rapañota de xazmís”, “Inverniza” (de *Beira do lar*), “O emigrado” e “Pitirroxos” son “estudios sentimentais”.

4. A portada, asinada polo pintor Ramón Parada, está ilustrada co debuxo dunha lareira. O libro foi editado en Santiago na casa editorial José Gali Camps e imprimiuse na tipografía de *El Eco de Santiago*. Na data que figura na primeira páxina pode lerse 1901, aínda que a dedicatoria que contén páxinas máis adiante titulada “A un predilecto amigo”, aparece asinada na Ermida de Santa Marina entre o 23 de febreiro de 1902 e o 12 de maio de 1902. Polo tanto, o libro non puido estar á venda no ano 1901. Modesto Hermida (*Narrativa galega: Tempo do Rexurdimento*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Universitaria, 1995, p. 129) fala de que non saíu por diversas dificultades ata o ano 1903, o que indica ademais de complicacións para a edición, un “delongado período de xestación do libro”.

5. “¡Rillote!...”, “¡Fillo!...”, “A outro can con ese óso”, “A bo zorro, mellor can”, “Avelañás”, “Rapañota de xazmís”, “Cóxegas”, “Niño desfeito”, “¡Mentirán!”, “O emigrado”, “Farruco”, “Solfa” e “Pitirroxos”.

6. “Leria... leria”, “A vendima”, “O cruceiro da serra” e “¡Asús!”.

7. A cuestión do naturalismo foi abondo discutida en toda a Península dende 1876, ano no que aparecen na prensa as primeiras mencións de Zola e as súas novelas. Pero é sobre todo a partir de 1880 cando se publican outras aportacións que afondan no tema e orixinan a eclosión do debate. Así destacan as reflexións de Leopoldo Alas, Manuel de la Revilla ou U. González Serranos. A achega máis valiosa é a de Emilia Pardo Bazán coa serie de artigos titulados *La cuestión palpitante*, que publicou dende novembro de 1882 ata abril de 1883 no xornal madrileño *La Época*, coa intención de achegar información sobre esta escola francesa. A polémica suscitada pola publicación destes artigos deu lugar a un intercambio de opinións a favor e en contra das ideas expostas por Pardo Bazán. (Vid. José Manuel González Herrán, “Estudio introductorio” en Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Santiago de Compostela/Barcelona: Universidade de Santiago/Editorial Anthropos, 1989).

asinada por Eladio Rodríguez González e publicada na revista Galicia (ano I, número 2) na que se defende nun ton apaixonado a obra de Pérez Placer e o seu naturalismo tomado da realidade galega.

“Los Editores” refírense tamén a *Contos da terriña*, volume no que observan o comezo dunha segunda época na escrita do autor, marcada por unha evolución do estilo, agora “más brillante, más limpio, más modernista”, e por un naturalismo moi matizado: “los brochazos naturalistas más artísticos, se aparta el autor instintivamente del modo de hacer de Zola y se acerca á Daudet<sup>8</sup>”. De novo, comentan o aplauso da crítica que recibiu o volume na “prensa de todos los matices” e en representación destas opinións, reproducense dous comentarios: un asinado por Valcarce Ocampo e outro atribuído a Francisco Álvarez de Nóvoa<sup>9</sup>. Con respecto á primeira, Valcarce Ocampo saúda o libro con entusiasmo polo que nel percibe de reflexo da súa propia existencia e do seu vivir. Distingue contos nos que domina o sentimento, os “aromas, luces y colores”, contos nos que predomina o humor ou “*churusqueiros*” e contos tráxicos. Afirmar que a beleza que contén o libro en conxunto supera a calquera defecto que se lle queira atribuír e xustifica a súa opinión declarando que non está a facer unha crítica de amigo pois non coñece persoalmente o autor. Pola súa parte, Álvarez de Nóvoa salva tamén o naturalismo de Placer centrándose nos aspectos máis artísticos e sentimentais, nas descrições cheas de sutilidade e beleza, nas paisaxes, na análise dos tipos populares deste “poeta das delicadezas”. Comenta brevemente algúns dos contos do volume e destaca os comentarios que mereceu na prensa rexional, “unánime en xuzgalo, en non avariciarlle eloxios e non ter pra il a máis pequena censura”.

En *Beira do lar* pódense atopar os seguintes tipos de contos:

- Contos de humor (“A pior cuña”, “A embocadura”, “A lira de Bregoam”, “Xuicio de faltas”, “Buscando fío”, “Un sermón en Noia”).
- Contos sentimentais (“A cocada”, “Inverniza”).
- Contos populares (“Por casualidá”).
- Contos exemplares (“O sapo e o verme de lus”).

---

8. Refírense a Alphonse Daudet (Nîmes, 1840-Paris, 1897), escritor francés que pretendeu describir “milieux strictement vrais, copiés d’après nature”, segundo as súas palabras. Frecuentou a Flaubert e Zola e a inspiración do realismo percíbese nas súas novelas *Fromont jeune et Risler aîné* (1874), *Nabab* (1877), *Rois en exil* (1879), *Numa Roumestan* (1881) ou en *L’Inmortel* (1883), todas elas estudos sobre os pequenos empresarios, os aristócratas e os homes de letras. A pesar da súa amizade con Zola, a obra de Daudet móstrase máis próxima á fantasía có naturalismo pola frescura dos seus relatos, polo seu estilo, que fai pensar na escrita dos Goncourt, pola súa tenrura e sentimentalismo que se transparenta especialmente en *Le Petit Chose* (1868) ou en *Contes du lundi* (1873) mesturado cunha grande ironía e polo erotismo e sensualidade. (Cfr. Jacques Demougin (dir.), *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*, Paris: Librairie Larousse, 1990, vol. I, p. 417). En efecto, en moitos dos contos de Heraclio Pérez Placer obsérvase certa conexión con Daudet e mesmo cos irmáns Goncourt.

9. Non temos localizado nin o lugar nin a data de publicación da crítica de Valcarce Ocampo. Polo que respecta ó que os editores atribúen a Francisco Álvarez de Nóvoa, foi publicado en *As Burgas*, ano II, nº 10, 3 de marzo de 1895, pp. 1-2 pero na revista aparece sen asinar. Cítanse ademais outros comentarios que suscitou *Contos da terriña*: un publicado por “el notable crítico” D. Antonio Sánchez Pérez na revista *Nuevo Régimen* e outro aparecido en *Revista Contemporánea*, que tampouco temos atopado.

## Outros relatos

Por último, existen catro relatos publicados entre 1886 e 1887 que Pérez Placer publicara ó comezo da súa carreira literaria nas páxinas de *O Tío Marcos da Portela*, sen que posteriormente fosen recompilados. Tanto no seu estilo coma na súa temática son bastante máis simples, dende o punto de vista argumental e técnico, cós publicados en libro no 1891. Trátase de “Pepa”, “Os dous bicos”, que son contos de amores frustrados, “¡Milagre!”, que é unha estampa descritiva autobiográfica e “A tola do mar”, unha historia de amor entre dous rapaces orfos.

Este é o conxunto de textos que imos analizar. Neles pode percibirse unha evolución na escrita que comeza cos primeiros relatos publicados en *Contos, lendas e tradicións* e continúa cunha calidade destacable en *Contos da terraña*. Tras deste libro, *Beira do lar* é xa unha mostra antolóxica das posibilidades de Heraclio Pérez Placer como narrador en galego e pouco achega á súa produción.

## Algunhas claves de interpretación: A influencia da literatura popular

Nalgúns destes relatos está moi presente a influencia da literatura popular nas súas diversas manifestacións. Nesta liña incluíranse os que consideramos dentro do apartado de lendas e contos populares, nos que Pérez Placer mestura varios temas e técnicas.

As *lendas* considéranse como a narración da memoria do pasado porque nel atopan o seu referente. Segundo indica González Reboredo, a lenda “sería un relato no que participan seres ou poderes sobrenaturais, pero que ten unha localización espacial e mesmo temporal”<sup>10</sup>. Para Vicente Risco<sup>11</sup> as lendas nacen coa intención de explicar as causas de determinados feitos naturais ou históricos e defínense pola localización espacial e porque buscan ser cridas por quen as escoita como narración de algo que aconteceu de certo. Sinala tamén que as lendas teñen moitas veces un fundamento real, xa que se basean en feitos ocorridos, aínda que están expostas a alteracións. Distingue tres tipos de lendas: etiolóxicas –explican a razón ou a orixe dun nome, un accidente xeográfico ou unha determinada construción–, haxiográficas –referidas a vidas de santos– e históricas –referidas a feitos históricos.

Tendo en conta estes parámetros teóricos, dentro da produción de Pérez Placer, poderíamos definir baixo a etiqueta de lendas etiolóxicas:

– “O puzo do inferno”, que figura na versión publicada en *O Tío Marcos da Portela* co subtítulo “Lenda”, presenta unha localización concreta, Castel-Ramiro,

10. X. M. González Reboredo, *Lendas galegas de tradición oral*, Vigo: Galaxia, col. Literaria, 1995, p. 10.

11. Vicente Risco, “Etnografía: cultura espiritual”, en *Historia de Galiza*, t. I, Buenos Aires: Editorial Nós, 1962-1973, pp. 255-763.

sitúase no pasado e explica o bautizo dun lugar. Ten un desenlace fantástico, en canto inclúe elementos pertencentes ó mundo dos mortos.

– “A cruz do piñeiral” localízase en Santiago e dá conta dunha historia do pasado que explica o feito de que exista no medio dun prado unha cruz rodeada de flores azuis, é dicir, a orixe dun obxecto, a historia explicativa que hai detrás da súa existencia. Neste caso non existe o desenlace sobrenatural.

– “O pantasma branco” desenvólvese nas cercanías de Reboredo e Seixalvo e explica a desaparición no pasado da chamada “Torre Vella”. Presenta tamén a intervención do elemento sobrenatural.

– “A Virxen do Carmen da Burga” localízase no barrio xudeu de Ourense e explica as orixes da festa do Carme e a existencia dun retablo dedicado a esa virxe. Ten un apartado final que inclúe o desenlace sobrenatural.

– “Amor de fadas” preséntase como “a lenda de Castel-Ramiro” e xira ó redor dun asunto fantástico: o namoramento dunha fada.

Enténdese por *conto popular*<sup>12</sup> unha narración breve centrada no mundo rural que pon en escena un número reducido de personaxes escasamente caracterizados, soportes dunha acción concentrada ó redor dunha peripecia particular que forma parte do saber colectivo dun pobo; prescinden de elementos descritivos referidos ós feitos, á paisaxe ou á psicoloxía dos personaxes e neles predomina a falta de precisión en canto á localización espacial e temporal. Neste sentido pode afirmarse que a tradición do conto oral impregna algunhas das narracións de Pérez Placer nas que imita o estilo, os personaxes e a temática popular, sempre deixando claro que non se trata en ningún caso de literatura popular no sentido estricto senón que é unha recreación persoal baseada nas estruturas xerais deste tipo de produción.

Esta liña de imitación non é infrecuente en Galicia no marco da ideoloxía rexionalista e agrarista que caracteriza respectivamente a boa parte dos escritores das últimas décadas do século XIX e primeiras do XX<sup>13</sup>. Segundo Domingo Blanco<sup>14</sup>, o interese pola literatura popular por parte dos escritores galegos comeza na década dos sesenta do século XIX pois ata este momento constituíra unha materia marxinal e descoñecida e permanecera afastada da literatura escrita. Gracias a esta revaloración da literatura popular que comeza ó redor do 1860, os escritores pasaron a considerala unha fonte importante de inspiración e así o realismo costumista de Lamas Carvajal, Benito Losada, Leiras Pulpeiro adopta temas, tons e estilos da literatura popular e autores como Losada Astray, Vázquez Taboada, Carré Aldao e o mesmo Pérez Placer como xa apuntabamos, inspiráronse moi directamente nos contos e nas anécdotas populares incorporándoas á súa obra. Neste sentido pode verse cómo os títulos dos tres libros de relatos de

12. Henrique Harguindey e Maruxa Barrio, *Antoloxía do conto popular galego*, Vigo: Galaxia, 1994, p. 22.

13. *Ibidem*, p. 22.

14. Domingo Blanco, *Historia da literatura popular galega*, Santiago de Compostela: Universidade / Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1994.

Pérez Placer configuran xa uns parámetros de lectura determinados pois presentan un claro vencellamento coa literatura popular. Os tres asócianse coa tradición contística galega e, en particular, *Beira do lar* alude ó contexto habitual de difusión desta produción xeralmente unida ás reunións xunto á lareira e ó mundo agrario. Tamén *Contos, leendas e tradicións* e *Contos da terriña* poñen de relevo, xa dende o encabezamento, o importante peso da tradición popular e o interese por dotar a estas recompilacións de relatos dun verniz que as asociase á recuperación da literatura tradicional de base oral que tanta atención espertou en toda Europa e sobre todo en Galicia a finais do XIX<sup>15</sup>.

Na produción de Pérez Placer cómpre distinguir en primeiro lugar aqueles contos que proceden directamente da tradición popular, xa que deles existen outras versións semellantes que el adapta ó seu estilo particular. Neste sentido Pérez Placer está a actuar como *intérprete* puntual da tradición oral, introducindo variacións na escrita<sup>16</sup>.

Nesta liña de transformación do relato oral en relato de autor recollendo ou imitando o estilo e a temática do conto popular, encádranse os seguintes:

– “¡Mentirán!”. Vicente Risco<sup>17</sup> recolle unha versión deste conto que presenta a mesma estrutura de inversión de papeis entre o confesor e o confesado. Pérez Placer acentúa o ton anticlerical e humorístico.

– “¡¡BRRRR!!...”. Unha das versións deste conto de claro vencellamento coa tradición costumista popular, aparece na *Escolma de literatura popular galega*, de Domingo Blanco<sup>18</sup>. Pérez Placer retoma elementos como a tesoiira, a actitude fanfurriñeira do xastre, a silva que o mantén agarrado e a covardía, pero afonda na psicoloxía do personaxe e insiste na descrición do tempo que pasa enganchado á silva. Ademais, se na versión popular o medo do xastre é o roubo dos seus cartos, Pérez Placer utiliza a burla que sofre por parte da Dorinda e o rexeitamento das

---

15. Existen diversas clasificacións do conto popular. A elaborada por Stith Thompson (*The Challenge of Folklore*, 1964) diferencia entre contos de fadas ou maravilhosos, de animais, contos reais, heroicos, etiolóxicos, lendas locais, mitos, fábulas morais e chistes. Vicente Risco (*op. cit.*, pp. 703-704), distingue segundo a intención: contos maravilhosos, exemplares, humorísticos, eróticos e mne-motécnicos; e segundo o asunto, contos de bruxas, do demo, do trasno, de seres semellantes, de mortos, de ánimas, de lobos, de caza, de bestas, do raposo, de xastres, doutros oficios, de cregos e sancristáns, de camiñantes, de reis e príncipes, de seres encantados, contos porcós e pornográficos. Antón Fraguas (“Contos populares” en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago-Gijón: Silverio Cañada Editor, 1974-1987, t. VII, pp. 100-102): contos maravilhosos, de animais, de adiviñas, de curas, de xastres, doutros oficios, do trasno, de santos e de burlas, ós que outros autores engaden os de cazadores, de campesiños, de estudantes e soldados, de tolos, de meigas, de problemas, de valentes e contos varios. Manuel Quintán (*Antoloxía de Contos Populares de Galicia*, A Coruña: Tambre-Narrativa, 1993, p. 13) recolle unha das clasificacións máis aceptadas que comprende tres clases: contos maravilhosos, contos de costumes e contos de animais.

16. R. Jakobson (*Questions de poétique*, París: Éd. du Seuil, 1973) analizou a relación entre tradición e intérprete sinalando que os contos son un tesouro colectivo dunha comunidade, esquemas abstractos que se concretizan ó ser actualizados polos intérpretes. Neste proceso experimentan variacións que dan lugar a versións diferentes dun mesmo conto. Calquera intérprete dispón dunha marxe de liberdade e pode introducir innovacións puntuais para reordenar os elementos constitutivos do conto e/ou engadir novos elementos figurativos.

17. *Op. cit.*, pp. 709-710.

18. Vigo: A Nosa Terra/AS-PG, 1996, p. 148. O conto ó que aludimos é “O xastre valente”.

tradicións que corren sobre a noite en Galicia, para demostrar que non é en absoluto valente.

– “A bo zorro, mellor can”. Vicente Risco<sup>19</sup> recolle unha versión deste relato. O contido é o mesmo pero introdúcese ó demo como axudante do paisano que sofre o preito.

– “Por casualidá”. A anécdota relatada ten unha longa tradición na literatura; aparece xa no *Libro de Buen Amor* como exemplo da disputa entre gregos e romanos, e Domingo Blanco inclúea tamén na súa escolma de literatura popular<sup>20</sup>. Comparando ámbolos dous relatos pode observarse que as diferencias en canto ó argumento son mínimas: substitúese o estudante polo soldado e a mazá pola laranxa. O desenlace é moito máis atrevido en “Por casualidá”, como corresponde ó estilo do noso autor, pero a interpretación dos acenos feitos na retésia é a mesma. Pérez Placer tingué a súa historia cun verniz de popularismo e humor marcado polas palabras que abren e pechan o conto.

Por outra banda poderíamos agrupar os contos que parecen ser froito da creación persoal do autor pero que no estilo, na ambientación ou na temática posúen características similares ás que identifican os contos populares. Neste grupo incluíríanse “Frol muscha”, “Niño desfeito”, “O sapo e o verme de lus” na liña dos contos maravillosos, e tamén aqueles relatos que desenvolven unha breve anécdota humorística, no marco dun ambiente rural, protagonizada por tipos populares –“A outro can con ese óso”, “Xuicio de faltas”. Tamén aqueles que desenvolven unha burla de calquera tipo utilizando o que A. Olrik (*The Study of Folklore*, 1965) denominou *lei do contraste*, segundo a cal os personaxes na narrativa tradicional adoitan ofrecer unha clara oposición de caracteres bo/malo, listo/tonto; astuto/inxenuo –“O can de San Roque”, “Farruco”, “Consonante forzado”, “Solfa”, “A pillo, pillo e medio”, “A peor cuña”, “A embocadura”. Xunto a estes estarían aqueles máis atrevidos en canto á representación de escenas eróticas ou encontros sexuais entre homes e mulleres, como sucede en “Pau de corno”, “¡Rillote!...”, “Cóxegas”, “¡Sempre son eles!...” ou “Buscando frío”.

O humor, a burla, a representación de tipos populares que responden a características predeterminadas –como cregos, xastres, pescas, estudantes, mulleres atrevidas, homes inocentes–, o erotismo e a procacidade son temas habituais dos contos populares que o noso autor utiliza na súa literatura adaptándoos ó seu particular estilo e construíndo relatos na liña dun costumismo particular non exento de trazos naturalistas, no sentido que el lle dá de representación obxectiva da realidade natural. O mesmo rexistro popular da linguaxe aparece nestes contos co uso de refráns, cantigas e ditos populares que confiren ós textos unha gran riqueza paremiolóxica.

Fronte a esta postura de integración do relato oral co literario, hai outra que adopta certo distanciamento respecto á tradición e á sabedoría popular e que

19. *Op. cit.*, p. 705.

20. *Op. cit.*, “O estudante e os frades”, pp. 175-177. Sinálase que o texto procede da recolleita realizada por Lois Carré Alvarelos, *Contos populares da Galiza*, Porto: Museu de Etnografía e Historia, 1968.

introduce a voz dun *autor implícito* por riba do narrador que se considera superior, dende o punto de vista intelectual, ás crenzas e costumes tradicionalmente asumidos polo pobo. Dende o punto de vista da técnica narrativa atopámonos nestes casos o que M. Bajtin<sup>21</sup> denominou *dialogismo*, é dicir, a mestura de voces e de diferentes tipos de discurso sociocultural que conviven no relato e que confiren ó texto literario un carácter polifónico e dialóxico que se manifesta nas diferenzas entre a voz do autor e/ou do narrador e a dos personaxes. Trátase dunha interacción semántico-pragmática das perspectivas, voces e rexistros que comparecen en certos tipos de discurso. O dialogismo pon de manifesto o contraste entre as visións do mundo ás que se vinculan os distintos personaxes mediante o reflexo do *plurilingüismo*, entendido como a estratificación social da linguaxe. M. Bajtin ó poñer en evidencia o aspecto intencional da estratificación da linguaxe literaria, resalta as diferentes concepcións acerca do mundo que poden compararse dialoxisticamente. Así, o autor, ó reflectir o plurilingüismo social dispón tódalas palabras e formas intencionalmente e deste xeito, ás veces non se solidariza con tales palabras e acentúaaas humorística, paródica ou ironicamente, separándose da linguaxe da súa obra e manténdoa como algo alleo, como algo que se atopa a certa distancia do seu pensamento, expresando así a súa posición ideolóxica diferenciada dentro dunha linguaxe allea e entendida como opinión xeral.

Así, por exemplo, en “Amor de fadas” preséntase un claro contraste entre a visión popular, de carácter lendario, e a real contraponendo as diferentes interpretacións que suscita a presenza de Castel-Ramiro no medio da paisaxe. As consideracións da “incrédula xente destes tempos”, da “xente soñadora”, dos “esculcadores de farragos” e, por fin, da “xente paisana, sinxela e crédula”, fornecen as distintas versións das lendas que se construíron sobre o castelo en ruínas, nas que se mestura a realidade coa fantasía. O *autor implícito representado* parece non tomar partido por ningunha delas e elixe contar a versión fantástica, na que o protagonismo corresponde ás fadas e ó encantamento de amor que sofre o personaxe. Pero ó final do conto aparece unha serie de interrogantes sen resposta coa función de mostrar un distanciamento respecto á imaxinativa explicación popular –a opinión xeral– que permanece arraigada nas conviccións do pobo:

¿Quen foi o que as grinaldas teceu, pra por na frente do fermoso copeiro?

¿Por que il, tan triste, tan doído por aquel amor que lle custaba a vida, sonreía dichoso, con felicidad tan grande, que nin a morte pode borrar dos seus labios?

¿Quen o sabe! ¡pero quitarlle da cabeza ás rapazas, que non foi verdá a lenda que vos contan!

O distanciamento é moito máis evidente en “A festa das fadas”, onde o *autor implícito* é incapaz de ver as fadas como o resto dos personaxes da aldea. Hai unha clara contraposición das interpretacións. Por unha banda, a fantástica, que cre por tradición na aparición das fadas no mes de maio e, por outra, a científica defendida dende unha actitude de escepticismo, que é a que se impón e desmonta a lenda, configurando unha especie de *dialogismo didáctico* que deixa clara a

superioridade do narrador e a diferenca de interpretacións. Aínda que coñece a tradición, confesa non terlle dado “máis creto que a unha de tantas andrómenas con que os vellos pasan o tempo beira do lar”, e considéraa “unha desas supersticións que xa soilo existen nos rincós máis apartados das nosas montañas”. A interpretación dos feitos é totalmente dispar para o *autor implícito* e para a xente que participa na festa: as luces estrañas que comezan a aparecer na paisaxe son para Cándido, sen dúbida algunha, as fadas, mentres que para o *autor implícito* son “locos tenues”, “fosforescencias dos salgueiros ou das augas, ou irisacións do orballo, ou trembeleos das luciérnagas”. Distánciase así da tradición popular e deixa claro que non é máis que unha superstición arraigada na mente do pobo.

Xunto a aqueles contos folclóricos de ambiente rural e impregnados de certo costumismo na ambientación e nos personaxes, hai outros caracterizados pola súa compoñente lírico-sentimental, polo afondamento na psicoloxía dos personaxes e polas descricións plásticas que se insiren no medio da narración. Todos eles concéntranse nun só dos libros, *Contos da terraña*, e ademais de seren en número os máis abundantes coidamos que son os que sitúan a narrativa de Pérez Placer nun lugar de privilexio con respecto a narrativa do seu tempo.

## O pasado: tempo e espacio privilexiado

Mediante historias e personaxes diversos moitos destes contos tratan, de maneira case obsesiva, o retorno ó pasado como un exercicio da memoria, tempo no que se sitúa a felicidade ideal e que conleva a frustración ó comparalo coa realidade. É dicir, o tema da procura dun paraíso perdido só existente no recordo idealizado dun tempo que xa non volverá, convértese nun esquema ideolóxico moi presente e de grande importancia. Na volta ó pasado, a infancia convértese no símbolo da felicidade absoluta, no momento preferido por todos aqueles personaxes que reflexionan sobre a súa vida e recuperan por un momento os espazos e tempos felices dos seus primeiros anos. Tamén o narrador garda como un tesouro as súas lembranzas sentimentais de neno e emprégaas naqueles relatos nos que el mesmo retrocede ó seu pasado infantil. A infancia ten deste xeito un acusado valor simbólico en canto representa a felicidade e a inocencia e en canto se concibe como un estado primixenio e puro.

A tensión entre o pasado, que os personaxes rememoran con angustia pola perda emocional, e o presente, que se define como degradación dunha forma de vida, artéllase as máis das veces polo sentimento da perda da inocencia.

O afastamento do espacio da infancia, da terra garimosa, do espacio protector e familiar produce sempre algún tipo de desgracia. Neste sentido configúrase o *afastamento* como *función*<sup>22</sup> que pon en marcha o relato baixo unha variedade de motivacións. As causas que motivan esa necesidade de saír da seguridade do

---

22. Cfr. Vladimir Propp, (*Morfologija skazky*, 1928) *Morfología del cuento*, Madrid: Ed. Fundamentos, 2ª ed., 1974, p. 38. O *afastamento* é a primeira das trinta e unha funcións que Propp asigna os personaxes dos contos populares maravillosos rusos e ten nos relatos de Pérez Placer que presentan o pasado como tempo e espacio privilexiados, unha importancia moi destacable.

cotía, do natural, teñen que ver coa emigración, as quintas, a enfermidade, a educación ou a vocación relixiosa.

Por exemplo, en “O Sr. Capitán” son as *quintas*<sup>23</sup> as que afastan ó fillo dos pais ocasionando que el esqueza as súas orixes e os vínculos familiares. Mentres, a nai ten especial coidado en asegurar a conservación do espacío que pertenceu a Xanciño para que, á súa volta, o atope tal e como o deixou.

A emigración é outro dos motivos que levan ós personaxes a afastarse da terra protectora. Así se reflicte en “¡Velliña, miña velliña!”, onde a inesperada fuxida do fillo á Habana causa a morte da nai; en “¡Suicida!” onde a volta ó espacío que se espera feliz resulta totalmente frustrada polo paso do tempo; en “¡O próximo!”, onde as ingratas características do espacío alleo levan a idealizar o propio como lugar feliz; en “O emigrado”, onde o protagonista evoca por mor das ondas do mar e do son da alborada o seu espacío natal, e mesmo atopa a súa identidade; en “Chinita”, onde a fuxida do pai cara ó mundo de fóra ocasiona o abandono e a desgracia da muller e do fillo; ou en “Rapañota de xazmís”, onde a emigración é a causante da soidade e da vida miserenta da personaxe.

Tamén a saída do espacío da infancia para acadar unha educación se revela como unha fonte de desgracias persoais na vida dos personaxes, que sempre perden co cambio aquilo que lles pertencía. Así en “Cereixas” a marcha para realizar os estudos do personaxe masculino, “había tres anos”, provoca a perda do amor; en “Flor de liño” a estancia no seminario leva a desexar a placidez da paisaxe habitual; o mesmo que en “Avelaíñas”, onde tras doce anos de ausencia –tamén neste caso a causa é a carreira eclesiástica–, os personaxes atópanse no mesmo espacío onde naceu o seu amor, tempo e espacios felices que só poden ser recuperados coa lembranza porque xa todo mudou.

Polo tanto, vese cómo o afastamento do espacío que senten como seu produce nos personaxes unha angustia psicolóxica e un cambio que se revela definitivo na súa vida. Sempre hai ocasión de lembrar, de volver a vivir esa unión, pero ás veces o cambio produce unha frustración que leva á tristura e mesmo á morte.

---

23. O problema das quintas foi unha das cargas que afectou ás clases populares da sociedade galega e tivo un abondoso tratamento na literatura popular do momento. Como sinala Carlos Casares (na súa edición de *Aires da miña terra e outros poemas*, Vigo: Galaxia, Biblioteca Básica da Cultura Galega, 2ª ed., 1985) o sistema de reclutamento militar, baseábase nun principio inxusto que favorecía as clases máis poderosas. Nalgúns casos a cambio dunha cantidade de diñeiro obtíñase a exención do servizo militar ou aceptábase que alguén o fixese en lugar doutro. A impopularidade do sistema unía nunha mesma postura de condena a conservadores e liberais. Con respecto ó tratamento literario do tema, Emilia Pardo Bazán describe en *La Tribuna* o aborrecemento que suscitaba o problema. Carlos Casares cita tamén a obra de Josep Termes, *Anarquismo y sindicalismo en España. La Primera Internacional (1864-1881)* (Barcelona: 1972), onde se recollen textos de oposición ás quintas: “Fuera quintas y consumos; / los notarios a hilar; / procuradores al bosque / abogados a serrar”; “Minyons, abaix las quintas / minyons, fora soldats; / minyons, per’abolirlas / haurem de treballar”; “Que no habrá quintas / fue lo primero / del programa, y nos piden / quinta y dinero”. Na poesía galega son significativos algúns poemas de Curros nos que protesta de maneira explícita contra as quintas. Sirva de exemplo o titulado “O maio”: “Cando eu me atopare / de donos liberto / i o pan non mo quiten / trabucos e préstemos, / (...) / Cantádeme un maio / sin bruxas nin demos; / un maio sin segas, / usuras nin preitos, / sin quintas nin portas, / nin foros, nin cregos”. Heraclio Pérez Placer súmase á utilización de temas como a emigración e as quintas que afectaban á sociedade galega e que constitúen, como sinalaremos máis adiante, os problemas que están no fondo dalgúns dos seus relatos.

Asumen pois o espacío e o tempo pasado unha dimensión psicolóxica importante en canto que se pon de manifesto a relación de dependencia que os personaxes manteñen con eles. Hai unha relación entre o sentimento da terra e a nostalgia e o espacío como lugar de orixe ó que se pertence, como base que fundamenta o ser. O lugar de orixe é sempre concibido como espacío referencial ó que recorrer para sentir a protección da terra e o tempo feliz.

Xunto a este tema de retorno e ligados a el aparecen outros cunha considerable presenza como son a lembranza da figura materna, a tenrura cara a personaxes que sofren carencias afectivas ou estados de soidade, ou que senten próxima a morte nun estado de melancolía. Esta riqueza sentimental leva a un interese manifesto pola vida interior dos protagonistas e a un reflexo dela cargada de delicadeza.

## O estado contemplativo

Pérez Placer céntrase habitualmente na transmisión das emocións estéticas que sente fronte á paisaxe que contempla. Por veces esta representación amósase impregnada dun estatismo tan manifesto que parece situarnos ante un cadro<sup>24</sup> que se suxire a través da descrición e que revela por parte do escritor unha concepción pictórica das escenas. Cómpre non olvidar neste sentido que Heraclio Pérez Placer foi un grande afeccionado ó debuxo. Do gusto pola pintura viríalle esa precisión no detalle, o reflexo de diferentes planos contrastados que, en conxunto, ben poderían formar un cadro expresado con palabras. O estatismo, xunto a referencias tan explícitas como a alusión a un fondo, a un horizonte, a un primeiro plano, ás cores, ás luces e sombras, ás pinceladas, etc., axudan a construír a contemplación dende a ollada dun pintor. Entre os moitos exemplos que poderían apoiar esta idea citaremos o seguinte, que cremos bastante explícito:

*Aquel cadro era imponente, manífico, subríme. A lúa brillante, crara, lucida naquel ceo despellido parés engarraba as súas raioliñas na fermosa nena cal pra formarlle manto de prata, esvaraban polas meixelas tomando ribetes do carmín nos cornarinos beizos, dourábanse nos hoiuelos do seu peito (...) Despois dela fortes pinceladas, escuras, cincentas, negros brochazos de sombra, que formaban as murallas da cibdá e algunha que outra raxa de craridá nos ángulos salentes do tellado e nas cruces dos campanáreos (“A Virxen do Carmen da Burga”)<sup>25</sup>.*

Practicamente tódolos contos están inzados de descricións centradas única e exclusivamente na visión detallada. Nelas percíbese un toque de idealización, unha ollada atenta a cores, plantas, flores, tons, e tamén a marmurios, sons e todo tipo de matices sentimentais que configuran un narrador dotado dunha profunda sensibilidade.

---

24. El mesmo emprega este termo en diferentes ocasións (“A Virxen do Carmen da Burga”: “Aquel cadro era imponente...”; “Ánxel”: “... aquel cadro do natural...”; “Ensono”: “Si o espacío fose un lenzo...”; “A verdá da historia”: “aquel imprevisto coadro”).

25. De non mediar outra indicación entenderase que os tramos en cursiva das citas textuais son nosas.

Ademais, Pérez Placer traslada nalgunha ocasión á ficción unha particular atención cara á paisaxe e unha contemplación da beleza natural, facendo da súa afección de paisaxista e da súa actitude contemplativa, un trazo constitutivo do home galego. Constrúe así un prototipo de galego, próximo a el mesmo, que coa ollada percibe o seu contorno e goza del, sentindo emocións, evocando o pasado ou acadando algún tipo de revelación íntima.

Ademais, *como bon galego con ribetes de poeta*, no modo de sentir, non deixaba de *embobarse cos espectáculos da Natureza*, xa cando a ialba se anuncia con rousadas craridades e algueiros de paxaros, xa cando a noite se aveciña e as campáas tocan ás oracións, e os carros renxen ó voltar á casa, e os cantares adquiren esmaimento no fondo daqueles vales... (“O colexio de Rubido”).

O estado en actitude de contemplación da paisaxe caracteriza a moitos dos personaxes que circulan por estas páxinas. Ante a paisaxe conseguen esquecer unha realidade tinxida de tristura nunha especie de comunión cósmica ou de sentimento telúrico e atanguer algún tipo de revelación que os axuda a calmar o espírito nun instante temporal moi significativo. Este aspecto tradúcese na estrutura narrativa en detalladas descrições cheas de imaxes suxestivas que proporcionan a representación dunha natureza idealizada e estática que inspira un sentimento de felicidade. Entre tódolos detalles que presenta a descrição, un deles adoita presentar un carácter privilexiado que fai centrar a atención sobre el e que asume un valor simbólico. Isto é o que sucede coas avelaíñas, coas flores do liño ou coas cereixas nos relatos que van titulados con estas mesmas palabras, concedéndolles xa dende o título unha especial relevancia que se apoia despois con notas coloristas. Así ocorre en “Cereixas” coa cor vermella e en “Flor do liño” coa cor azul.

A través de tódolos sentidos chégase ó deleite da paisaxe e sobre todo a unha idealización que fornece a convicción nunha vida superior chea de felicidade suprema. O narrador de “¡Ourenseño, meu Ourense!” experimentao cando imaxina o seu lugar de orixe:

estonces a miña ialma, elevándose a rexiós desconocidas, comprendeu que había un Ser superior e outra vida distinta e aprendeu a ter forza pra chorar as coitas e os desenganos...

A contemplación da paisaxe dá lugar tamén a interpretacións simbólicas. Así sucede, neste mesmo relato, cando se equipara un elemento da paisaxe, as follas que leva o vento, coas ilusións da xuventude perdidas polos desenganos: Do mesmo xeito, os ríos que rodean a Ourense son o “símbolo dos homes”: na natureza corren limpos e libres, pero ó chegar ás portas da cidade desaparece a súa fermosura, tal e como lle pasa ó home que perde a pureza da infancia e as súas ilusións cando chega á sociedade:

Así lle pasa ó home, vive tranquío na súa infancia no medio das froles da inocencia, pero a penas adoescente rasga o velario que lle encobre a sociedade, esnaquízanse os cristaes das súas ilusións, retórcese de impotencia e de

door, xime de angustia e desesperación, e pouco a pouco vaise embulleirando nos vicios e pasiós, pra xa nunca máis recobrar o candor e a pureza da infancia...

Neste marco da contemplación obsérvase a presenza do recurso da *fixación*<sup>26</sup>, que se produce cando o relato alcanza un momento de intensa emoción nun instante concreto, amplificado dende o punto de vista da temporalización coa técnica do *ralentí*<sup>27</sup>. Pode suceder que a fixación produza mediante a unión dun acontecemento exterior cun interior na sensibilidade do suxeito o goce dunha sensación de felicidade, como sucede, por exemplo, en “O emigrado”, cando o personaxe está contemplando as augas do mar e imaxina a súa terra –acontecemento interior– e de súpeto escoita o son da alborada galega –acontecemento exterior. Daquela muda a súa tristura por unha alegría que desexa compartir co gaiteiro que está a tocar.

A fixación dese instante revelador pode producirse na intemporalidade do sono, como en “¡¡¡Milagre!!!” –onde o narrador se comprace na contemplación da paisaxe e nun momento descobre que quedara durmido–; ou da imaxinación que transforma a triste realidade como en “Ensono”.

Tamén en “O despertar” –onde o baño no río no medio da paisaxe provoca unha revelación para o protagonista, que sente con toda claridade fuxir a súa inocencia– ou en “Follas secas” –onde un vello agarda a morte contemplando a paisaxe da vendima–, amósase a importancia dese momento revelador, suspendido na intemporalidade e cheo de suxestións que se traducen en imaxes coidadas e descrições detalladísimas.

## O erotismo dos corpos

Na visión que de homes e mulleres ten Pérez Placer obsérvase, por unha banda, unha importancia relevante da beleza unida ó corpo adolescente, unha estética corporal que ben podería proceder do seu gusto pola observación e dos seus coñecementos de anatomía, pero tamén dun pracer que dá conta dun gusto polo morboso e polo provocador. Este aspecto amósase con claridade nos contos de xuventude e nos que aparecen en *Contos, leendas e tradicións*, para despois ir matizándose ata case desaparecer nos relatos posteriores. A evolución neste sentido é significativa e tivo que ver tanto coas críticas que recibiu polo seu atrevemento coma

26. Tomamos este termo de Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, París: PUF, 4ª ed., 1989, pp. 492-496.

27. En Narratoloxía fálese de *ralentí*, tomando o termo da técnica cinematográfica, para designar a alteración do ritmo narrativo pola que o *tempo do discurso* pode expandirse máis, por amplificación estilística, *có tempo da historia*. Trátase polo tanto da técnica contraria ó *resumo* ou *summary*. Para Genette (*Figuras III*, Barcelona: Editorial Lumen, col. Palabra Crítica, 1989, p. 152) esta técnica é irrelevante para a velocidade narrativa xa que non se trata dunha forma canónica nin realizada na tradición literaria. Foi S. Chatman (*Storia e discorso. La stuttura narrativa nel romanzo e nel film*, Perma: Patriche Editrice, 1981, pp. 73-74) o que considerou pertinente na análise narratolóxica a técnica do *ralentí*.

coa evolución literaria e persoal do escritor. As descrições do desexo sexual, certamente “atrevidas” para aquel tempo, confírmanse nalgunhas pasaxes deses relatos de xuventude, como pode verse no seguinte exemplo:

A súa zabena e esfarangallada saía ensinaba unhas pernas cuase astra a rodela que a pesar de estar curtidas polo traballo e a xiada, daba ganas de apreixalas, e polas rendixelas do roto xustillo e do refaixo, víanse ás veces raxas de branca carne que faguían brincar o corazón e corre-la sangue ás vorcalladas (...) Pouco dempois secáronse as bágoas, as súas miradas atopáronse, buscáronse con afán os tremborosos lábeos, e os seus febriles corpos cinguíronse de amor, latexantes, ó mesmo tempo que o vento envolvía cos soltos cabelos de Pepa ós dous venturosos amantes (“Pepa”).

A visión erótica dos corpos e a captación do desexo sexual esténdese por igual a homes e mulleres, pero ten matices especiais cando se trata de mozos adolescentes. Son escenas que invitan a unha lectura cómplice e que introducen o tema do erotismo e a representación da sensualidade. Nelas hai unha ollada de fascinación ante os membros do corpo e a súa musculatura, descrita coa particular habilidade que Pérez Placer mostra noutras ocasións. Este gusto en retratar adolescentes debe ser entendido como un xeito de recuperar con nostalgia o tempo da infancia e a súa inocencia. A respecto disto poñeremos como exemplo a escena que aparece en “Ánxel”, no momento en que o protagonista descobre e contempla, coma se fose un voyeur no medio da paisaxe, un cadro de mozos espidos:

(...) seguínos coa vista, entreténdose cos seus xogos infantís, que cicais lle relembaban pasados días.

Sentados á beira da charca afroxaron con calma os mallós dos zapatos, cicais dando tempo a se enfriar, e dempois, precipitados, impacientes, cal si o frío da auga os chamase con urxencia, sacaron dun tirón chaqueta e chaleque, suxetaron cun pé os calzós contra o chau, engruñaron a perna pra riba, e nun dicir Xesús, quedaron espidos coa camisa sola, e pronto aquela saíu pola cabeza dun tirón, quedando tal e como ó mundo viñeron.

O narrador describe con atención uns corpos idealizados e rodeados dunha aura de beleza, que compoñen un cadro no que se observan uns rapaces no río e unha rapaza que os contempla en primeiro plano. No conxunto da pintura, identificada cun *retablo de anxelotes*, ilumínase dun deles, case un Efebo pola súa perfección e a súa pose. A descrición é detallada e mesmo pode considerarse unha visión case homoerótica<sup>28</sup>:

---

28. Coa expresión “visión homoerótica” queremos salientarmos simplemente a atracción de Pérez Placer pola contemplación dos corpos masculinos. Nesta visión contemplativa hai coincidencias coa análise que fai Ángel Sahuquillo, en *Federico García Lorca y la homosexualidad masculina*, Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”/Diputación de Alicante, 1991, a propósito das descrições de adolescentes na obra de Lorca (p. 154). Tamén no conto “O espertar”, onde o narrador describe en primeira persoa as sensacións de estremecemento durante un baño nas augas do río así como o recoñecemento do corpo, pode sinalarse a coincidencia co poema “Manantial” de Lorca en canto ó estremecemento e á presenza da auga, “un conocido símbolo amoroso y erótico” (p. 279).

Un deles, dereito, coas pernas entrenzadas e unha mau na cadeira, contemplaba xubiloso os outros máis pequenos, dous dos cales tiñan tumbado no chau a un terceiro, e en tanto que el patexaba, untábanlle a cara, os brazos, a barriga con amoras, faguéndolle as barbas ou ben imitando algo que si eles non tiñan cicais o adiviñaban ou vírano nalgún grandullón.

Era o máis espigadote de todos, de esvelto corpo, de forte musculatura.

Así dereito, de pé, víase destacar o fío do lombo entre masas de rousada carne, sobresaían os omópratos, renunciábase a comba dos cadrís, sin violencia, con graduada curvatura marcábanse as cadeiras, redondeábanse as nádegas cal dúas pavías xuntas e contorneábanse os fornidos, brancos, ben feitos muslos (...)

destacábaselle a cabeza debido á cuase imperceptíbre línia que soparaba o carís, moreno polos diarios bicos do sol, e a carne branca ben tratada do corpo, brancura a penas interrompida polas lixeiras manchas parduzcas das tetillas e pola rousada, fundida, do ombigo, *baixo do cal se destacaba inda non formado adolescente, causando a admiración dos máis pequenos e o argullo e fantasía do seu dono.*

O narrador proporciona tamén, no que pode parecer unha xustificación dese compracerse na descrición do “cadro do natural” da aldea, un alegato a favor da inocencia destes costumes, o contraste desta escena tomada da realidade cos depravados vicios da vila:

O mesmo tempo vía con gusto que alí á aldea non chegara ese descaro do vicio, ese refinamento da luxuria que se traduce pola inmoralidá máis absurda e os autos máis repunantes.

Aqueles rapazotes, desnudos, xóvenes, xogaban, pro nos seus xogos non se vía nada das cínicas desvergonzadas, das inmorales afeminaciós, das precoces lubricidades, propias e indispensabres sempre que se reúne fato de rapaces da vila, deses nenos de corazón de bulleiro, deses impúberes de alma estragada pola luxuria, que si o corpo conservan virxe é porque aínda non se presta pra cumprir os seus desees, triste legado dos grandes pobos, en que se dan a mau e se axuntan tódolos vicios e tódalas abominaciós.

## Os problemas sociais de fondo

En ocasións hai tamén un fondo no que se reflecten os problemas sociais de Galicia, aínda que non sexa o ton de denuncia un aspecto que saliente por si mesmo nos relatos. Os temas sociais non son o obxectivo central senón que actúan como un telón de fondo, como forzas que sitúan nunhas penosas circunstancias os personaxes. O interese fundamental está nos protagonistas como seres humanos que sofren as condicións de abuso e miseria. Pero si existe unha certa ollada sobre a sociedade galega e indirectamente hai consideracións que dan conta dunha certa opinión ó respecto. Son frases intercaladas nalgunhas das narracións, ás veces mesmo no contexto do humor ou da ironía:

Ouvíanse as discordantes notas do violín e o bombo, os canutos das patrullas, e alá polos ribazos crarexaban os traxes das señoritas que faguían excursiós pola montana á busca dunha perspectiva, dun paisaxe, e cando non, por pasear e *esquecer a triste impresión que causa o ver que eiquí, en Galicia, desatenden os intereses, e conténtanse con esplotar ó próximo* (“O Cristo da Colada”).

Con estes comentarios esporádicos Pérez Placer continúa a tradición de denuncia social empregada por Rosalía, Lamas Carvajal<sup>29</sup> e Curros Enríquez a respecto da mísera situación do labrego galego, sometido ó poder das institucións civís, dos caciques, dos usureiros, da Igrexa e demais representantes do sistema social. En todo caso en Pérez Placer estes problemas aparecen tratados dende un punto de vista tanxencial pois incide neles de xeito anecdótico para pintar dende a óptica do costumismo a situación da Galicia de finais do século XIX.

En relatos como “Os dous foliós” hai unha boa pintura da insensibilidade social cara ós máis desprotexidos economicamente. Tamén en “¡O próximo!” e “O colexio de Rubido” deséñanse as características da sociedade galega presentando un debate centrado nas causas do atraso da agricultura galega. Como xa dixemos, o narrador prefire centrarse, máis que na denuncia, nos efectos psicolóxicos e íntimos que ós males que vive a sociedade causan ós personaxes. “O próximo” presenta xa dende as súas primeiras liñas a miseria e a situación anguriosa que vive o protagonista, que ademais de ver morrer o pai, sofre as malas colleitas, os “trabucos”<sup>30</sup> e as rendas do Estado e vese coa obriga moral de ter que alimentar os irmáns e a nai. A saída é a emigración a Castela para sacar cartos na sega. As ideas preconcebidas sobre unha terra fidalga, ácolledora e xenerosa vense frustradas no momento da viaxe e van subindo de ton no recibimento e no trato que reciben os galegos. Entón Galicia pasa a ser a patria na distancia, soñada e agradable, inocente e fermosa, cunha paisaxe distinta e acolledora, lugar idealizado mediante a lembranza do tempo feliz da infancia. O personaxe renuncia ó perdón cristián fronte a tanta aldraxe e séntese dunha patria diferente. O conto é a versión literaria dun artigo de Pérez Placer titulado “O verdadeiro rexionalismo”<sup>31</sup>, onde expoñía unha situación semellante.

---

29. Véxase a este respecto *O Catecismo do Labrego* (1889), de Lamas Carvajal unido á ideoloxía redencionista do rural galego. Nesta obra, baseada na parodia do *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, do Padre Gaspar Astete, Lamas pon de manifesto as angurias, cargas, traballos abusos e opresións do labrego galego cunha intención didáctica e expositiva. A obra parodiada sérvelle a Lamas como pretexto de forte denuncia e debuxo dun cadro de inxustiza social (Vid. X. L. Axeitos, “Catecismo do Labrego: intertextualidade e parodia”, *Grial*, nº 79, xaneiro-febreiro-marzo 1983, pp. 65-72).

30. Os impostos ou trabucos constitúen un dos problemas máis graves cos que se ha de encarar o campesiño galego do século XIX, especialmente de 1850 en diante, período durante o que sufriron unha continua suba. A maiores destes impostos, a agricultura galega estaba gravada pola vixencia do sistema foral que ocasionaba unha morea de rendas (Vid. Ramón Villares Paz, “Idade Contemporánea” en *Nova historia de Galicia*, A Coruña: Tambre, 1996, pp. 353-447).

31. Vid. A *Monteira. Semanario de intereses rexionalistas e literatura (1889-1899)*, nº 33, 17 de maio de 1890. Citamos pola edición facsimilar, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989, pp. 258-259. Este artigo así como a súa versión literaria “O próximo” conecta claramente co coñecido poema de Rosalía “Castellanos de Castilla”, ademais de empregar un tema de longa tradición na literatura galega como é a emigración.

## A estrutura dos contos

Se ben non podemos establecer un esquema estrutural común e sistemático para o conxunto de contos que estamos a analizar, si é posible sinalar algúns trazos compositivos que se repiten con asiduidade. En xeral, os contos de Heraclio Pérez Placer responden a unha estrutura básica composta por unha presentación, unha anécdota –máis ou menos longa– e un final. Pero cada unha destas tres partes fundamentais é susceptible de presentar variantes e desenvolvementos diversos.

Na presentación ou momento inicial dos relatos adoita incluír descrições do espazo e/ou do tempo no que se sitúa a acción; descrições físicas dos personaxes, ás veces acompañadas de referencias ó seu carácter, ás súas principais habilidades, á súa moral, ó seu pasado; e por último digresións do narrador que na meirande parte dos casos teñen unha función explicativa que dá sentido ó conto. Algúns omiten esta parte de presentación e introdúcennos directamente na anécdota. Iníciáanse polo tanto cun comezo abrupto e conteñen logo da primeira escena as explicacións que o narrador considera necesarias. Así sucede nos relatos “O Sr. Capitán”, “¡Velliña, miña velliña!” ou “A festa das fadas”.

Trala presentación, vén a anécdota ou nó central da historia, que adoita ser humorística –as máis das veces–, dramática ou cunha forte compoñente lírica ou sentimental. En ocasións introdúcese por medio dunha fórmula anunciadora do que vai vir de seguido –“o conto foi o seguinte” (“O can de San Roque”); “contarei un sucedido” (“A bo zorro, mellor can”); “Pero, antes de acabar, refirirei un (conto)” (“A pillo, pillo e medio”); “o caso despois de todo foi sinxelo” (“Un sermón en Noia”)– ou dunha frase temporal que dá paso ó relato e rompe co exposto ata entón –“Era unha noite fría e chuviosa” (“O puzo da Sila”); “Era un día de festa” (“Frol sin rego”); “unha noite”, (“Amor de fadas”). Na meirande parte dos casos trátase de anécdotas breves, que xiran ó redor dalgún episodio cómico ou humorístico (“¡Mentirán!” e “A verdá da historia”). Cando non é así o narrador rompe a linealidade do relato para fornecer datos sobre o pasado dos personaxes, introduce longas descrições ou recorre ó emprego de resumos e elipses de grandes treitos temporais (“Corpo sin alma”).

Por último, os contos rematan cun final no que se resolve a trama e que responde a unha tipoloxía variada:

– *fnais anticlimáticos* nos que se introducen feitos inesperados: “¡Fillo!...”, “O Sr. Capitán”, “Velliña, miña velliña!” “O xeneral”, “¡¡BRRRR!!”.

– *fnais que acentúan o humorismo da anécdota*: “O can de San Roque”, “A outro can, con ese óso”, “Solfa”, “Pau de corno”, “O demo con uniforme”, “¡Mentirán!”, “A pior cuña”, “A embocadura”, “Por casualidá”, “Buscando fío”, “Un sermón en Noia”.

– *fnais abertos á interpretación do lector*: “¡Rillote!”, “Cóxegas”, “¡Sempre son eles!”, “Consonante forzado”, “A lira de Bregoam”.

– *fnais que constitúen actualizacións da historia relatada*, acontecida no pasado, mediante a introducción dunha fórmula temporal e/ou espacial: “O puzo da Sila”,

“O puzo do inferno”, “A cruz do piñeiral”, “Flor sin rego”, “O pantasma branco”, “O magosto”, “O violín encantado”, “Os dous bicos”.

– *digresións* ou breves comentarios nos que o narrador verque certa tenrura cara ó personaxe: “Corpo sin alma”, “Niño desfeito”, “Amor de fadas”, “Chinita”.

–  *finais líricos ou simbólicos*: “A...”, “Cereixas”, “¡Suicida!”, “Flor de liño”, “Borrolito”, “¡O próximo!”, “Pitirroxos”, “Ensono”, “Follas secas”, “Rapañota de xazmís”, “Os dous foliós”, “O emigrado”, “A cocada”, “Inverniza”, “¡¡¡Milagre!!!”.

Polo que respecta á estrutura editorial, boa parte dos contos preséntanse divididos en partes numeradas en romanos e de desigual extensión. Estas divisións responden ó propósito de separar as diferentes partes da historia –presentación / anécdota / final–, ou de introducir saltos temporais dunha a outra, polo que poden considerarse funcionais dende o punto de vista do deseño estrutural do relato, aínda que ás veces son divisións bastante desafortunadas e non responden a ningunha destas intencións. En “A lira de Bregoam”, por exemplo, os fragmentos numerados corresponden a cadanseu contido diferenciado, mentres que en “O espertar” o relato preséntase estruturado en seis partes que non parecen ter un sentido concreto, agás a primeira, unha longa digresión na que se introduce unha interpretación dos puntos básicos do naturalismo; ou en “Corpo sin alma”, onde as divisións parecen estar realizadas un tanto arbitrariamente nas partes centrais do conto.

Os relatos que non presentan este tipo de estrutura editorial están concibidos coas mesmas características estruturais, en tanto que é posible distinguir neles unha parte introdutoria e unha anécdota central. Así, por exemplo, “A embocadura” presenta unha digresión do narrador, unha fórmula introdutoria, a presentación dos personaxes e a anécdota humorística; ou “A Virxen do Carmen da Burga”, onde trala descrición espacial e dos personaxes sucédese a anécdota e o final sobrenatural. Noutros casos, esta falta de división interna configura un tipo de relato no que predomina a brevidade, a condensación do episodio, o cal fai innecesario calquera tipo de división sinalada numericamente, como é o caso de “Farruco”, “Solfa”, “Pau de corno”, “O emigrado” ou “Un sermón en Noia” entre outros.

## Modalización

A meirande parte dos contos de Heraclio Pérez Placer presentan unha modalización sustentada na terceira persoa gramatical, que corresponde a un *narrador heterodiéxico*. A súa voz interrómpese en múltiples ocasións para dar paso ó *autor implícito*, quen sustenta os comentarios, as valoracións e as exclamacións enfatizadas que acompañan o discurso. Esta instancia narrativa sitúase por riba do narrador e fai apelacións a un *lector empírico* ou cando menos a un lector *esperado*, ó que suxire ou mesmo impón unha forma de lectura.

Unha característica destacable da modalización destes relatos é a utilización moi visible dos *operadores realistas*<sup>32</sup>, entendidos como estratexias narrativas que pretenden conferir un especial distanciamento a respecto do narrado e serven para dotar de autoridade a historia que o narrador está a contar. Á vez implican un punto de contacto fundamental coa literatura de tradición popular e os recursos tradicionalmente asociados á oralidade, mediante unha ampla gama de mecanismos como a presenza explícita de narratarios, coñecidos na sociedade e na vida real, como sucede en “A cruz do Piñeiral” (Segundo G. de la Riva) ou ocultos como “ilustre amiga”, apelativo que parece encubrir a Doña Emilia Pardo Bazán, se atendemos as ideas expostas polo narrador. Noutras ocasións son narratarios impersoais, apelacións que supoñen a presenza da segunda persoa, vencellando deste xeito o relato á oralidade. Así sucede coas apelacións como “Ouvinde” (“O fantasma branco”); “Ouvide” (“Frol sin rego”); “contaravos”, “xuraravos”, “diranvos”, “si lles preguntades” (“Amor de fadas”). No conto “¡¡BRRRR!!...”, o narrador sae ó paso das posibles dúbidas dos narratarios:

E anque a moitos lles parecerá que, si cantaba, era para escorrentar o medo, porque xa se sabe que cen xastres fan un home, non o pensaba el así, que se sentía con ánemos de andar a paus coa mesma compañía.

A este propósito responden os relatos que se presentan como historias que nacen a partir dunha situación oral e son logo reelaboradas polo narrador para se converteren en relatos literarios, tales como “O colexio de Rubido”, “A verdá da historia”, “O Cristo da Colada” e “O violín encantado”.

Temos así mesmo estratexias que se sustentan na demostración dun coñecemento preciso sobre o narrado. Preséntase nestes casos unha instancia narrativa que coñece moitas lendas e anécdotas, entre as que elixe contar tan só algunhas. Así se pon de manifesto en “Frol sin rego”:

Teño que vos contar a histórea da coitada Rosa, que senón falaríavos dos crimes e dos misterios da torre Oxea, ou das tradicións da antiga Arsacia, na cal o santo Apóstol fabricou coas ruínas do templo de Marte unha ermida en honor da Virxen María que inda hoxe existe fer gardadora do berce dos mártires groriosos Facundo e Primitivo.

Pro vós estades impacentes, e teño que contar o que vos prometín, pois o ofrecido é deuda.

A voz do narrador omnisciente interrómpeuse en ocasións para dar paso á instancia do *autor implícito representado*. Trátase dunha nova voz que dende o interior

---

32. Este concepto foi desenvolvido por R. Barthes (“Introduction á l’analyse structurale des récits” en R. Barthes *et al.*, *Análisis estrutural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, Serie Comunicaciones, 1966, pp. 1-27). Trátase de elementos marxinais que favorecen a verosimilitude e a credibilidade do relatado e conforman un saber miucioso que dota o narrador dunha grande autoridade sobre a historia que está a contar. Estes recursos, tales como a proliferación de detalles na información sobre persoas ou lugares ou as dúbidas sobre o acontecido, conlevan unha serie de técnicas de persuasión para lograr a credibilidade propias do relato popular e da escritura realista e cumpren, segundo Barthes, unha *función catalítica*.

do discurso, onde participa como suxeito da enunciación, transmite mensaxes para a correcta interpretación da historia, adianta metanarrativamente determinadas peculiaridades do discurso, fai comentarios sobre os personaxes, ofrece informacións complementarias e mesmo introduce contidos de tipo ideolóxico. Esta voz, ó se situar por riba do narrador que sustenta a mensaxe, provoca a substitución da terceira persoa pola primeira. A el corresponden as frases admirativas que enfatizan determinados aspectos da narración ou características dos personaxes e que constitúen á vez estratexias baseadas na participación desta voz nos feitos:

¡Que olladas lle botaba cando pasaba diante dela! (...) ¡Como se borreaba fantaseosa riba do peito da nena de cabelos roxos! (“Flor muscha”).

Tamén cómpre anotar ben como *operadores realistas* ben como simples catálises, as aclaracións, os comentarios e opinións, as conclusións de ton sentencioso, as digresións iniciais que constitúen o resumo da anécdota que vai desenvolver, as imprecisións cando descoñece a exactitude dalgún dato ou cando descoñece algún aspecto concreto da historia, aínda que non por iso deixa de incluír o seu xuízo de valor ás veces nun ton mordaz e irónico:

(...) é cousa que non conta a historia, por máis que non debeu ser cousa boa, asegún o Séneca que era (“A bo zorro, mellor can”).

Esta ironía serve nalgúns contos para acentuar o que a situación descrita ten de humorístico ou de ambiguo:

o que alí na cova pasou nunca mo poiden espricar, pois sempre que se pregunta, a xente rise, o rapaz que se vistira de nena dis que por maino que o gato sea, indireita o lombo á forza de pasarlle as maus (...) (“Consonante forzado”).

Un caso particularmente irónico é o do relato “¡Sempre son eles!”, no que a ironía dá sentido á historia xa dende o seu título, pois se demostra mediante o comportamento da muller que é ela a que incita a Manoeliño coas súas provocacións. Dende o primeiro momento o *autor implícito* toma partido polo protagonista masculino e con este pretexto os seus comentarios inciden ironicamente na opinión popular de que sempre son os homes os responsables das “desgracias” das mulleres:

E como pasa en tódalas cousas, dividíranse os pareceres, e us botábanlle as culpas a ela e os máis decían debéra de ser il por aquilo de que *da auga mansa etc.* e ademais *que as mulleres son tan coitadas que sempre os homes temos a culpa do que lles pasa.*  
¡Como ha de ser!  
Tiñan razón e dabondo (...).  
¡No, por eso os homes, asús!...

Este carácter irónico móstrase tamén por medio de aclaracións de dobre sentido que inciden na súa predilección pola ambigüidade e aparecen baixo a forma de interpretacións e comentarios que dan idea da súa “malicia”:

e das cales as malas línguas decían de si por eiquí, e si por alá, e que si entraba Xan e saía Pedro, e en fin, cada un vive como pode, e Dios con todos (...) e anque non se lles coñecía máis rentas *que o que seu corpo ganaba, vamos ó decir, co que traballaban*, non debían nada a naide e pasaban a vida felices e contentas (“O demo con uniforme”).

De novo son este tipo de matizacións as que contribúen a acentuar o humorístico das situacións. Ás veces son aclaracións absolutamente innecesarias no contexto en que aparecen e accesorias para o deseño descritivo do personaxe e para o desenvolvemento da anécdota:

Polo demais Anxelo, este é o nome do dito sancristán, é un bo rapaz en toda a estensión da palabra.

*O dito de bon rapaz, enténdese naturalmente que se di referíndose ó seu moral* (“Corpo sin alma”).

Hai casos nos que se introduce a primeira persoa gramatical para dar paso a un *narrador homodiexético* que asume, ben un papel de protagonista ou de coprotagonista, ben un papel de *eu testemuña*<sup>33</sup>. Nestes relatos a presentación da primeira persoa narrativa pode levar a pensar que se trata de episodios autobiográficos pola coincidencia que se establece entre os referentes reais e aqueles nos que se desenvolven as narracións e porque estas parecen estar estreitamente vencelladas a emocións persoais recreadas literariamente. Así, pode percibirse a fusión do autor-narrador-personaxe que expresa a súa subxectividade e se sitúa como un suxeito adulto que recupera os recordos dun momento parcial da súa existencia, momento que queda restrinxido á infancia, á adolescencia ou ós primeiros anos da xuventude.

“¡Ourenseño, meu Ourense!”, ademais de mostrar a importancia persoal de Ourense no sentir do narrador en primeira persoa, recupera espazos e paisaxes que tiveron unha importancia vital para Heraclio Pérez Placer. O relato está asinado en Ávila, un lugar no que o noso autor pasou algún tempo. Dende a distancia e a añoranza evoca a súa vila, concedendo unha importancia significativa á lembranza persoal. O mesmo ocorre en “¡Milagre!”, onde atopamos a ilusión ante a paisaxe dunha tarde de verán coa particular sensibilidade que caracteriza outras descrições do mesmo estilo.

“O espertar”, “O xeneral” e “Pitirroxos” preséntanse como historias vividas por ese narrador. Son episodios que se desenvolven nun tempo pasado, no tempo da

---

33. Seguindo a tipoloxía de Norman Friedman (“Point of View. The Development of a Critical Concept”, *PMLA*, vol. LXX, 1955, pp. 1160-1184) o *eu testemuña* é aquela forma de modalización narrativa que convirte a un personaxe incidental ou periférico da historia en suxeito da enunciación do discurso.

infancia, e que se reelaboran ou se recrean dende un tempo máis achegado ó presente da escrita, dende a perspectiva dun narrador máis maduro que mostra a súa evolución de pensamento provocada polo paso do tempo. En “O espertar”, é o mesmo narrador quen fai explícito o seu desexo de converter unha experiencia real, o paso da inocencia da infancia á adolescencia, en relato literario, seguindo as suxestións desa “ilustre amiga” que aparece na introducción da narración e que afirma que a tal experiencia terá o “valor da verdá” fronte ó caracter lendario ou humorístico doutro tipo de episodios. Estas afirmacións poden responder tan só a un xogo literario e así cómpre facer a lectura, pero, tendo en conta a inclinación de Pérez Placer a utilizar espazos e personaxes froito da súa observación, pensamos que se trata dunha imaxe da realidade procesada literariamente. Ademais, a parte introductoria funciona como pacto autobiográfico que establece a sinceridade do narrador-autor e a confianza dos destinatarios na verdade do relato.

A primeira persoa artella ademais outro tipo de contos que presentan a participación, anecdótica ou funcional, do narrador como testemuña. Tamén nestes casos se sospeita a referencia a datos autobiográficos que poderían ter correspondencia coa realidade extraliteraria e que, por suposto, teñen como función asegurar a veracidade do narrado. Trátase de historias, oídas ou presenciadas, reelaboradas por un narrador que bota man da memoria para reconstruír diálogos, confidencias ou contos. Este *eu testemuña* aparece en “O colexio de Rubido”, “A verdá da historia”, “Chinita”, “O magosto”, “O Cristo da Colada” e “O violín encantado”.

O mesmo enfoque testemuñal utilízase en “O magosto” –de novo a reelaboración dun episodio ocorrido durante a infancia do narrador–, en “O Cristo da Colada” e “O violín encantado”. Neles a primeira persoa enmarca un relato en terceira persoa que supón un aparente cambio de voz narrativa. Aparente porque se trata de reelaboracións do narrador que oe as historias e que logo as recrea.

Nos relatos “¡Fillo!...”, “Cóxegas” e “Xuicio de faltas (Do natural)” aparece outro tipo de modalización. Trátase do chamado *modo dramático*<sup>34</sup> ou *focalización externa*<sup>35</sup>, que supón a desaparición do narrador na busca dunha maior obxectividade narrativa. Ofrécense tan só os diálogos dos personaxes acompañados ou non de acoutacións que achegan as narracións ó estilo teatral. En “Xuicio de faltas” aparecen incluso os nomes dos falantes e as súas palabras non levan ningunha indicación do narrador. En “¡Fillo!...”, Pérez Placer emprega un diálogo no que está ausente a voz dun dos interlocutores, adiantando así a técnica que se deu en chamar telefónica que posteriormente usará Albert Camus en *La Chute* (1956) e Blanco-Amor en *A esmorga* (1959).

Nalgunhas das narracións ponse de manifesto un claro distanciamento da voz narrativa respecto ós feitos que recolle. Este trazo revela certa incredulidade e desconfianza sobre algúns temas, á vez que contribúe a aumentar a tensión

34. Seguindo de novo a N. Friedman (*op. cit.*), o *modo dramático* é a forma de modalización que pretende alcanzar un alto grao de obxectividade ó prescindir das voces do *autor implícito* e substituír a voz do narrador por unhas sinxelas acoutacións, do mesmo estilo cás teatrais, co fin de enmarcar un discurso narrativo dominado totalmente pola voz dos personaxes, ben a través do diálogo ben co monólogo citado.

35. Na terminoloxía de G. Genette (*Figuras III, op. cit.*, p. 245).

narrativa e por veces a consolidar a autoridade do narrador, como sucede, por exemplo, ó longo de todo o relato en “Amor de fadas” ou en “¡BRRRR!” respecto da existencia das fadas:

Pero cando máis entretido iba, bulrándose no seu interior das bruxas e das fadas, que, din, andan soltas de noite (...).

Outro trazo salientable nestes relatos é a aparición de advertencias explícitas de que o que se vai narrar debe ser interpretado como un feito real, aínda que non o pareza. Son un conxunto de estratexias narrativas para asegurar a veracidade do que se conta, ás veces fronte a outras versións que circulan entre as xentes:

Pero si o contado pode ser fábula, non é asina o que vos vou a contar, senón historia real e positiva (“Amor de fadas”).

Tamén se emprega esta estratexia, adiántandose á desconfianza que o conto puidese suscitar no lector e asegurando a certeza do que se relata:

E anque me chamen grolán ou mintireiro eu xuro polos xurares que é certo o que vou contar (...) (“A embocadura”).

Mesmo matizando que non existe ningún elemento que proceda da imaxinación da instancia narrativa:

(...) esto, al menos, era o que ela decía, que eu, non quito nin poño rei (“O demo con uniforme”).

Este tipo de aclaracións inciden tamén no distanciamento do que falabamos liñas arriba.

A énfase posta en asegurar a veracidade da anécdota pode mostrarse así mesmo, baixo a forma de pequenas aclaracións. Así, no interior do relato “¡O próximo!”, cando se refire a un detalle concreto, introdúcese unha paréntese que asegura que o contado é absolutamente real:

E ós seus ouvidos chegaba, como a unha coadrilla lle deron a comer un porco que mordeu un can doente (histórico)...

O desexo de mostrar que o relatado parte da realidade pode manifestarse recorrendo a unha voz que asegure a veracidade. Esta voz pode ter distintas funcións. Pode servir de apoio para completar os aspectos ós que o narrador non pode acceder por diferentes motivos ou pode coincidir coa opinión do narrador. En “O Sr. Capitán”, o narrador está a reelaborar un recordo da infancia. A súa participación nos feitos está limitada porque ó ser daquela un neno, non puido acceder ó desenlace do episodio que recrea. Daquela, bota man dunha fonte a través da cal completa a narración dos feitos que non presenciou:

Soupémolo máis tarde.

Quen o contou foi un home, e choraba como unha muller.

En “A bo zorro, mellor can”, introduce a opinión dunha voz coa que parece estar de acordo:

Decía unha vella, miña amiga, con sona de bruxa e en realidá botadora de cartas, que no inferno non había recorde de que xamais entrase un, que no mundo houbeſe sido paisano gallego (...) E en verdá que si a vella non tiña razón, parecíao, pois nin tódolos avogados do mundo revolven o que un paisano solo.

En todo caso este procedemento serve para asegurar a veracidade do que se conta coa utilización de recursos persuasivos:

(...) e poño por testigo a un crego mui coñocido en Vigo que así que leia esto ha de vir no meu auxilio (“A embocadura”).

O receo deste *autor implícito* distanciando reflíctese en “A bo zorro, mellor can” cunha especie de desconfianza cara á fonte que lle subministra a información, acentuando outra volta a súa superioridade e consolidando a súa autoridade:

(...) contarei un sucedido que, anque a min paréceme mentira, xúrame persoa sérea e respetable que foi verdá, por máis que hai por eses mundos cada home que pasa por séreo, que escalfa grolas como puños (“A bo zorro, mellor can”).

Outro dos sinais identificadores da instancia narrativa destes contos é a vontade de conterse ou autocorrixirse que demoſtra nalgunhas ocasións. Son trazos que revelan a vontade de limitar a súa pluma atrevidá en calquera sentido, buscando sempre un efecto determinado. Deste modo, en “O Sr. Capitán”, o narrador en terceira persoa que, habitualmente, describe con detalle o contorno no que se desenvolve a acción, pon freo ó seu desexo de describir, tendo en conta o estado emocional da súa personaxe, que nese momento tan só quere chegar ante o fillo. En virtude dun criterio de verosimilitude, non sería adecuado deterse na descrición da paisaxe, de aí o comentario do narrador para deter a descrición: “Non estaba ela para fixarse en paisaxes”.

Tamén aparece esa autocorrección cando o narrador perde o fío do relato e introduce aspectos que non son en absoluto necesarios para o decorrer da acción: “Pero, volvendo ó conto (...)” (“O colexio de Rubido”); ou cando desexa centrarse no fundamental: “Pro deixando andrómenas a un lado, vamos ó conto” (“A embocadura”).

O narrador sabe ás veces moito máis do que di e non desexa dalo a coñecer. Emprégase entón un recurso retórico denominado *reticencia* ou *aposiopese*<sup>36</sup> que se produce cando o discurso se ve interrompido tras anunciar un tema. O pensamento que se quere desenvolver enúnciase a medias pero dáse a entender

implicitamente. O silencio ten nestes contextos unha gran forza pois dá a entender moito máis do que se di, é dicir, aumenta a capacidade suxestiva. A estratexia consiste nestes casos en poñer de manifesto o desexo de calar por motivos que atañen ó decoro moral da narración:

En fin, que a tal casa, era (e é) unha especie de corte dos milagros en forma de casa de vecindá, polo cal non é estrano que as Tramosas se queixasen, *por moitos motivos que é mellor calalos* (“O demo con uniforme”).

En ocasións estas reticencias requiren a complicidade do lector, que debe entender o que non se di e completar os cortes intencionados das frases:

Non se pode negar que de vez en cando pedíalle a algunha moza... albaica e melindres, dos que lle daba a outros (...) (“¡Mentirán!”).

Ou o que si se di pero xogando co recurso á confidencia:

que non sabía máis que o que saben tódolos rapaces que están nos colexios, que *dito sea en sacreto* é peor que sabelo todo (“A cruz do piñeiral”).

Xoga coa ambigüidade das frases rompendo o efecto do esperado, sobre todo cando o termo omitido ten que ver con algunha parte do corpo á que se asocia a sexualidade:

Outro, encontraba fría a auga, e íbase empinando, empinando, *pra que non lle chegase a certo sitio*, e, tanto se empinaba, que afociñaba (“O xeneral”).

(...) díxome que metese un dedo... e eu contesteille que metese el os dous (“Por casualidá”).

Esta complicidade que se busca no lector en situacións ambigüas, de marcado cariz erótico, nas que evita termos tabús, márcase graficamente, como se pode apreciar, coa aparición duns silencios significativos representados por puntos suspensivos. Esta marca gráfica consegue un efecto estilístico que deixa en suspenso a situación para que o lector a complete<sup>37</sup>. Así ocorre tamén nas escenas suxeridas en relatos como “¡Rillote!...” “A cruz do Piñeiral” ou “¡Sempre son eles!”, nas que se agacha a relación sexual que manteñen os personaxes.

## Temporalización

No que se refire á análise do tempo neste conxunto de relatos, cómpre fixármolos en primeiro lugar no *tempo da historia* e no *tempo do discurso*. En xeral,

37. Segundo Wolfgang Iser (“The indeterminacy of the text: a critical reply”, en *Comparative Criticism*, vol. 2, 1980, pp. 27-47) estes blancos ou baleiros no texto teñen a función de interromper a secuencia e suministrar as condicións baixo as cales o lector pode facerse unha idea de que é o que está ausente.

tense considerado que a concisión que implica un xénero como o conto, obriga a unha restricción sobre o tempo da historia, que se centra, na meirande parte dos casos, en feitos puntuais.

Nos contos de Pérez Placer recollidos en *Contos, leendas e tradicións* (1891), *Contos da terraña* (1895), *Beira do lar* (1901) e naqueloutros que non foron incluídos en ningún destes volumes, obsérvase que o tempo da historia correspondente a cada relato adoita ser reducido. Así sucede, por poñer algúns exemplos, en “¡Rillote!...” –unha tarde–, “Consonante forzado” –unha noite–, “O Sr. Capitán” –unha tarde do mes de maio–, “Cereixas” –unha tarde–, “Suicida” –unha tarde–, “A festa das fadas” –unha noite do mes de maio–, “Follas secas” –un día de vendima–, “Os dous foliós” –unhas horas–, “A embocadura” –unhas horas–, “A lira de Bregoam” –unha noite primaveral–, “¡¡¡Milagre!!!” –a hora da sesta dunha tarde de verán–, etc. Todos estes exemplos corresponden a relatos nos que sabemos, por especificacións explícitas –puntualizacións do narrador con respecto ó momento temporal no que se desenvolve a historia–, ou implícitas –referencias á paisaxe, á calor, ó sol, á lúa, etc.– que o tempo no que transcorre a historia se sitúa ó redor dun momento concreto. Son poucos os relatos que, á marxe das *analepses* e *prolepses* que conteñan, se estenden ó longo de grandes treitos temporais.

Os textos, polo xeral, non proporcionan datos suficientes para precisar con total exactitude a localización temporal concreta, de xeito que cómpre reconstruír o paso do tempo. O narrador omite con bastante frecuencia a localización temporal dos feitos e cando a precisa, faino empregando referencias xenéricas.

A imprecisión con respecto ó tempo no que transcorre a historia e ó paso do tempo no discurso, móstrase nalgúns casos mediante frases que sitúan os feitos nun momento que corresponde a un pasado moi distanciado do presente da escrita. Así en “A embocadura” e en “Pepa”, sitúase a anécdota “fai anos”; “Os dous bicos” comezan con “xa facía moito tempo”; en “O puzo da Sila” con “xa fai moito tempo que foi”; en “Por casualidá”, a frase “debeu ser aló no tempo en que falaban os animais...”, introduce ese distanciamento temporal ademais de marcar o matiz irónico e humorístico que dá o ton xeral a todo o conto. Por veces, o distanciamento temporal maniféstase con vacilacións con respecto ó tempo transcorrido ou mesmo cun descoñecemento que incide nesa imprecisión: “cando de alí a catro ou cinco anos, que o mesmo dá un máis que menos (...)” (“A bo zorro, mellor can”); “Asina pasaron as cousas cando ós tres ou catro días (...)” (“O can de San Roque”).

Mesmo en boa parte dos relatos percíbese con claridade que o narrador se posiciona no presente, distanciándose do tempo que recrea e que pertence ó pasado, ben porque el mesmo así o indica, como en “O Sr. Capitán”, “O magosto”, “Pitirroxos” ou “O xeneral”, onde o narrador daquela era aínda un neno que presenciou ou protagonizou os feitos, ben porque se percibe a reelaboración, como en “Chinita” ou “O colexio de Rubido”, ou ben porque se actualiza a narración recorrendo ós matices verbais que supón o cambio do pasado polo presente e a presenza explícita do adverbio hoxe.

porque coas cousas do Señor non se xoga, houberan xurado que era o mesmo abandeirado do reximento, que lles chovía do ceo (“O demo con uniforme”).

Nas lendas é onde se pon máis claramente de manifesto o distanciamento do que falamos, pola liberdade coa que se trata a contextualización histórica, a penas precisada con algún dato. Esta distancia confírelles un aire de pasado indeterminado e ahistórico. Outro trazo significativo é a duplicidade temporal en canto que hai unha constante interrelación de dúas temporalidades: o pasado no que sucederon os feitos e o presente da escrita no que se conservan na memoria das xentes. Ó mesmo tempo hai unha interrelación espacio-temporal en canto que ámbalas dúas dimensións contribúen a testemuñar o sucedido integrando o tempo presente coa presenza dun obxecto que lembra o sucedido.

É no pasado onde ten lugar o acontecemento, tráxico na maioría dos casos, que a interpretación popular converteu en lendario. A voz narrativa volve ó presente no final da historia, dando lugar a un xogo temporal que ocasiona diferentes niveis. A duplicidade presente/pasado ten o seu reflexo nos tempos verbais e noutras marcas que serven de indicadores.

*Hoxe cando os labregos oíen soar o vento nas Caracochas, din que é Ismael que brúa coa rábea, e no marmurio dos regos e no parolar dos álbores creen ouvir os bicos e as palabras dos dous amantes (“Os dous bicos”).*

*A incrédula xente destes tempos (...) Pero hai xente soñadora que, cal a sencilla doutros tempos (...) (“Amor de fadas”).*

Por outra banda, os relatos de Pérez Placer fluctúan entre a narración cronoloxicamente lineal e as dislocacións temporais, é dicir, as alteracións no discurso da orde temporal dos feitos narrados.

Nos casos do discorrer lineal do tempo, este márcase con indicadores que fan referencia ó paso do tempo dun xeito continuo, do tipo *era unha tarde, xa era de noite, pasou o tempo, chegou unha noite*, etc. O tempo narrativo segue pois, na súa progresión, o tempo cronolóxico que se expresa a través de referencias á meteoroloxía, o avance dos anos, dos meses, dos días, das horas, etc. En “Rillote” a historia transcorre ó longo dunha tarde calurosa, sen máis indicacións que as alusións á calor dun sol radiante.

Pero a temporalización dominante nestes textos non é a que presenta a progresión directa dos acontecementos, senón que o máis habitual é o ir e vir do presente ó pasado, mediante a alusión a lembranzas e comentarios do narrador ou dos personaxes.

O autor fai un amplo uso das *anacronías* –*analepses* e *prolepses*– e, en particular, das técnicas de evocación do pasado. Co emprego da *analepse*, o tempo do discurso esténdese ó pasado dos personaxes, recuperando deste xeito, feitos anteriores á acción concreta que se narra. Pérez Placer fai vivir os seus personaxes

durante un tempo reducido, pero a partir de aí conta deles aqueles episodios do pasado que serven para completar datos da historia. As analepses teñen sobre todo a función de mostrar o pasado do personaxe ou lembrar un mundo que se foi.

Este recurso aparece en cáseque tódalas narracións de Pérez Placer, elaborado dende diferentes focalizacións, ben dende os personaxes e os seus pensamentos ben dende o punto de vista do narrador. Ás veces, todo o que se conta do pasado, provén da evocación que del fai o propio personaxe. Esta técnica, que implica poñer de relevo a memoria do personaxe, fai que Pérez Placer se achegue (por suposto de xeito impreciso) a unha especie de *temporalización íntima*, dende o momento en que o tempo é vivido dende a conciencia do personaxe e dende os feitos que esta garda como tesouros da memoria. Son momentos de forte implicación psicolóxica dende o punto de vista afectivo, xa que os feitos pasados marcan o decorrer das súas vidas.

En xeral, trátase de analepses de alcance indeterminado, encabezadas por sintagmas do tipo “hai anos”, “cando era pequeno”, ou mesmo sen ningún tipo de marca, xa que proporcionan a coherencia interna do discurso ilustrando o pasado dos personaxes ou favorecendo a oposición co seu presente. A amplitude analéptica é tamén moi variada pois pode recuperar varios anos, un episodio concreto, uns meses atrás, etc.

Habitualmente, as analepses que fundamentan tales evocacións supoñen un tempo de inconsciencia do personaxe, do tempo do presente detido na lembranza. O que se conta, a miúdo dun xeito detallado, é unha selección de recordos ou episodios significativos, entre os cales deben supoñerse, en ocasións, elipses e resumos.

As anticipacións ou *prolepses* serven para adiantar o desenlace da historia que coñece o narrador omnisciente. Así ocorre en “Corpo sin alma”, onde no momento en que chega Frolinda á casa do futuro crego o narrador adianta: “Probe Anxelo, non se deprocataba el da influencia que había de exercer na súa vida”. Tamén en “O puzo da Sila” a desgracia que pesa sobre a rapaza anúnciase antes de que suceda: “libertá que máis tarde o probe vello había de chorar” ou en “Frol sin rego”: “Pro todo chega cando Dios o manda, e á feiticeira nena chegoulle o momento de sufrir e padecer”. A prolepse esténdese en “¡Sempre son eles!” e en “Un sermón en Noia” a todo o comezo do relato, o cal supón un anticipo argumental de todo o que se relata despois. No segundo, os pensamentos de Xan de Chouchiños corresponden á saída do sermón, un momento que se sitúa posteriormente no discurso. Son tamén prolepses as actualizacións introducidas polo adverbio *hoxe* das que falabamos nas páxinas anteriores.

Polo que se refire ás relacións de *duración* entre o tempo da historia e o tempo do discurso, hai un claro predominio da *anisocronía*, isto é, a discordancia entre ambos. Existen nestes contos numerosos exemplos de pausas, elipses e resumos, que deteñen ou aceleran o tempo do discurso.

O gusto do noso narrador por fornecer tódolos datos que proceden da observación da paisaxe como se estivese ante un cadro, do coñecemento de perto das personaxes, tanto do aspecto físico coma do seu interior, favorece a aparición de

abondosas *pausas*, que implican maior tempo de discurso ca de historia. Isto vese claramente naqueles contos descritivos detidos na contemplación da paisaxe como “Ourenseño, meu Ourense” ou “¡Milagre!” que se caracterizan por un tempo lento. As pausas descritivas son moi abundantes e adoitan ter unha gran extensión. Nelas incídese tanto no perceptible sensorialmente coma no retrato etopeico. As pausas digresivas, pola súa parte, adoitan abrir os relatos ou culminar a acción, introducindo comentarios do narrador.

Pérez Placer aproxímas, tamén, se ben dun xeito algo rudimentario, á técnica do *ralentí* conseguindo un efecto de amplificación do tempo do discurso en relación ó da historia. Trátase deses relatos nos que a importancia do instante no que os protagonistas senten unha revelación case mística, amplifica o tempo da acción, xa que en realidade pouco ou nada pasa máis que no seu interior. Estes casos achéganse tamén á temporalización íntima da que falabamos anteriormente. É o caso de “O emigrado”, “¡¡¡Milagre!!!”, “Flor de liño”, “O espartar”, “Ensono” ou “Follas secas”.

Noutras ocasións, Pérez Placer acelera o discurso recorrendo á *elipse* e ó *resumo*, técnicas que suxiren maior tempo de historia que de discurso. Isto obsérvase claramente nos saltos temporais que se producen nalgúns contos entre o remate dunha das partes –marcadas no texto con números romanos– e o comezo da seguinte, que implican saltos ou lagoas temporais. A súa teima por recoller múltiples detalles anteriores á acción que desenvolve, obrígaos a utilizar tales técnicas. Mediante a *elipse* omite treitos temporais da historia no discurso. Así, un bo exemplo do paso do tempo é “¡Fillo!”, onde o monólogo da nai suxire o paso da noite en vela agardando polo fillo ata o amencer.

Outro xeito de acelerar a historia é o emprego da acumulación de verbos, que suxiren a rapidez esixida pola situación narrativa. O exemplo máis claro é “A riada”, onde a paisaxe que rodea o río vese alterada de súpeto pola chegada inesperada das augas desbocadas:

A duna donde estaban, desapareceu, as lavandeiras fuxían asustadas, os arbres estremecíanse violentamente, os bardales derrumbábanse, e polo medio daquela vexetación que cruxía, augas fangosas, revoltas, precipitadas, retorcíanse, empuxábanse e medraban, cada vez máis, levantando montós de escuma, pero de escuma emporcada, sucia, sanguinolenta co barro roxo, escuma de regato si como a de can doente.

Os cañaverales desaparecían, cobríanse as ribeiras, abatíanse os arbres, e as lavandeiras choraban desesperadas...

Tamén en “A...”, se emprega este mesmo recurso, xunto coas frases de curta extensión, suxerindo a presa que ten o personaxe por chegar ó seu punto de destino e atopar ó amigo cos brazos abertos e agardando no medio da noite.

Tamén podemos falar de casos que presentan unha clara isocronía entre o tempo da historia e o tempo do discurso, é dicir, unha identidade convencional entre o tempo da historia e o tempo do discurso. “Cóxegas” e “Xuicio de faltas” –un diálogo teatral entre os personaxes nos que mesmo se inclúen acoutacións sinaladas

entre parénteses—, son os casos máis claros de *escena* pola utilización exclusiva do estilo directo propio dos diálogos sen intervencións do narrador. Noutros contos a intromisión do narrador imposibilita que poidamos falar en sentido estricto de escena como en “A pior cuña”.

En canto as relacións de frecuencia entre o número de acontecementos que se narran na historia e o número de enunciados do discurso, o modelo que seguen estas narracións corresponde en xeral ó *relato singulativo*. Aínda que podemos considerar *relatos iterativos*, ou cando menos cunha base iterativa, aqueles nos que se recorre a sucesos reiterados no vivir dos protagonistas e que se presentan nun único segmento narrativo. Así sucede por exemplo en “Amor de fadas”, cando se resume no discurso un comportamento habitual do personaxe que tivo que se repetir ó longo do tempo e para o cal se reserva un único enunciado narrativo:

E así pasaba o tempo: as mozas rabexosas, por ser despreciadas, e el sempre riseiro, pero cos ollos soñadores, como si non atopasen na terra as ilusións do seu espírito; buscando as beiras dos regatos paroleiros, adormentándose xunto ás fonteliñas sombrizadas, ou escoitando con namoramento o randear dos pinabetes coas brisas do apardecer.

Sucede o mesmo en “Velliña, miña velliña”, onde se resumen varios invernos e veráns que corresponden a anos diferentes e onde o mesmo narrador comenta que “Era sempre o mesmo”; a vida da nai transcorría sempre do mesmo xeito “durante os oito meses do inverno” e tan só cambiaba cando chegaba o fillo no verán. Trátase dunha situación que se repite ata a marcha inesperada do rapaz.

## Espacialización

Na obra narrativa en galego de Heraclio Pérez Placer predominan os relatos ubicados de xeito explícito nun lugar concreto. Os dous espazos con maior presenza son Ourense e Santiago, que se corresponden con dous lugares reais cunha importancia transcendental no percorrido vital do escritor, xa que neles pasou boa parte da súa vida. Estes dous espazos, reflectidos literariamente, constitúen o escenario básico no que o narrador desenvolve as anécdotas e sitúa os personaxes. Ademais da presenza de topónimos que se corresponden coa realidade extratextual e que funcionan como recursos que procuran a verosimilitude, as denominacións das rúas, das aldeas e parroquias do rural, e outras referencias como a presenza dos ríos, ermidas, etc. condúcennos inexorablemente cara á recreación literaria de Santiago e Ourense.

As referencias á súa vila natal, o Ourense finisecular e aínda rural, fanse sentir en vintecinco relatos. Neles Pérez Placer demostra ser perfecto coñecedor das rúas, das paisaxes e de tódalas parroquias e aldeas que o rodean. O mesmo sucede no caso de Santiago, aínda que en menor medida. Trátase de espazos animados coa presenza de lavandeiras, rillotes e outros personaxes de fondo que animan a paisaxe e a humanizan dende unha ollada observadora e mesmo por veces

reveladora dunha certa tenrura. En calquera caso, Pérez Placer pon de manifesto o seu gusto pola observación, unha capacidade descritiva importante na plasmación de ambientes que coñecía á perfección e unha particular participación naquilo que vía e intentaba reflectir.

Dous dos catro contos publicados nas páxinas de *O Tío Marcos da Portela* que non foron recollidos en libro, sitúanse en Ourense: “Pepa” e “Os dous bicos”. *Contos, leendas e tradicións* ábrese e péchase con senllos relatos localizados nesa mesma cidade. Tanto en “¡Ourenseño, meu Ourense!...” coma en “Ánxel”, o narrador páséanos polo Ourense de finais de século. O percorrido polas súas rúas e a alusión a algún dos enclaves representativos da cidade, sitúan a acción no centro da súa visión, conferíndolle unha importancia que a enche de significación. Ademais deles, tamén “O puzo da Sila”, “O puzo do inferno”, “O can de San Roque”, “Frol sin rego”, “O fantasma branco”, “Consonante forzado” e “A Virxen do Carmen da Burga”, teñen como escenario Ourense ou localidades próximas. En *Contos da terraña*, son trece os relatos que comparten ese mesmo escenario: “Amor de fadas”, “O Sr. Capitán”, “Cereixas”, “O esperar”, “O magosto”, “A festa das fadas”, “Chinita”, “O xeneral”, “Pitirroxos”, “O violín encantado”, “A riada”, “O demo con uniforme” e “Follas secas”.

Polo que se refire a Santiago e arredores, a súa presenza é menor pero tamén bastante significativa. En *Contos, leendas e tradicións* só “A cruz do piñeiral” e “¡Rillote!...” localízanse espacialmente alí; en *Contos da terraña* son catro os que o fan: “Ensono”, “O colexio de Rubido”, “A verdá da historia” e “Os dous foliós” e, por fin, en *Beira do lar*, “A embocadura”, “A lira de Bregoam” e “Un sermón en Noia”.

Neste conxunto de contos non é difícil atopar referencias exactas a rúas e localidades reais, ás veces nomeadas con gran detalle e precisión, atendendo a esa vontade descritiva fundamental en Pérez Placer, como adiantabamos liñas arriba. Así, as compostelás beiras do Sar, Selva-negra, rúa das Hortas, rúa do Espírito Santo, o Sarela, Santa Isabel, o Castiñeiríño, Santa Susana, San Francisco, o Seminario, o Pombal ou a praza do Obradoiro, por poñer tan só algúns exemplos. E xunto a estas as denominacións que corresponden a Ourense e a súa provincia, as ribeiras do Barbaña, o Polvorín, Pena-Vixía, o cuartel de San Francisco, a Catedral, a Praza Maior, a Trindade, Santa Eufemia, Castel-Ramiro, a serra de San Mamede, Cea, Reboredo, Seixalvo, Celanova, as Curuxeiras, a zona do Ribeiro e moitas outras.

Pero non tódolos contos presentan unha localización espacial precisa. Xunto á vontade de situar a acción nun lugar concreto, existen relatos que se caracterizan por transcorreren en espacios indeterminados, aínda que marcados pola presenza do mundo rural en exclusiva, sen ningunha outra referencia. Este é o caso de relatos como “¡¡¡Milagre!!!”, “Corpo sin alma”, “Frol muscha”, “¡Fillo!...”, “Cóxegas”, “¡Sempre son eles”, “Farruco”, “Niño desfeito” e “A...”, de *Contos, leendas e tradicións*; “Solfa”, “A bo zorro, mellor can”, “¡Velliña, miña velliña!”, “¡Suicida!”, “Pau de corno”, “Borrolito”, “¡O próximo!”, “Avelaíñas”, “Rapañota de xazmís”, “O emigrado”, de *Contos da terraña*; e de “A pior cuña”, “A cocada”, “Por casualidá”, “Xuicio de faltas”, “Buscando fío”, “Inverniza”, “O sapo e o verme de lus”, de *Beira do lar*.

Pero en todo este conxunto de contos de localización indefinida cómpre facer algunhas precisións. Por unha banda, se ben en todos eles o escenario elixido se corresponde claramente co medio rural, hai algúns nos que a presenza do río leva a pensar que se trata de novo de Ourense, como en “¡¡¡Milagre!!!” –apoiado ademais na aparición da primeira persoa narrativa–, “Borrolito” e “A cocada”. Por outro lado, incluímos tamén neste apartado aqueles nos que se podería contemplar a aparición do fantástico ou do marabilloso, que require dunha situación espacial imprecisa, tales como “Frol muscha” –un xardín animado polos sentimentos dunha flor–, “Niño desfeito” –o niño dos paxaros e os elementos que o rodean–, e “O sapo e o verme de lus” –unha fábula de animais faladores con sentención moral final. Cómpre tamén aclarar que en “A...” e en “¡Suicida!”, a acción transcorre nalgún lugar preto do mar, segundo se indica nos textos, e que en casos como “Cóxegas”, “Farruco”, “Solfa” “Pau de corno” ou “Xuicio de faltas”, a brevidade do relato non require de máis precisións, xa que neles se procura, antes que nada, o efecto anecdótico, humorístico ou dramático segundo os casos.

Outros espazos cunha presenza anecdótica, xa que só aparecen unha vez, son A Coruña, en “A pillo, pillo e medio”, onde se presenta á Bolera como un tipo popular da cidade; Romariz, en “O Cristo da Colada”, e “A tola do mar”, no que o fragmento do que dispoñemos indica que a acción sucede nalgún lugar das Rías Baixas.

Pero na totalidade dos contos maniféstase claramente a predilección de Pérez Placer polos espazos exteriores. De aí a proliza utilización das descrições das paisaxes nas que se mostra un hábil pintor da realidade, aínda que por veces cun ton de idealización. A penas atopamos referencias a espazos interiores; nalgúns casos estes aparecen aludidos con breves apuntamentos ou con indicacións que conducen a imaxinar que se trata dun lugar pechado pero en ningún caso se describen como os exteriores.

Ademais desta función referencial do espazo físico, percíbese outra cun manifesto valor simbólico. Os personaxes complácense nunha lembranza obsesiva doutros espazos vencellados a eles por conexións afectivas. Esta concepción simbólica relaciónase moi de perto coa temporalidade. Como xa indicamos liñas arriba, os personaxes recorren a infancia como tempo feliz e protector. Pois ben, se o tempo da infancia se nos presentaba como refuxio temporal, o espazo asociado a ela conforma unha sorte de relación de dependencia para os protagonistas. Estes comprácense en evocar os seus lugares de orixe, que conciben, imaxinan ou idealizan como espazos felices e protexidos. Trátase pois dun espazo como asentamento da emotividade, unha referencia afectiva inexcusable e presente en boa parte dos relatos. Ás veces son espazos sen unha función central na acción, sen presenza física, pero cun compoñente emotivo e simbólico que se suxire mediante breves evocacións ou lembranzas.

Noutra liña estarían aqueles relatos nos que se pon de manifesto unha contraposición de espazos nos que sempre sae favorecido aquel que está máis vencellado ó pasado, isto é, os protagonistas lembran un tempo e un espazo feliz que non é aquel no que se atopan no momento que se nos narra. En “¡Velliña, miña velliña!” a nai, acostumada de nova á vida da cidade, decátase das diferencias que existen entre o seu pasado e a renuncia e a penuria económica do presente, así

como a limitación social que supón a vida na aldea. É o único caso onde a evocación doutro espacio, aínda que corresponde a un tempo pasado e máis feliz có presente, se centra na cidade e non na natureza da aldea. Tamén en “¡Suicida!” contraponse o espacio da emigración, A Habana, que implica un tormento psicolóxico para o personaxe polo afastamento que sofre, fronte ó espacio feliz e protector da terra amada na que estaba felizmente instalado e rodeado dos amores da nai e da noiva. As expectativas frústranse cando volve, pola desaparición dese amor tanto tempo anhelado, e deixan ó personaxe no medio da paisaxe e sumido na lembranza. En “¡O próximo!” atopámos a mesma situación. O personaxe imaxina unha Castela acolledora e agarimosa cos galegos, moi diferente á que logo atopa. A frustración lévao a desexar a súa patria, a unha identificación como galego, que se produce polo sentimento da diferenza que atopa cos casteláns. Agora a terra soñada é a que de verdade lle pertence e a evocación céntrase na paisaxe e nas escenas que lembran as tarefas do campo:

Sonaba coa súa patria, vía diante de si a casiña sombrizada polas cerdeiras, os prados frescachós, os regatos paroleiros, recordaba as festas do lugar, os cantos dos fiadeiros, as escasas do millo e os foliós das romaxes.

Recordaba aqueles tempos de neno, das idas á escola, das cocadas no río, da caza dos grilos, de tódolos xogos, en fin, da risoña infancia.

Nas narracións de carácter lendario, cómpre distinguir en primeiro lugar as lendas construídas sobre Castel-Ramiro, unha fortaleza medieval situada a pouca distancia da cidade de Ourense que parece datar do século X<sup>38</sup>. Sitúanse neste lugar, que forma parte da historia local ourensá, “O puzo da Sila”, “O puzo do inferno” –aínda que tan só neste último aparece o elemento sobrenatural– e “Amor de fadas”. Castel-Ramiro serviu de fonte de inspiración para a recreación lendaria da súa destrución, sempre asociada coa traxedia.

É en “O puzo do inferno” onde aparece o deseño dun espacio fantástico que se transforma de súpeto para dar entrada ós aparecidos, seguindo a liña popular galega. D. Alonso vese sorprendido no medio da noite por todo un cortexo de bruxas, lóstregos, tronos, fogo, corvos, curuxas, sangue, trasgos e o espírito dos mortos, Sila e o seu pai, xunto a outras mulleres vítimas do seu abuso sexual. Todo sucede nun espacio indeterminado, xa que de súpeto a habitación de D. Alonso desaparece, como desaparece o propio Castel-Ramiro. O mesmo desenlace sobrenatural preséntase en “O fantasma branco”, onde o conde se ve sorprendido por unha pantasma que o conduce á morte e, á vez, desaparece o castelo. Tamén en “A Virxen do Carmen da Burga” aparece un desenlace sobrenatural, xa que, milagrosamente, Raquel ascende ós ceos rodeada de anxos e resplandores.

Castel-Ramiro reaparece de novo en “Amor de fadas” de *Contos da terraña*, pero o elemento fantástico toma xa outro cariz. Nesta ocasión a historia parte dun elemento que pertence ó imaxinario popular e ás crenzas máxicas e lendarias: a existencia de fadas en Castel-Ramiro. A fantasía preséntase agora artellada ó redor do

38. Vid. “Ourense”, *Gran Enciclopedia Gallega*, op. cit., t. XXIII, pp. 64-100 e Anselmo López Carreira, “O Castelo Ramiro”, *La Región*, “Ourense, longa historia”, 10 de marzo de 1997, p. 8.

namoramento de Xacinto dunha fada e conclúe coa morte do home por “namorarse do imposible”.

As fadas son tamén as protagonistas de “Amor de fadas”, onde o contraste das interpretacións do narrador e de Cándido apóiase tamén na diferente concepción espacial. Case ó final do conto Cándido atribúe a falta de visión das fadas a que o seu acompañante pertence a outro espacio, a cidade. Por tanto hai unha manifesta asociación entre o rural e as lendas, xa que a fantasía se concibe como un elemento que configura o xeito de vivir e as crenzas do pobo.

Outros exemplos da construción dun espacio fantástico do ámbito do marabilloso, aparecen nos contos “A outro can con ese óso”, que presenta ó personaxe no momento de ser acollido no ceo; “Niño desfeito”, unha historia na que os paxaros posúen os mesmos sentimentos e o mesmo poder de decisión cós humanos; “Frol muscha”, que transcorre nun xardín marabilloso onde habita a flor protagonista, e “O sapo e o verme de lus”, unha fábula moralizante protagonizada por animais.

## Personaxes

Nos contos de Heraclio Pérez Placer, os personaxes irrompen nos relatos individualizados cun nome e caracterizados directamente mediante a descrición do seu aspecto físico, dalgunha habelencia ou dalgún trazo de carácter que os identifica. Esta secuencia presentativa adoita estar situada ó comezo do relato. Deste estilo son as detalladas descricións, por poñer só algúns exemplos, de Anxelo en “Corpo sin alma”, onde se nos di que se trata dun rapaz alto pero “endebre”, “cargado de ombros”, de “corpo bastante garrido” e cunha “cabeza pequena e ben cortada”; na súa cara destaca un nariz longo, uns ollos “pardos, grandes e fermosos”, un ollar melancólico e doce”; do seu carácter o narrador salienta “o cariño que lle porfesa á nai”, e entre as súas habilidades está a de tocar as campás. Dos trazos que caracterizan á protagonista feminina, Frolinda, menciónase a súa cara branca como a neve, os ollos azúes, os beizos vermellos e o carácter “vergoñoso e tímido”. Sila, de “O puzo da Sila”, está descrita tendo en conta a súa cara branca como “unha cunca de leite”, os ollos azúes, os cabelos dourados, os beizos vermellos e o seu corpo “xeitosiño”, e entre as súas habilidades destaca o narrador que “compretaba máis a ilusión o ouvila cantar”.

Todos estes exemplos están tomados de relatos incluídos en *Contos, lendas e tradicións* e como se pode observar en todos eles aparecen reiterados unha serie de trazos descritivos coas mesmas fórmulas e os mesmos atributos, con comparacións semellantes que inclúen elementos pertencentes á natureza e que conforman personaxes de certa simplicidade e moi similares entre si. O narrador atende case en exclusiva ás características físicas, deixando a un lado a súa psicoloxía e insistindo ás veces na sensualidade que se desprende dos corpos tanto femininos coma masculinos. Ademais, percíbese un ton de idealización que transforma a estes personaxes en seres dotados dunha beleza singular. Un caso evidente deste ton idealizante aparece na descrición de Raquel en “A Virxen do Carmen da Burga”, descrita dende a súa presentación no relato como “ilusión”, como un ser do sobrenatural, para relacionala deste xeito co desenlace do conto:

Pro si admiración causaba ver ó descuberto tan lindos encantos, moita máis un sentía ó ver a rica xudía de xinollos ante a imaxe da Virxe do Carmelo (...).

A un que contemprase, máis ben que muller figurábaselle *unha ilusión*. Entre os encaixes da súa branca camisa destacábase o seu busto mórbido, latexante, a través de cuia rosada pel traslucíanse as azuadas veas e víanse os estremecementos dos seus nervos

Os seus cabelos, negros, abundosos, ondulantes, caíndolle soltos polas espaldas cal de abalorios cascada, íbanse perder astra as súas redondeadas cadeiras que baixo as pregues da camisa faguíanse adiviñar.

A luz do candil descumpñíase en visos azuados ó ferir ós seus cabelos, pra logo tomar os tintes de carmín e de ouro ó esvarar nas súas carnes, e entre us raios de luz e os outros rodeábana cunha auréola lúcida, fantástica, que a faguía somellar un *ser sobrenatural*.

Noutros contos, o narrador abandona esta secuencia presentativa ó comezo do relato e deixa falar directamente os personaxes, ben mesturando os seus parlamentos con acoutacións e informacións que fan avanzar o relato, ben sen ningún tipo de intervención. Adáptanse a estas características os relatos “Cóxegas” e “Xuicio de faltas”, nos que se ofrecen unicamente os parlamentos dos personaxes en estilo directo; xunto a estes habería que situar os relatos que posúen un comezo abrupto, é dicir, que entran de cheo na anécdota sen ningún tipo de especificación descritiva dos personaxes, tales como “O Sr. Capitán” ou “O xeneral”.

Con respecto á utilización dos nomes, cómpre indicar que, aínda que na meirande parte dos relatos, os personaxes se definen empregando este elemento identificativo e individualizador –nome ou alcume–, hai contos protagonizados por seres anónimos dos que non se aporta máis que unha denominación, significativamente marcada en cursiva, un *el* ou un *ela*, como en “Cereixas” (*el* e *ela*), “Flor de liño” (*el*), “Ensono” (*ela*) e “Borrolito” (*ela*, a personaxe feminina evocada no recordo); ou ningún tipo de identificación marcada como en “A riada”, “O próximo”, “O emigrado”, “Follas secas”, “Rapañota de xazmís” e “A...”. No primeiro dos volumes de relatos, *Contos, leendas e tradicións*, o narrador amosa unha clara preferencia pola utilización de certos nomes ós que acode con bastante frecuencia e que dan conta de certa simplicidade manifesta tamén noutros aspectos deste libro como a utilización de descrições físicas detalladísimas con certa similitude entre todas elas, descoidando a psicoloxía en favor da descripción. Así, o nome de Frolinda, de “Corpo sin alma”, é utilizado tamén en “A Cruz do Piñeiral”, o Anxelo de “Corpo sin alma” aparece así mesmo no relato titulado “Anxel” e o mesmo ocorre con Xacinta en “O pantasma branco” e “¡Sempre son eles!”. Pola contra, en *Contos da terriña* percíbese un maior afondamento na psicoloxía que deixa nun segundo plano o físico, aspecto no que o narrador só se detén para ofrecer breves pinceladas que se centran no vestiario ou no carácter e que conforman descrições dos personaxes máis breves e precisas, sen perder por iso o detallismo que caracteriza o estilo do autor.

En xeral, a elección do nome non conleva ningunha intencionalidade manifesta, se exceptuamos o caso de “A lira de Bregoam”, onde é evidente que a utilización dun *aptrónimo* para o protagonista, Don Simplicio, é moi significativa, dado que

contribúe a acentuar o ton humorístico e irónico do relato, á vez que sinala claramente cáles son as ideas do narrador. Así mesmo, a utilización de alcumes non é moi significativa, tanto dende o punto de vista da frecuencia de aparición coma na significación dalgúns deles. Tan só se atopan os casos de A Roñosa (“A pior cuña”), a Roxa (“Xuicio de faltas”), a Bolera e a Sartén (“A pillo, pillo e medio”) e Chinita no relato do mesmo título dos que tan só o primeiro se adapta ó trazo de carácter –ruín e miserable– que o narrador pretende poñer de manifesto no personaxe.

Ademais desta caracterización, os personaxes preséntanse ante o lector cunha voz propia suxerida ben a través do discurso directo en forma de diálogos ou monólogos ben cunha sorte de achegamento rudimentario ó discurso indirecto libre. A utilización destas técnicas responde a ese gusto que os personaxes senten polo mundo interior e pola ensoñación.

Non se trata pois de personaxes unidimensionais<sup>39</sup> e carentes de vida interior xa que, en xeral, e por suposto algúns mellor ca outros, están psicolxicamente ben traxexados. Isto é moito máis evidente nos que protagonizan os reunidos en *Contos da terraña*, onde o narrador pon de manifesto o seu interese pola vida interior, que concibe poboada de sufrimento e melancolía. A omnisciencia, en tanto capacidade de indagar no interior das súas criaturas de ficción na procura dos sentimentos, así como o coñecemento das súas lembranzas máis gardadas na memoria, é o vehículo que conduce as narracións. O narrador afonda nas relacións conflictivas que se establecen entre a existencia actual e a do pasado, na recreación das primeiras experiencias amorosas, normalmente frustradas por algún condicionamento ou circunstancia familiar, social ou educacional. Na análise dese desasosego que produce o presente, os personaxes percorren e recrean na súa mente de forma reiterada o tempo da infancia e da adolescencia, concibidas como tempo da inocencia, da calma espiritual, como o momento clave no cal se asentaron os primeiros afectos e as primeiras emocións. Neste sentido, e deixando á parte os relatos de fasquía humorística, móvense por sentimentos extremos e fortes paixóns –sobre todo en *Contos, lendas e tradicións*–, andan á procura de antigos amores ou de vellas amizades e normalmente ó final deste proceso, só atopan desencanto e frustración. Tamén pertencen a este ámbito da melancolía e do desencanto, os personaxes que esperan a chegada da morte, como en “Rapañota de xazmís” e “Follas secas”, e aqueles que, en momentos de meditación, dúbidan dese Deus que os abandona ante padecementos emocionais e materiais. Esa sombra de dúbida esvaeceuse axiña pola recompensa espiritual que agardan e que os compensará dos sufrimentos terreaus.

O narrador verte sobre todos estes personaxes unha ollada cargada de tenrura e de comprensión, que deixa ben lonxe ó escritor polémico, irónico, sarcástico doutros escritos. En todos, consegue un afondamento psicolóxico notable como se pode observar na maioría das páxinas de *Contos da terraña*.

En canto á tipoloxía social, polos relatos de Pérez Placer circula un abano de personaxes que presentan como nexo común fundamental a súa pertenza a un

ámbito concreto: o medio rural. O autor recolle a fala popular destes personaxes e reproduce dun xeito bastante vivo a súa riqueza lingüística. Neste sentido, chama a atención a abundancia de ditos e expresións populares que caracterizan a fala dalgúns dos protagonistas dos relatos. Ademais, o autor reflicte unha considerable variedade de oficios. Así temos xastres como Xan (“¡BRRRR!”) ou o protagonista de “Pau de corno”; os cregos (en “Mentirán”, “Pau de corno”, “Avelañas”, “Corpo sin alma”, “Por casualidá”); os sancristáns como Anxel (“Corpo sin alma”) ou Pedriño (“O demo con uniforme”); o mestre Don Hermógenes (“A outro can con ese óso”); os soldados como Xanciño (“O Sr. Capitán”), o de “O demo con uniforme” ou o soldado listo de “Por casualidá”; as costureiras como Frolinda (“Corpo sin alma”); as tecedeiras como Xuana (“¡Sempre son eles!”); o avogado de “A pior cuña”; os estudantes de “A embocadura”; as pescas como A Petenera (“Solfa”) ou A Bolera (“A pillo, pillo e medio”) e outros moitos que en ocasións actúan de fondo como as lavandeiras, as “modistillas”, etc. Nesta pintura de fondo son especialmente reveladoras algunhas das páxinas de “Ánxel”, cando este está ante a Praza Maior de Ourense, poboadada de dependentes “de aspecto mariqueiro, coas súas caras flacuchas, anémicas” que lembran asombrosamente ó tipo do *hortera* retratado por Galdós; de quincalleiras “que a peas paran coas maus, tecendo cordós de rechamantes cores, nin coa língoa, tecendo chismes e inventando hestóreas de todos cantos pasan”; de panadeiras, tendeiros e doutros moitos que axudan a suxerir a animación que se vive na Praza. Tamén en “Os dous foliós” o narrador pinta o ambiente de festa da Praza do Obradoiro un vintecinco de xullo, aludindo ós cegos cantando, ás rosquilleiras, ós paisanos do Ulla, ós bergantiñáns e a todo un conxunto de xentes que compoñen o cadro dunha multitude.

Como vemos, este abano de oficios responde á intención de retratar unha galería de personaxes populares. Son de especial mención os cregos, os xastres e as pescas, satirizados por algún trazo vencellado á súa consideración colectiva, que os converte en tipos representativos do costumismo. Esta consideración, que xorde da sabedoría popular, asóciaos tradicionalmente a unha característica que se converte en trazo xeral e identificativo para todos aqueles que exercen esa profesión e que se ilustra recorrendo á anécdota, humorística sempre. Así, os cregos asócianse á súa afección polo sexo, reveladora de certa hipocrisía (“¡Mentirán!”); os xastres á súa covardía (“¡BRRRR!”); e as pescas ó atrevemento nas falas e nos comportamentos (“A pillo, pillo e medio”). Noutros relatos de cariz tamén humorístico salientáanse dos personaxes os trazos que contribúen a pór de manifesto o seu carácter habitual para acentuar o que se ilustra na anécdota que dá corpo ó relato.

Por outra banda, dentro da esfera do popular, atópanse aqueles personaxes en segundo plano que representan ás voces colectivas e que sustentan e crean as lendas, esas historias míticas que o narrador recolle e reelabora. Neste grupo de voces colectivas hai que situar tamén as anécdotas acontecidas no pasado que o pobo conserva na memoria asociándoas a algún obxecto material que pervive no presente en lembranza do sucedido (“A cruz do piñeiral”); ou aquelas que rematan coas denominacións dos espazos en honra dos feitos, con nomes que fixan por sempre na historia local os seus protagonistas, como en “O puzo da Sila”, “O puzo do inferno”, “Frol sin rego”, “O fantasma branco”, “A Virxen do Carmen da Burga” ou “Os dous bicos”.

Tamén teñen unha presenza moi importante os *graxos*, en narracións como “¡Rillote!”, “A Virxen do Carmen da Burga”, “O Sr. Capitán”, “¡Mentirán!”, “O xeneral” ou “O demo con uniforme!”. Trátase de personaxes populares que representan os mozos dos medios suburbanos ourensáns, caracterizados pola súa picardía, as súas burlas, o seu enxeño e, en particular, polas súas trasnadas –ou *graxadas*– nas que teñen por vítimas sobre todo as mulleres, pero tamén os homes de espírito un tanto simple, como sucede en “Consonante forzado”. Os *graxos* conseguen converterse en tipo literario nos textos de Heraclio Pérez Placer, que herda e desenvolve esta imaxe de Valentín Lamas Carvajal, utilizando a mesma denominación popular para os rapaces da cidade das Burgas. *Graxos* ourensáns, *rillotes* santiagueses e *garelos* betanceiros, aparecen tratados nos textos de Pérez Placer cun aquel de tenrura e simpatía, que se reflicten tamén no emprego do adxectivo *agraxado* ou *agrexado*, referido ó rostro dalgunhas mozas, para significar un carácter un tanto malicioso. Así son frecuentes expresións como “carís agraxado” ou “carís tan agrexado”, na descrición de Eufemia en “Cereixas” e Sabela en “A lira de Bregoam”, respectivamente; “rostro máis agrexado” na Bastiana de “¡Rillote!” ou o “agrexado mirar” na pesca de “Solfa”.

Tan só nalgúns relatos de *Contos, leendas e tradicións* aparecen os personaxes poderosos pertencentes a outro estamento social que exercen o seu abuso sobre os máis desfavorecidos, como sucede con D. Alonso en “O puzo da Sila” e “O puzo do inferno”, co conde de “O pantasma branco” e co xudío de “Os dous bicos”. Ambos traducen un mundo de opresión cara ós débiles, situado no pasado, que se traduce no abuso sexual. Trátase de nobres que non son quen de manter as características dos seus devanceiros e aproveitan de forma negativa o seu poder económico.

Finalmente, tamén forman parte deste universo contístico os personaxes pertencentes a mundos fantásticos que se insiren na realidade cotiá ou que pertencen ó imaxinario do popular ou do marabilloso, tales como os aparecidos trala morte reclamando vinganza acompañados dunha corte infernal de bruxas e elementos asociados co demo –“O puzo do inferno”, “O pantasma branco”–, as fadas máxicas –“Amor de fadas”–, e os animais e flores dotados de características marabillosas –“Niño desfeito”, “Frol muscha”, “O sapo e o verme de lus”.

Como xa vimos, o narrador é tamén protagonista nalgunhas narracións. Nestes casos adoita recuperar episodios pertencentes ós tempos da infancia, nun exercicio de memoria sentimental na que se gardan aquelas experiencias de especial significado vital. Nestas anécdotas sospéitase unha base real recreada a través da literatura, aínda que non é a nosa intención ler estes contos como se dunha biografía se tratase.

Entre todo este elenco de personaxes, imos facer referencia á figura das nais que, pola súa reiterada presenza, teñen unha especial significación. A nai asume diferentes nomes e situacións pero acaba sendo sempre a muller que sofre e renuncia a todo polos fillos, a vítima de situacións inxustas e mesmo dramáticas. Este personaxe encarna o prototipo da muller-nai, seguindo a tipoloxía establecida por Carmen Blanco<sup>40</sup>, “pola súa vida sempre en función dos outros e guiada e

moldeada por eles". Neste sentido, Heraclio Pérez Placer asómase ós seus sentimentos, afondando neles, dende unha ollada de comprensión na que sorprende o bo perfil psicolóxico que representa. A nai convértese deste xeito nunha protagonista de luxo que recibe a especial homenaxe do autor en cinco dos contos deste *corpus*: "¡Fillo...!" e "Niño desfeito", en *Contos, leendas e tradicións*, e "O Sr. Capitán", "¡Velliña, miña velliña!", "Pitirroxos" e "A riada", en *Contos da terriña*. Pero ademais destes contos, centrados exclusivamente na análise do sentimento das nais, existen moitas referencias noutros que deixan claro a importancia da figura materna como punto de referencia para os personaxes. Nos contos os personaxes recorren á nai nos momentos de sufrimento, asociándoa ó tempo feliz e protector da infancia ("Ensono", "O emigrado") e, nalgún caso, como en "Corpo sin alma", "¡Mentirán!" ou "Chinita", sinálase o amor á nai como unha gran virtude que identifica os personaxes.

As relacións entre fillos e nais converten a estas en vítimas do desengano. Así en "O Sr. Capitán" e "¡Velliña, miña velliña!", Pérez Placer afonda na decepción de quen espera algo que non chega, do amor de nai sen condicións, sempre presente, fronte á crueldade dos fillos que non reparan no que os seus actos significan. O sentimento de crueldade que se desprende do primeiro destes contos, onde o fillo desbota ós pais finxindo non recoñecelos, e as esperanzas rotas e o egoísmo do fillo desagradecido en "¡Velliña, miña velliña!", dan conta da identificación e da especial sensibilidade deste narrador para captar os sentimentos da muller-nai. Este aspecto obsérvase tamén en "¡Fillo...!" onde se pon de manifesto a rabia dunha nai que espera ó fillo toda a noite, preparando os insultos máis graves, as ameazas máis fortes, para renderse ó final ante a presenza do fillo e pronunciar unha única palabra afogada que dá título ó conto. En "Niño desfeito" o narrador imaxina a dor que sente unha nai que ten que asistir impotente á morte do fillo; en "A riada"ponse de manifesto que a seguridade dos fillos é máis importante que calquera perda material e en "Pitirroxos" ofrécese a imaxe da nai como educadora tenra e salvagarda ante calquera dúbida. Non hai máis que achegarse á lectura destes relatos para decatarse da sensibilidade de Pérez Placer cos personaxes débiles e coas nais en particular, non en van, como sinalaba Francisco Álvarez de Nóvoa na crítica de *Contos da terriña* na revista *As Burgas*, foi a nai "seu inorvidable amor"<sup>41</sup>. Este escritor e amigo literaturizou a morte de Manuela Placer no relato de *Pé das Burgas* titulado "Unha agunía"<sup>42</sup>.

Con respecto ás outras mulleres<sup>43</sup> que aparecen nestas páxinas, o seu tratamento oscila entre a idealización e a interpretación popular que condena a súa conducta polo que ten ben de hipocrísia moral ou ben de atrevemento nos temas relacionados coa sexualidade. A idealización percíbese nas descrições da práctica totalidade das narracións incluídas en *Contos, leendas e tradicións*, nas que presenta

41. "Contos da terriña", *As Burgas*, nº 10, 3 de marzo de 1895, p. 1.

42. Seguimos neste punto a lectura que fai Jorge Martínez en "Introducción" en Francisco Álvarez de Nóvoa, *Beira o Barbaña. Paisaxes*, ed. facsimilar, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, Serie Documentos, 1993, p. XLVII sobre o conto "Unha agunía" recollido en *Pé das Burgas*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1988, pp. 77-84.

43. Estas poden identificarse co prototipo das damas que identifica Carmen Blanco (*op. cit.*, p. 16), encarnadas nas nenas, mozas, virxes, namoradas e amantes, que se aproximan unhas veces ó prototipo das nais mentres que noutras ocasións se tinguen "da complexa ambigüidade dunha máis desordenada erótica rural galaica" reflectindo a tradición do popular escarnio galego dirixido contra as mulleres.

mulleres inocentes e puras que sofren os abusos dos homes, que as enganan con falsas promesas, como sucede en “A cruz do piñeiral” ou en relatos como “Pepa”. A súa beleza é o obxecto de maldade dos seus amantes e de aí xorde a imaxe da nena-violada de “O puzo da Sila” ou da nena-raptada de “O pantasma branco”.

Por outra banda, atópanse as opinións populares que circulan sobre as mulleres e que Pérez Placer recolle con ironía e dobre sentido para condenar a súa conduta. Son elas as que comezan as situacións comprometidas coas súas provocacións –“Solfa”–, as que dominan no terreo sexual –“¡Sempre son eles!”– e as que se aproveitan da inocencia do home e lle causan desgracias –“¡Suicida!”, “Borrolito”. Neste sentido negativo entraría tamén a personaxe de Frolinda en “Corpo sin alma”, onde esta se presenta como o elemento perturbador do destino de Anxelo e dá paso ó pecado, á dúbida, ó espertar dos desexos carnaís. De feito, o cambio de actitude do rapaz, determinado a ser crego, atribúese a un meigallo ou a unha mala fada.

Xunto a estas imaxes, atópanse en *Contos da terriña*, mulleres de moita maior profundidade psicolóxica, atormentadas por un presente cheo de insatisfacción e un pasado idealizado na memoria. Son mulleres tristes, que sofren as desgracias da vida como se pode comprobar en “Os dous foliós”, en “Rapañota de xazmís” e, en especial, en “Ensono”. Neste último relato, o narrador achégase ó pensamento dunha prostituta sumida na contemplación da paisaxe de Santiago e atormentada polo recordo do pasado e a degradación da súa vida. É un dos mellores contos do volume e nel Pérez Placer demostra o seu talento sensible á desgracia e ó noxo que produce na personaxe verse presa nun mundo sucio e pequeno. A escena final, cando volve da fantasía á dura realidade e se atopa ante un vello que agarda os seus servicios, lembra nalgún sentido ó momento de noxo que vive Ana Ozores en *La Regenta*, cando tendida no chan da Catedral o lascivo Caledonio a bica nos beizos e ela imaxina o bico dun sapo.

As relacións de parella entre homes e mulleres son por tanto moi difíciles, de xeito que non hai nin un só conto que presente unha historia dunha unión feliz. Son relacións frustradas pola separación que impón a vida en múltiples formas –“Avelañás”, “Cereixas”, “Borrolito”, “¡Suicida!”– ou por outras desgracias como a enfermidade ou a emigración –“Os dous foliós”, “Inverniza”– e que determinan un estado de melancolía e insatisfacción. Nos contos de argumento máis sinxelo e menos traballado, o amor dá lugar á traizón e ó incumprimento de promesas por parte dos homes –“Pepa”, “A cruz do piñeiral”– e á morte en soidade ou á loucura nas mulleres.

Ánxel –do relato co mesmo título– destácase pola súa psicoloxía no conxunto de personaxes retratados en *Contos, leendas e tradicións*. O seu sufrimento ante a sociedade ourensá que non respecta o seu talento fai del un inadaptado e un solitario que só atopa consolo nos seus paseos polo campo. Ánxel sente a paz interior que lle falta afastado das xentes que o calumnian, e nos seus paseos establécese unha harmonía entre os estados de ánimo e as formas e cores da paisaxe. Jorge Martínez Jiménez<sup>44</sup> sinala o parecido de Ánxel co “atormentado e

hiperestésico personaxe –lector de *Sous les tilleuls*, de Alphonse Karr– que Francisco Álvarez de Nóvoa nos presenta en “Unha frase”, de *Pé das Burgas*” e que Méndez Ferrín identifica co “perfil sombrizo do ‘lobo esteparío’, ou sexa o poeta maldito de finais de século”<sup>45</sup>, a figura literaria do triste romántico. O conto de Álvarez de Nóvoa parece ter como destinatario a Heraclio Pérez Placer, se atendemos á dedicatoria “(A certo escritor)” e a algunhas referencias que o sitúan no interior do relato como narratario e cómplice da historia<sup>46</sup>.

Hai bastante similitude en ámbolos dous personaxes sobre todo nese malditismo que os conduce á angustia na que viven, á enfermidade, ancorados aínda nun romanticismo xa caduco, cheos de pesimismo e dunha lucidez reveladora do seu talento creativo. Os dous morren aínda novos, no medio dunha “enorme soidade” e mesmo poden verse certas similitudes no seu aspecto físico.

*M<sup>a</sup> Isabel Soto López*  
Centro “Ramón Piñeiro”  
para a Investigación en Humanidades

---

45. Xosé L. Méndez Ferrín, “Luz de lámpada rosa. Introducción a Álvarez de Nóvoa” en *Pé das Burgas*, ed. cit, p. 22

46. Cfr. “Unha frase”, *Pé das Burgas*, ed. cit.