

O porco de pé e algo máis

Anxo Tarrío Varela

[Recibido, outubro 2008; aceptado, novembro 2008]

RESUMO Anxo Tarrío opina que a atención que se lle prestou á novela de Vicente Risco *O porco de pé* (1928) eclipsou outras do mesmo autor e de talante escritural semellante pero redactadas en castelán despois da Guerra Civil. Por iso céntrase en dar claves para comprender os textos narrativos que Risco publicou na posguerra ou deixou inéditos e só se fixeron públicos despois da súa morte. Tales textos son as novelas *La puerta de paja*, *Gamalandalfa*, *El niño de dos cabezas de Promonta*, *Saitaphernes* e algúns relatos de non menor interese, nos que Vicente Risco amosa o seu gusto polo fragmentario e por crear estruturas rizomáticas que lle prestan á súa escritura unha total actualidade.

PALABRAS CHAVE: Época Nós, novela, Vicente Risco.

ABSTRACT Anxo Tarrío considers that the prominence given by critics to Vicente Risco's *O porco de pé* (1928) put in the shade other equally worthy works of the same author written in Castilian after the Civil War. He therefore concentrates on providing critical insights into these latter works, either published in the post-war period, or unpublished until after Risco's death. These texts include the novels *La puerta de paja*, *Gamalandalfa*, *El niño de dos cabezas de Promonta*, *Saitaphernes*, and some interesting short stories, in which Risco shows his liking for the fragmentary and the 'rhizomatic', giving his writing a truly modern flavour.

KEYWORDS: Época-Nós, novel, Vicente Risco.

239

Saúdo aos asistentes a este simposio e lamento non poder estar presente para a lectura deste relatorio. Mudei algo o título que figura na convocatoria porque no proceso de reflexión sobre *O porco de pé* crin necesario chamar a atención sobre outras novelas de Vicente Risco que están algo marxinas pola crítica, cando realmente poden botar moita luz sobre a novela de 1928.

Algo que, dende o punto de vista literario, debía anoxar a Risco era dirixir o lector cara a referentes da realidade porque o afastaba en moita medida do puro ludismo que para el significaba poñerse a escribir, como ben se encargou

de subliñar, por exemplo, ao tratar da literatura popular nos seus ensaios de etnografía: “A literatura, aínda que teña despois algunha aplicación utilitaria, é esencial e primordialmente puro xogo”. E cando Risco deixa, aunque non sexa máis ca en parte, de xogar, rebaixa tamén, segundo o meu entender, as súas cotas imaxinativas, dando lugar a textos que non posúen o mesmo interese, dende o punto de vista dos horizontes estéticos conquistados, que cando deixa correr a súa pluma e a súa portentosa creatividade.

É dende logo na novela *O porco de pé* onde Risco se nos amosa tal como a el lle gustaría desenvolverse no eido da literatura, en xeral, non só da literatura galega: crítico, desmesurado, xeneroso en enumeracións, caricaturesco, paródico, carvanalesco e rabelaisiano, acedo contra a burguesía provinciana, política e mercantil, aristocrático de pensamento e antigregario, como ben deixou exposto no seu ensaio *Nós, os inadaptados*. E nada hai nesta novela que recorde ningún condicionamento doutrinario nacionalista, se ben é certo que tamén é este, o nacionalista, dos poucos idearios que non pasan pola peneira da súa intelixencia hipercrítica, sempre a lle dar a volta aos tópicos e aos discursos máis de actualidade ou máis á moda; sempre a poñer na picota os hábitos e as modas máis practicadas pola burguesía urbana.

240

Pero moito se me antolla que para comprender en profundidade a novela que estes días nos ocupa non está de máis achegarse aqueloutras escritas en castelán despois da guerra e que publicou ou deixou inéditas por aquel entón, pois, se ben n’*O porco de pé* atopamos todas as características narratolóxicas apuntadas, é tamén nas súas novelas en castelán, *La puerta de paja*, *La tiara de Saitaphernes*, *Gamalandalfa*, *La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta*, e noutras cousas menores, onde atopamos esa instancia autorial tan risquiana, ese xesto desinhibido e insolente, que somete o lector a un esforzo de cooperación, sen lle facer concesión ningunha e sen aparentar importarlle nada a súa opinión ou as súas posíbeis protestas diante de parrafadas con enumeracións interminábeis que se convierten nun dos principais medios expresivos da súa constante visión deformadora e caricaturesca da condición humana. E o lector ten que acceder ao sentido e á ironía descubriendo por el mesmo os arremedos paródicos dos discursos máis consagrados polas modas daquela vixentes, e resolvendo tamén pola súa conta o que non está escrito no texto, é dicir, esas *indeterminacións* ou *lagoas textuais* de que nos fala a teoría pragmática da literatura, incorporándose deste xeito á gran burla social da queima do espírito e da exaltación do trivial e do prosmeiro.

Moi lonxe, xa que logo, un autor como o d'*O porco de pé*, daqueles decimonónicos que levaban da man continuamente o lector sen lle deixar apenas autonomía e liberdade cooperadora. Moi lonxe tamén o autor d'*O porco de pé* daqueloutro que atopamos en textos como *A Coutada* ou *A velliña vella*, evidentemente menos rupturistas e orixinais. E é moi posíbel que Risco non chegase a esta disposición autorial a través de ningún exemplo de novelistas do século XX, por máis que coñecese, como é ben sabido, os mellores e máis renovadores. Pola contra, coido que Risco retoma o xesto narrativo e a disposición distanciada do texto de autores anteriores ao século XIX, entre os que Juan Ruíz, Arquipreste de Hita, Quevedo, Cervantes, Rabelais e Laurence Stern parécenme seguros. Refírome ao Juan Ruíz máis rexoubeiro e carnavalesco de *El libro de Buen Amor*; ao Francisco de Quevedo máis mordaz de *Los sueños*, ao Cervantes máis sutil de *El Quijote*, ao Rabelais máis festivo e desmesurado de *Pantagruel* e ao Laurence Stern máis irónico do *Tristram Shandy*. Aínda que tamén quedou moi impregnado do simbolismo e do decadentismo de Huysmann, como é sabido.

De calquera xeito que fose, o certo é que Risco lle imprime un impulso definitivo cara á modernidade á narrativa galega (e tamén á castelá, malia a falta de recoñecemento que sofre no sistema literario español) naqueles textos nos que a presión do ideario nacionalista o deixa ceibe para xogar a facer a literatura que a el máis lle gustaba. Un xogo, repito, no que o lector ten que se esforzar se quere realmente participar, pois Risco non lle concede apenas nada nin lle dá claves para que desvele o sentido último do que lle presenta na páxina. A ese sentido ten que acceder o lector a través da súa propia cultura, sentido do humor e intelixencia. Do contrario a cooperación textual non ten lugar e o circuío produción-recepción non se pecha.

E como exemplo desa necesaria cooperación deixou escrito un curioso conto que permaneceu bastante descoñecido durante moitos anos. Trátase do titulado *Meixelas de rosa*, publicado n'*A Nosa Terra* en setembro de 1929. Velaquí unha peciña que nos ofrece unha vez máis a íntima concepción que o noso autor posuía da arte literaria. Alí Risco móstranos plenamente vangardista no seu desenfado, no afastamento intencional das poéticas realistas, no curioso e orixinal tratamento que lle dá a un lirismo sobado a miúdo polo tóxico e polo remirado e no feito de que, ao final, nin sequera temos ocasión de asistir a unha historia, no sentido que un lector tradicional esixiría. De feito, o autor e, polo tanto, tamén o escritor Vicente Risco, e non só en *Meixelas de*

rosa, como veremos máis adiante ao tratarmos da súa novelística en castelán, senón en todos aqueles textos en que non ten que adoutrinar a ninguén, compórtase de xeito semellante a aquilo que había denunciar moitos anos despois Alain Robbe-Grillet, ao el tratar de explicar o seu segundo e incomprendido filme, *L'immortelle*. Lembremos o que di o autor francés a este respecto, no seu coñecido e luminoso ensaio titulado *Pour un nouveau roman*, *Por unha nova novela*: “O que desorienta aos espectadores amantes do ‘realismo’ é que aquí non se tenta de lles facer crer nada...”

Pois así se comporta o narrador de *Meixelas de rosa*, cando nos descobre todo o seu estaribel nun claro xogo de metaficción que destripa o propio conto para que vexamos que non se trata de contarnos ningunha verdade preexistente á propia acción creadora. Ao nos presentar os personaxes, di así:

O Xoaquín é calquera cousa, estudante ou hortera, tanto ten; o caso é que sexa un rapaz. O demais porédolo vós, se vos peta, e como vos pete (...) Porque esta que imos escribindo, é aínda unha historia de amor, cursi e todo. Unha historia de amor sen verbas, romanza sen palabras. Mellor dito, as verbas poden ser estas ou aquelas, as que o lector queira por, asegún o seu gusto. Así tamén o lector poderá colaborar co autor, e anque a parte de colaboración que se lle deixa, asegún o autor pensa, non val ren, o lector pode pensar doutro xeito e considerala como a máis importante. En todo caso, o conto este ten tanta, que non ten ningunha. Tamén vos deixo facer o retrato de Aurora (...) quero que vaia ó voso gusto. Así, cada un de vós pode facer para si unha Aurora asegún a súa estética, e será ben para todos (...) Ora, se por desgracia houbera algún de vos que non gustara das meixelas rosas, ese que non siga lendo, peor para el.

Como se ve, Risco quiere dicirnos que está no seu ánimo tan só xogar a elaborar unha historia inventada (por outra parte, mínima), case inexistente, e non convencer da súa verdade na vida real, por máis que na vida real teña unha correspondencia de verificabilidade moi probábel.

Velaquí, entón, a representación da literatura como xogo compartido entre un autor e un lector levado ao máximo das súas posibilidades e tamén o adelgazamento do personaxe de ficción moi propio do que a novela experimental do século XX había facer ao reducir toda información sobre el a pouco máis ca unha sinxela letra e a unha pura instancia de papel. No conto, Risco deixa baixo a responsabilidade do lector unha serie de elementos referentes aos personaxes e aos escenarios onde se desenvolve a sinxela anécdota dun primeiro e

inxenuo bico de dous adolescentes namorados. As meixelas rosadas que debe ter a nena, por constituíren a xustificación do relato, é a única condición imposta polo autor, que, en troques, deixa que o lector imaxine a cor do pelo, dos ollos, etc., así como a educación, formación e dedicación dela e do seu tímido namorado, os elementos do escenario, etc. Coido que con esta peceña Risco quixo facernos un aceno do que el consideraba literatura en estado puro, sen máis contaminacións ideolóxicas (que nunca son poucas) que as que se filtren na escritura sen que se decate, en moitas ocasións, o propio escritor.

Risco, o mellor Risco, o Risco que impulsou a prosa narrativa galega a cotas de modernidade quería lectores intelixentes, cooperadores no esforzo de construír un mundo de ficción, é dicir, un mundo máis feliz có da realidade, un mundo lúdico que o fixese esquecer a mediocridade ambiente e o pesimismo radical que el compartía coas sociedades budistas orientais.

El foi explícito a este respecto, por iso non se podía atopar a gusto escribindo obras de creación ao ditado dunha doutrina, pero si cando campaba libérrimo e xogantín, “arbitrario” e sen sometemento a ningunha regra nin lei. Para iso permítese prescindir dun plano de obra, prescindir de estruturas preconcebidas, pechadas e lineais e deixarse ir por unha especie de estrutura de rizoma na que en calquera parte da mesma pode abrirse un novo vieiro para o relato. As palabras que transcribo a continuación son ben elocuentes da idea que Risco tiña sobre a creación artística e, se temos en conta que as escribiu en plena madurez intelectual, podémolas utilizar como alicerce seguro sobre o que arrincar ao tratarmos de comprender a narrativa risquiá:

El arte de creación –dicía Risco naquel ensaio de 1917 titulado *Preludio a toda estética futura* e publicado na revista *La Centuria*– no se propone otra cosa que el olvido del mundo. Busca los paraísos artificiales. Se quiere dejar atrás el mundo real, la vida diaria, el acontecimiento cotidiano, tomar la escoba y volar al Sábado (...) En la creación artística, y también en el goce de la verdadera obra de arte, la conciencia normal se disuelve en el sueño y alcanza estados en que lo más quimérico se hace posible y hasta familiar. También sucede de igual modo en la contemplación de la belleza natural, la que sólo nos satisface enteramente cuando nos transporta fuera de la vida. En uno y otro caso, hemos roto el ritmo, nos hemos puesto fuera de ley, fuera del hábito funesto de la naturaleza y sentimos plenamente la fruición de la libertad.

Se estas consideracións que acabo de facer sobre a obra de Vicente Risco explican, baixo o meu punto de vista, a súa obra de creación durante o período

en que estivo involucrado no movemento nacionalista, é dicir, durante a *Época Nós*, moito máis axustadas se me antollan ao considerar o que produciu no eido narrativo e deixou édito ou inédito despois da Guerra Civil.

En efecto, durante os anos que van dende a Guerra Civil até a súa morte, ocorrida en 1963, Risco seguiu a escribir moito, tanto se nos referimos aos seus ensaios etnográficos e antropolóxicos coma se nos referimos á prosa de ficción, eidos dos que as obras completas en sete grosos volumes editadas por Galaxia en 1994 dan boa conta da dedicación que o eximio ourensán mantivo dun xeito incansábel, malia non ver publicada boa parte da súa escritura.

Certamente, a obra de ficción que teceu nestes anos desenvolveuse en idioma castelán fundamentalmente, pero é conveniente coñecela e tela moi en conta para entender o noso autor na súa totalidade.

Xa que logo, cómpre achegarse algo ás novelas que Risco nos deixou en herdo despois da súa andaina nacionalista. Refírome a *La puerta de paja*, finalista do Premio Nadal 1952 e publicada por Planeta ao ano seguinte, con algúns cortes dos censores, e ás inéditas, agora incorporadas ás obras completas: *La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta*, *Gamalandalfa* e *La tiara de Saitaphernes*, ás que poderíamos sumarlles algúns relatos curtos de non pouco interese que non podo tratar aquí.

La puerta de paja narra as peripecias polas que atravesara un bispo feudo-medieval, Baldonio, amo e señor da cidade de Nervia, dende o momento en que o abandona a súa concubina favorita, Rosinda, até a morte por lapidación do prelado, a mans dos seus súbditos e vasalos, unha vez que regresara de Roma, a onde fora a pé, arrastrando cadeas e cunha corda ao pescozo, para solicitar, falsamente arrepenido, o perdón papal polos seus enormes pecados.

A estrutura editorial defínese por cincuenta e cinco capítulos numerados en romanos, cunha extensión moi semellante cada un deles e normalmente breve ou moi breve e sen aparente funcionalidade diexética, empatando tamén nisto coa sistemática actitude de Risco de se exercitar no capricho autorial e de non se deixar apreixar por ningún xustillo formal nin en ningunha disciplina verosimilista. O sentido libérrimo e a rebeldía que el posuía do acto de escribir ficción explica todo aquilo que semella non ter encaixe teórico-narratolóxico ao longo da non pequena obra de creación risquíá. Así nos momentos en que, sen

dar explicación ningunha, se narran comportamentos dos personaxes desmesurados, anacrónicos ou sen sentido, como por exemplo, no comezo da novela, no que vemos a Baldonio limpando os dentes coa punta dun corno de cervo e, unhas liñas máis adiante, utilizando o seu especial “teléfono”, consistente nun espello e unha trompeta:

Mirando para el fuego, [Baldonio] notó que se aburría. Entonces llamó por un familiar y le ordenó que le trajese su teléfono. El teléfono de aquellos tiempos no era como el de ahora. No servía para hablar con los vivos, sino con el otro mundo. Consistía en una trompeta y un espejo; la trompeta no servía más que para aislar la voz, de modo que no la oyese nadie que no fuese muerto o el diablo. El espejo servía para recoger las respuestas.

Esta disposición autorial leva a unha utilización salferida do humor que, á súa vez, repercute no discurso narrativo con frases coloquiais ou moi socorridas na literatura de masas que nada encaixan, de non mediar precisamente esa actitude desenfadada, desinhibida e metaficcional, coa localización espazo-temporal da diéxese. O curioso é que aquí Risco, que tiña as xerarquías eclesiásticas como máxima fonte de autoridade á que había que se someter pola fe católica, sen condicións nin dúbidas críticas, levou a extremos insospeitados a lubricidade e lascivia do estamento clerical medieval, até o punto de cifrar no bispo Baldonio a encarnación de todos os vicios, maldades e descremento no Deus que predicaba a unha sociedade, a da “fantápolis” de Nerbia, totalmente entregada a el e sometida aos seus caprichos e arbitrariedades.

O antirracionalismo de Risco amósase unha vez máis facendo que o gardián maior de Baldonio, Falconete, un brután redimido dos seus crimes pola arbitrariedade do bispo, sexa investido Doutor Honoris Causa na Universidade e paseado vitoriosamente pola cidade, á vez que se asaña co grupo de físicos que tentaran curalo sen éxito, levándoos polas rúas montados do revés en cadanseu burro cuns capirotos o máis altos e extravagantes posibles, para escarnio da ciencia, exposta así ao ridículo público. Así mesmo, converte o analfabeto Galafre en adañ liberador da cidade de Nerbia contra os filisteos cando ten lugar a insospeitada e inexplicada rebelión dos aldeáns. Nesta liña seguramente hai que interpretar o feito de Risco mesturar e confundir decote a realidade e o soño, e o relativismo consabido de que sempre fixo gala a través do seu famoso aforismo “Todas as cousas deste mundo son sempre asegún”, na crenza de que todo fenómeno necesita do seu contrario.

Outra vez Risco, que somete o lector a unha erudición enciclopédica na que collen dende lecturas filosóficas e míticas da Antigüidade grecolatina e da Idade Media até tratados de alquimia, sen lle facer concesión ningunha, puxo en funcionamento a súa potente, desmesurada e expresionista imaxinación e a súa ilimitada sabedoría para evocar unha sociedade medieval europea que podemos situar onde nos pete, coa soa condición de que estea ben lonxe de Roma para hiperbolizar os sufrimentos aos que se someteu Baldonio voluntariamente, encadeado de pés e cunha corda ao pescozo, para chegar camiñando até a cidade santa a lle pedir perdón hipocritamente ao Papa.

En canto á novela *Gamalandalfa*, editada postumamente, responde a moitas das constantes que levamos achegado nas liñas precedentes, por máis que agora Risco ensaia con orixinalidade novas compoñentes para o seu discurso narrativo e dende logo insospeitadas na literatura española dos anos cincuenta.

Editorialmente está articulada nun pequeno texto, que funciona a xeito de paratexto prologal, seguido de corenta e catro breves capítulos numerados en romanos, o último dos cales funciona, así mesmo, a modo de paratexto epilodal. No prólogo dinos a instancia autorial:

246

Puede que se diga que esto es cuento, pero es verdad. Tan verdad, que los periódicos se ocuparon del asunto: ahí están los ejemplares en las colecciones y en las hemerotecas, en donde puede buscarse; el caso es dar con ellos. Además hay testigos que viven, que están empadronados y poseen carnet de identidad. Y si esto no fuese bastante, apele, quien dude, a las coplas de ciego, que es imposible que hayan dejado escapar este caso. Mas, por si hubieran cometido este descuido, es por lo que se escribe esta historia.

Xa que logo, hai unha intención inicial de captar ironicamente a atención do lector para o persuadir de que debe mergullarse no texto con credibilidade e na confianza de que vai asistir a unha historia de intencións miméticas.

No capítulo XLIV ou epílogo, o autor implícito representado aboia á superficie da escritura novamente para nos dar aforisticamente noticia do final de *Gamalandalfa* no manicomio santiagués de Conxo e da condición rexoubreira de quen se fixo cargo da narración:

Finis coronat opus. La cordura es una anestesia y Conxo es un paraíso. Aquí se acabó el poema. Lo escribió un juglar viejo y divertido, y no se sabe quién está más loco.

O estraño nome da protagonista que dá título á novela ten unha explicación ben sinxela: trátase da palabra resultante de unir o nome grego das letras iniciais do verdadeiro nome da protagonista (Generosa, *gamma*, López, *lambda*, Álvarez, *alfa*), que por brincadeira se lle ocorrera a un seminarista algo leado en amores coa fermosa rapaza. Moi na liña do xeito risquián de xogar co lector para non o deixar exercitarse no automatismo figurativo que, con Marcel Duchamp, podíamos cualificar de “retiniano”, non hai nesta novela localización espazo-temporal: “no vivían en una villa, ni en una aldea, sino en una especie de suburbio que no era ni una cosa ni otra, más cerca de la villa que de la aldea”.

Así mesmo, *Gamalanfalda* descríbese moral e fisicamente dende os primeiros parágrafos do texto, pero con adxectivos de ampla cubrición semántica que cada lector pode perfilar ao seu xeito ou segundo o seu canon ético e estético. Só sabemos que era unha muller “espantosa”, enténdese que no moral, fascinada dende nena polo sangue e pola morte (quizáis vítima dunha mala fada que lle botara a propia nai durante o embarazo), pero de gran beleza.

En canto ao nacemento e ambiente formativo da protagonista, Risco tomou da literatura escatolóxica e picaresca os trazos apropiados para bordear o noxento e o nauseabundo, pois faina nacer de pai matachín e de nai encargada tamén de degolar pitas polas casas, onde reúne as sobras máis ruíns da comida, que remexe sen discriminar unhas cousas das outras, nunha verdadeira porcallada, para servírenlle de condumio no fogar propio.

A moza preténde para matrimonio un personaxe tamén noxento, o *Trandeiras*, moi próximo ao don Baldomero ou ao don Celidonio, os aceitosos comerciantes d’*O porco de pé*: “El Trandeiras era una calamidad, con aquel corpachón, más ancho que alto, que hundía los colchones, sudaba un sudor aceitoso y olía a pimienta picante...”. Ela non o quere pero, empurrada polos pais e pola súa propia ambición, acepta finalmente, programando un falso fillo e posterior asasinato do *Trandeiras* co fin de herdar a súa fortuna. Un fillo falso que ela bota de comer aos porcos cando descobre que o individuo non posuía fortuna e si unha familia que lle leva o pouco que tiña o agora defunto. É así como *Gamalandalfa* marcha a Brasil, onde leva a cabo unha serie de horrendas actividades, entre as que se inclúe a matanza do seu segundo home e de meniños. Ao final, volve arruinada e fai confesión pública dos seus terribes crimes.

Como se ve, Risco quería elaborar universos de ficción expresionistas e distorsionados botando man dos despropósitos que fabrica decote a realidade pero que non adoitan reflectirse na literatura polo seu carácter incríbel e irracional. Certo é que a denominada novela *tremendista*, que en España tivo raíces en Valle-Inclán e práctica concreta n'*A familia de Pascual Duarte* (1942), novela esta traducida do castelán ao galego polo propio Risco, podería cubrir en parte unha posíbel taxonomía do texto risquián de *Gamalandalfa*, cousa que empataría tamén co pesimismo antropolóxico de raiceiras budistas que tanto atraeu ao noso autor. De todos os xeitos, o feito de ficar inédita no seu momento obrigaría a facer unha lectura especial e actualizada de *Gamalandalfa*, cousa que aquí non podoo facer.

La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta supón, baixo o meu punto de vista, unha das brincadeiras literarias coas que Risco debeu sentirse máis entretido á hora de escribir, pois reúne todas e cada unha das características que viñemos observando até aquí como definitorias da súa disposición autorial desinhibida en canto activaba os resortes da escritura ficcional, á que lle engade agora novas incorporacións tiradas, por unha parte, seguramente, do surrealismo e do absurdo na súa expresión cinematográfica, dos que o modelo dos irmáns Marx en cine sonoro, entre outros, non parece ficar lonxe e, por outra, trazos que hoxe se nos antollan propios da comedia cinematográfica ou mesmo do cómic e da literatura de ciencia ficción futurista en clave de humor. Elementos todos eles que lle prestan á novela de Risco unha dimensión de modernidade da que carecía polos anos cincuenta a novela española.

Todo parece indicar que Risco quixo facer nesta novela unha parodia crítica e antirracionalista do progreso occidental, do universo científico, en xeral, e do americano, en particular, ao situar Promonta nunha xeografía política e urbana con toponimia moi semellante á que adoitamos observar nos Estados Unidos. Así, un dos personaxes principais, Mr. Dorelle, traballa na Banca Mootis, Cootis and Cia., “en Promonta, capital de la provincia de Somonta, en el Estado soberano de Plainlandia. [e] Vive en Travel Street, 175, 7º”.

Editorialmente está estruturada en vinte e dous capítulos numerados en romanos, coma as novelas anteriores, aínda que de extensión máis variada, pero así mesmo sen que se aprecie ningunha función diexética nesa articulación, a maior parte das veces.

A historia que pon en marcha Risco sitúase, pois, outra vez, nun indeterminado lugar chamado Promonta, de fala inglesa, nun tempo posterior ao momento da escritura e mesmo da data de morte do propio autor, pois nalgún momento fálase do neno de dúas cabezas no ano 1964, ou dun imaxinario *Congreso Médico Extraordinario de Promonta* datado no ano 1985. Un matrimonio formado por Mr. e Mrs. Dorelle trae ao mundo un neno de dúas cabezas, feito que activa unha trama chea de peripecias e *gags* surrealistas e que provoca toda unha conmoción no mundo científico, xurídico, filosófico e mesmo astrolóxico, no que se dan as máis diversas explicacións ao fenómeno, incluído o feito de que Mrs. Dorelle, durante o embarazo quedara moi fascinada na visita ao Museo Etnolóxico de Promonta por “un vaso antropeide de barro, de procedencia peruana” con dúas cabezas en disposición exacta ás do naipelo, feito que lle producirá continuadas experiencias oníricas á grávida señora e que explicarían o fenómeno. Así mesmo, o nacemento do neno inaugura unha serie de liortas políticas e económicas interesadas na explotación do fenómeno, que remata sendo atracción de circo na cidade do Cairo e motivo de desatinadas armazóns argumentais entre novela policíaca e de espías, mesturados con ciencia ficción e maxia. Unha historia, en fin, que, aínda sendo de materia narrativa moi diferente, recorda en moitos momentos o absurdo mundo da novela de John Kennedy Toole *A conxura dos necios*, por máis que esta non se publicase nos Estados Unidos até 1980.

Unha vez máis, Risco activa os seus coñecementos e curiosidades das máis variadas ciencias e campos do saber, entre os que os referidos a prácticas oculistas ocupan un lugar moi importante. Pero o máis salientábel da novela é o xogo humorístico anticientifista (hai unha Universidade de Marimantas) e surrealista, aspecto este último que aboia unha e outra vez á superficie da escrita mediante situacións absurdas, como a desatinada entrevista, a xeito de test médico picanalítico, que ten que sufrir Mr. Dorelle nun centro médico de rimbombante e magnificador nome: o Gran Hospital-Sanatorio de Polipatología de Camping West, e que recorda inevitabelmente situacións propias de Groucho Marx; ou figuras de dicción do máis variado, pero en todo caso utilizadas con función degradatoria da seriedade do discurso, como as redundantes similitudes do tipo: “yo necesito absolutamente, urgentemente, indispensablemente, inmediatamente, ineludiblemente hablar con mi mujer”; “estaba asustadísima, alarmadísima, aterrorizadísima”; ou enumeracións caóticas, hiperbólicas e anafóricas tan propias do noso escritor, como:

[Mr. Dorelle] Lloró hasta el amanecer; después lloró toda la mañana, hasta mediodía, lloró con lágrimas, lloró con gemidos, lloró en seco, lloró con sollozos, con gritos, con suspiros... Lloró por su sí, por su honra, por su vergüenza, por su amor propio, por Carolina, por su esposa, por su hijo, por Promonta, por el sanatorio de Camping West, por el profesor doctor Lamboni, por las dos cabezas de su hijo, por el único cuerpo de sus dos hijos, por la banca Mootis, Cootis and Cia., por todo por lo que tenía que llorar desde su nacimiento, desde su mayor edad, desde su matrimonio, desde su enamoramiento, desde su pecado.

Así mesmo, atopamos trazos caligramáticos de ascendencia futurista que tamén se utilizan n'*O porco de pé*. Ou automatismos escriturais en secuencias como as que nos mostra cando se indica que o número de carné de identidade de Mr. Dorelle é o “nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, uno”, ou cando se ordena envíen ao imaxinario paciente Dorelle á habitación “uno, dos, tres, cuatro”, indicadores, eses automatismos, da escasa importancia que Risco quería darlles aos datos referenciais realistas, como invitando ao lector a que poña el os datos que queira, como xa fixera no conto *Meixelas de rosa*.

250

Como se pode comprobar polo que levamos visto, non hai nestes aspectos nada que non puidésemos atopar no Risco anterior á Guerra Civil, como non sexa o feito de escribir agora sistematicamente en castelán. Pero cómpre cando menos aludir a certas curiosidades que nos falan dun Vicente Risco atento aos aconteceres da ciencia e da política fóra de España, onde moitas das referencias que fai o novelista neses campos era impensábel rexistralas na realidade, como non fose, por exemplo o anticomunismo burlón que se desprende do feito de que nas peripecias itinerantes do neno exposto ao público no Circo Mandinga (Varsovia, Trieste, Ancara, India, Paquistán, Calcuta, Nova Deli, Karachi, Bombai, etc.) ao chegar a Moscú incomodara algo as autoridades de Kremlin por creren que o neno exposto á curiosidade pública víase máis cá momia de Lenin. Quizáis polas alusións que se fan a certas realidades contrarias á ideoloxía do réxime da ditadura franquista sería impubicábel en España *La verídica historia...*, aínda tendo en conta o carácter paródico e burlesco que enchoupa a novela en todos os campos nos que incorre a pluma do seu autor. En efecto, Risco, por exemplo, alude ao clima político de Promonta, onde, por se rexeren os cidadáns por un sistema democrático, se convocaban eleccións, existían partidos políticos do goberno e da oposición, promovíanse manifestacións con pancartas, etc. Por outra parte, fala con irónica naturalidade (se ben por boca dun doutor que leva o aptrónimo de Tolondra, un atoleirado) fala con

naturalidade, digo, da eutanasia para enfermos incurábeis e para nados defectuosos, aspecto este, como se sabe, propio da ideoloxía nazi, tan afín ao fascismo franquista. Fala tamén do divorcio, da fecundación extrauterina nos humanos e do desenvolvemento do embrión “in vitro”, da guerra bacteriolóxica, etc., cousas moitas delas, como se ve, de grande actualidade ao día de hoxe.

La verídica historia... coñeceu un amago de continuación no fragmento tamén inédito que se publicou co título de *Doce años después*, no que aparece o neno das dúas cabezas xa feito un mozo de dezaioito anos e gran fermosura, datos que xa se apuntaran na novela. Ten este fragmento de novela algo de ciencia ficción e de alegoría. En África fúndase unha cidade de nova feitura de cen millóns de habitantes, unha distopía baseada no descubrimento do gran mar subterráneo do Sáhara. O neno das dúas cabezas, chamado ironicamente Eugenio-Teobaldo é obxecto de disputa amorosa por parte de tres mulleres científicas pouco agraciadas fisicamente e por Alicia, unha fermosa moza. Como xa dixen, trátase dun esbozo, dun ensaio novelístico inacabado, dun xoguete que Risco deixou inédito pero que nos ofrece outra vez a súa gran curiosidade por todo o que a ciencia e a tecnoloxía ía producindo, adiantándose en moitos aspectos a fenómenos que tan só moitos anos máis tarde ha-bían ser realidade. Así, hai premonicións sobre a cibernética moi atinadas. Tamén se fala dunha gran máquina, “un cerebro electrónico” que había gobernar o mundo no futuro e mesmo de conferencias por televisión, todo de grande actualidade, como se pode comprobar.

251

Finalmente, outra das interesantes novelas que Vicente Risco deixou inéditas e que non se coñeceu até a súa incorporación ás *Obras Completas* da editorial Galaxia, é *La tiara de Saitaphernes*. Estamos agora diante dunha novela acabada e de non pouca extensión na que Risco, sen se desprender da súa habitual actividade lúdico-literaria e das preocupacións filosóficas que decote adoitaba mesturar nas súas ficcións, volve contar unha historia que ten moito de fantástica, pero agora situada en coordenadas espazo-temporais localizábeis: anos vinte do século XX, na cidade de Oria, transparente fantápole etimolóxica que vale por Ourense (Auria, Auriensis). Estamos diante dunha novela-ensaio, na que Risco deitou moito do seu saber e moitas das súas ideas sobre as máis variadas leiras da cultura.

A anécdota central está inspirada nun feito real ocorrido a finais do século XIX en Francia, aínda que non divulgado na súa versión veraz até 1928, ano

no que a prensa internacional se fixo eco da fraude. Efectivamente, en 1895 un tratante de trigo romanés chamado Schapschelle Hochmann encargoulle ao ourive Israel Rouchomovski fabricar unha tiara de ouro ao estilo antigo. En 1896 o Museo do Louvre comprou a magnífica xoia de ouro chamada Tiara de Saitaphernes, e o seu orixinal, segundo que fontes manexemos, dataría, ben do século V da nosa era, ben do III a.C. Pagárase por ela 200.000 francos. En 1903 descubriuse a falsidade e foi retirada da vista do público.

Sobre este feito, que necesariamente tiña que fascinar o Risco impregnado de cultura ocultista e orientalista, construíu o polígrafo ourensán unha novela fantástico-realista na que aproveita para expoñer, entrenzado entre os parlamentos dos personaxes, o seu ideario político e relixioso e para amosar os seus coñecementos sobre historia antiga, arqueoloxía e arte, e tamén da arte e da literatura simbolista e vangardista, a través de personaxes deseñados ao efecto para os transmitir e tamén para denigrar a cultura madrileña, ignorante do que sería moeda común entre anónimos, aínda que selectos, individuos de provincias, tales como el mesmo. A novela arrinca no Madrid dos anos vinte. Un Madrid que Risco flaxelou decote e do que agora se nos dan algunhas das actividades propias da xuventude frívola da capital de España, pertencente a “familias con chicas que vestían bien y jugaban al tenis, algunas incluso aprendían equitación y tenían palco en el Real”. Carlos Armesto, de pais galegos pero criado nese Madrid, onde era todo un “parisién”, vese na obriga, por ter gañado as oposicións a avogados do Estado, de se desprazar “a quel rincón de Galicia, a aquella ciudad, más vieja que antigua, y estuvo muchísimos días bastante aburrido, haciendo lo que todos, porque la ciudad era triste y la vida limitada y monótona”. Esa cidade é nomeada finalmente como Oria fantápole transparente detrás da que é doado ver a cidade de Ourense.

A novela, nun principio, discorre polas canles convencionais do realismo e mesmo dun certo costumismo, e Risco aproveita para facer unha semblanza do mundo cultural de Oria levando o seu personaxe por varios ambientes a fin de que vaia coñecendo figuras senlleiras da vida ourensá que lle servirán para traer a colación os coñecementos sobre poesía e arte de vangarda que o propio Risco sabemos posuía xa dende os anos vinte, como demostrara abundantemente na prensa, nas revistas daquel momento e na correspondencia con Manuel Antonio. Así Carlos Armesto coñece no casino de cabaleiros a Augusto Mosquera, profesor de matemáticas pero moi popular polo seu enxeño e polas respostas rápidas con que desarmaba dialecticamente os adversarios

nos faladoiros de café. É un personaxe cheo de graza e fantasía que parece non se tomar nada en serio. Un gran conversador. Este Mosquera, que tamén vivira en París, en Hamburgo, en Viena e noutras grandes cidades, é o encargado de poñer a Carlos ao tanto da historia de Oria, os seus monumentos, museos, etc., e Carlos fica encandeado co profesor, que tamén o leva a observar un sitio sobre o río que deixa indiferente o mozo pero que na súa descrición nos descobre un Risco capaz de pintar en poucas palabras toda unha paisaxe, nun alarde de éfrase digno de traer aquí:

El cielo era un cristal de amarillo clarísimo y transparente, y allí estaba una nube roja, mitad plumiza. Desde el sitio en que estaban sentados, la ladera, cubierta de luces, descendía hasta el río, y en el río se reflejaba el cielo.

Unha descrición paisaxística que ten o seu contrapunto pictórico e ideolóxico na lembranza que fai páxinas adiante Sofía, a protagonista feminina, do día en que se soubo do triunfo de Lenin:

Y refirió la mañana plumiza en que se supo el triunfo de Lenin, una mañana fría y triste, una sensación oprimente de pavor incierto, de hallarse a merced de lo implacable, aquella luz blanca, sin brillo, aquel cielo endurecido; las noticias desconsoladoras cruzando como rayos.

253

Podemos dicir que, en principio, Mosquera é un personaxe con función de guía-documento que tamén introduce o pupilo Carlos nas redaccións dos dous xornais principais de Oria, o conservador e o liberal. O narrador en poucas notas fainos saber como o liberal era moi reaccionario en materia de literatura e de arte, e que o conservador, en troques, estaba moi ao día neste terreo: “aqueellos conservadores estaban en la vanguardia”. É aquí onde coñece Carlos a Paco Seijas (un *alter ego*, segundo coído eu, do propio Vicente Risco, aínda que algo travestido), “un rapaz de menos de veinte años, cara muy blanca y cabello rubio deslucido”, que deixa sorprendido a Carlos polas súas reflexións políticas e polos seus coñecementos de arte e de literatura. Este Paco Seijas ensínalle a Carlos libros franceses, edicións do *Mercur de France*, exemplares de *Les fleurs du mal*, único libro que Carlos coñecía, faláballe con grande entusiasmo de Mallarmé, das *Illuminations* de Rimbaud, dos caligramas de Apollinaire, de Reverdy, Tristan Tzara, Francis Picabia, etc., e mesmo o levou visitar o estudio dun pintor dadá, un comunista chamado Raúl González, pero tamén lle falaba con entusiasmo das esculturas románicas da catedral e dun retablo barroco que había nunha igrexa totalmente descoñecida. En fin, Risco,

en boa medida, válese destes personaxes para expoñer a súa propia formación e cultura e a dos seus amigos do que fora no seu tempo o *Cenáculo ourensán*, así como para facer reflexións críticas sobre o futurismo, o dadaísmo e as vangardas, en xeral, pero tamén para ridiculizar a desinformación madrileña sobre a actualidade política e artística de Europa e para lograr que o seu personaxe, que, a pesar de vivir en Madrid, non estaba informado de nada, lle vaia collendo gusto á cidade.

Unha vez introducido Carlos Armesto na cidade e, como di Antón Risco, en “semejante cotidianidad”, dá comezo na novela, de súpeto, un mundo de fantasía e de fascinación, dende o momento en que, paseando un día por unha ruela da cidade, Carlos ve unha placa na que se le o nome de R. Dehmel. Para o lector familiarizado coa obra de Risco salta axiña a intertextualidade con aquela peciña narrativa de 1918, “Do caso que lle aconteceu ao doutor Alveiros”, e polo tanto activa os rexistros apropiados para se introducir no xogo risquián de mundos ocultistas e exóticos, como efectivamente vai ocorrer. Nada menos que nesta cidade de provincias vive o ourive que falsificara a famosa tiara de Saitaphernes, Israel Ruchumowski, oculto baixo o nome de R. Dehmel, xunto cunha muller rusa de fermosura fascinante, Sofía Alexievna, da que queda prendado Carlos, en detrimento da súa noiva e futura esposa M^a Luisa Puga. En efecto, Sofía (e non esquezamos a transparencia simbólica deste nome: ‘sabedoría’), que resultará ser unha evanescente princesa rusa espiada pola Cheka era unha “mezcla extraña de seducción y de lejanía. Una belleza dulce y tierna, y al mismo tiempo casta y altiva. Belleza de reina y de santa, que lo dominaba de una manera que nunca había experimentado”. Os engados de Sofía conseguen que Carlos fiquen tamén prendado de Oria.

A entrada neste mundo de exotismos, fantasías e personaxes de incerta traxectoria relixiosa e política, dálle pé a Risco para entreterse en reflexións dialécticas sobre dogmas, para exponer as súas ideas sobre a ortodoxia católica ou sobre a igrexa ortodoxa (“herética”) rusa e, de paso, nesos diálogos, naturalmente, tamén aproveita para se decantar sobre o comunismo.

Así como van collendo confianza Carlos e Sofía, esta vai facéndolle confidencias. É ela quen lle ensina a suposta tiara de Saitaphernes orixinal, oculta na casa de Oria onde vive co seu suposto pai, R. Dehmel, é dicir, o ourive Israel Ruchumowski. E é aquí onde Risco fai gala, a través dos diálogos dos perso-

naxes, dos seus coñecementos de Arqueoloxía e de Historia antiga e tamén das súas opinións sobre a revolución rusa e as figuras históricas que a protagonizaron.

A partir de aquí, a novela entra a observar a personalidade de Carlos, unha mentalidade pequeno burguesa dubitativa e escrupulosa que non se atreve a lle facer fronte ao reto de Sofía de se ir con ela a Rusia. Os monólogos interiores deste personaxe que o autor implícito transcribe dannos a dimensión dunha persoa de nobres sentimentos, relativista e recoñecedora, non sen sufrimento interior, da súa condición profunda de “pollito bien” a quen lle gusta a vida apracíbel, o casino, o paseo, etc. Todo isto lévao a caer gravemente enfermo, de onde sae sen lle atopar xa moito sentido á vida. Mesmo lle importa pouco ter perdido o soño que para el significara Sofía. E agora a novela cobra unha traxectoria centrífuga, diríase que rizomática, ao casar Carlos coa súa noiva, M^a Luisa Puga, e levar o lector a escenarios europeos con motivo da viaxe de lúa de mel dos acabados de casados, que saben por Paco Seijas, a quen encontran en Suíza, que Sofía está alí a morrer, abandonada nun hospital. Isto aprovéitao Risco para falar do nacemento de Dadá no café Voltaire de Zurich e dunha exposición onde se le parte dun dos manifestos daquel movemento vangardista. Carlos visita a Sofía no hospital e ela infórmao de que guindara a Tiara de Saitaphernes ao Mar Negro, ao tempo que lle pide traer a M^a Luisa á súa presenza. É aquí, nos parágrafos finais da novela, onde cobra todo o seu simbolismo a prezada xoia e toma categoría alegórica toda a novela, até o punto de semellar un testamento existencial do propio Vicente Risco, que a fin de contas sempre foi un relativista e un pesimista abeirado no irracionalismo case fanático da relixión.

255

En definitiva *La tiara de Saitaphernes* é unha novela complexa na que tan só puiden facer aquí unha mínima incursión e que ben merecería unha análise en profundidade dada a personalidade do autor. Unha novela que nos desconcertaría por veces, sobre todo dende o punto de vista ideolóxico, como o recoñece o propio Antón Risco, moi crítico con esta obra de seu pai, se non temos en conta as características que levamos apuntando dende o inicio deste pequeno relatorio: unha escritura apresurada que vai con atraso respecto da mente do seu autor.

Unha escritura que semella querer deixar plasmadas as urxencias dun pensamento decote inqueda, dialéctico e contraditorio, sen tempo para mirar

atrás e organizar a materia diexética. Unha escritura rizomática e metaficcional que inscribe a Vicente Risco entre os novelistas máis avanzados do século XX, até o punto de que moitos recursos que el utilizou haberían ser recoñecidos a partir de 1970, na posmodernidade que el xa non puido vivir.

Anxo Tarrío Varela

Universidade de Santiago de Compostela