

Vicente Risco e a modernidade. Lectura e análise de tres relatos*

Vicente Risco and modernity. Reading and analysis of three statements

Xosé Luís SÁNCHEZ FERRACES

Universidade de Vigo
Departamento de Filoloxías galega e latina
ferraces@uvigo.es

[Recibido, decembro 2007; aceptado, febreiro 2008]

RESUMO

Insatisfeito, descontento co seu tempo, Vicente Risco participou con afouteza —igual fixeron moitos outros escritores coetáneos— no asalto literario aos grandes mitos dos séculos XIX e XX: a razón, a ciencia e o progreso. Para conseguir o seu obxectivo valeuse, indistintamente, de ensaios, novelas e pequenas narracións. Este traballo pretende demostrar que unha parte da súa obra narrativa, a formada polos relatos *Do caso que lle aconteceu ó doctor Alveiros*, *O lobo da xente* e *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán*, foi pensada e escrita desde unhas premisas irracionalistas nas que o soño, a fantasía, o mito, a lenda, a tradición, a natureza e o instinto eran as verdadeiras vías de acceso ao máis auténtico e real.

PALABRAS CHAVE: Descontento, modernidade, mito, tradición, natureza.

SÁNCHEZ FERRACES, X.L. (2008): “Vicente Risco e a modernidade. Lectura e análise de tres relatos”. *Madrygal (Madr.)*, 11: 91-100.

RESUMEN

Insatisfecho, descontento con su tiempo, Vicente Risco participó con valentía —lo mismo hicieron otros muchos escritores coetáneos— en el asalto literario a los grandes mitos de los siglos XIX y XX: la razón, la ciencia y el progreso. Para conseguir su objetivo se valió, indistintamente, de ensayos, novelas y pequeñas narraciones. Este trabajo pretende demostrar que una parte de su obra narrativa, la formada por los relatos *Do caso que lle aconteceu ó doctor Alveiros*, *O lobo da xente* y *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán*, fue pensada y escrita desde unas premisas irracionalistas en las que el sueño, la fantasía, el mito, la leyenda, la tradición, la naturaleza y el instinto eran las verdaderas vías de acceso a lo más auténtico y real.

PALABRAS CLAVE: Descontento, modernidad, mito, tradición, naturaleza.

SÁNCHEZ FERRACES, X.L. (2008): “Vicente Risco y la modernidad. Lectura y análisis de tres relatos”. *Madrygal (Madr.)*, 11: 91-100.

ABSTRACT

Unsatisfied, discontented with his time, Vicente Risco took part with valor —the same thing other many contemporary writers did— in the assault to the big myths of the XIXth and XXth century: the reason, the science and the progress. To obtain his aim he made use of essays, novels and tales, indistinctly. This work tries to demonstrate that a part of his narrative work, the acting by small stories *Do caso que lle aconteceu ó doctor Alveiros*, *O lobo da xente* and *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán*, it was thought and written from a few premises unrationalities

* Este artigo consta de dúas partes. Neste número publicase a primeira, e queda pendente a segunda parte para o número 12 desta revista.

in that the dream, the fantasy, the myth, the legend, the tradition, the nature and the instinct were the true exit ramps to the most authentic and real thing.

KEY WORDS: Dissatisfaction, modernity, myth, tradition, nature.

SÁNCHEZ FERRACES, X.L. (2008): “Vicente Risco and modernity. Reading and analysis of three statements”. *Madrygal (Madr)*, 11: 91-100.

1. Non é ningunha novidade afirmar que o irracionalismo literario moderno foi a resposta escrita que algúns espíritos desencantados deron ao cambio histórico orixinado pola Filosofía da Ilustración no occidente europeo. O cambio foi tan esperanzador, tan profundo e tan razoablemente humano nos seus inicios que o home europeo o acolleu sen reserva ningunha e o século XVIII recibiu os títulos de *siècle humain*, *siècle philosophique*, *siècle éclairé* e *siècle des lumières*. Pero estas luces, as da razón, non sempre seguiron brillando para o home como o fixeran ao principio. Algúns corolarios decepcionantes da inicialmente ilusionante razón teórica e moitas das respostas científico-técnicas, achegadas pola tiranía da razón práctica ás necesidades e aos desexos dos individuos, provocaron un conflito nalgunhas consciencias. Mentres a razón racionante foi introducindo a barrena crítica en ámbitos ata entón dominados por unha tradición autoritaria e/ou pola arbitrariedade dos poderosos, a palabra *racionalización* foi unha palabra nobre, pero esta mesma palabra tornouse temible cando se usou para enmascarar algúns métodos de organización do traballo que someteron a vida dos obreiros a cadencias e ordes *científicas*. O adxectivo *científico*, cativador pero en realidade falaz e raposeiro, era a palabra perfecta para evitar que os métodos se viran como o que eran: instrumentos ideados pola burguesía capitalista para incrementar desalmadamente os seus propios beneficios.

Cando se comprobou que o progreso humano nos ámbitos político e económico, nas ciencias e nas institucións, despois dunha primeira etapa de optimismo contaxiante, entrañaba, entre outras cousas, un devalo da felicidade do home, un pouso cada vez maior de complicación, conflito e opresión na vida, e unha doerosa renuncia á natureza, en certos espíritos conscientes as luces da razón deixaron de engaiolar e foron substituídas polas sombras da angustia e o descontento. Nacía

así a modernidade, lema programático dunha nova estética e dun novo modo de entender o mundo. Aínda que as primeiras denuncias apareceron dentro do movemento romántico, as críticas máis extensas e intensas da civilización foron feitas polas teorías anticientíficas e antirracionalistas que se adonaron do pensamento europeo nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX.

O furor combativo levou a moitos escritores que participaron nesta ofensiva contra a razón a complementar a súa “obra de creación” cun labor ensaístico paralelo de teor teórico-crítico. Na literatura galega temos un caso paradigmático: Vicente Risco. O noso escritor procurou que as súas creacións narrativas aparecesen sistematicamente arroupadas por unha teoría estética —no seu caso neorromántica— que abrolla, aínda que con distintos graos de explicitación, en toda a súa obra de pensamento, desde os grandes ensaios, incluídos aqueles que non foron escritos coa finalidade expresa de serviren de espello ás correntes artísticas en boga, ata as pequenas pero importantísimas recensións literarias das que tantos exemplos nos deixou o autor de *O porco de pé*. Risco quixo que este constante exercicio autorreflexivo, que formaba parte do contrato, do pacto subscrito por boa parte dos escritores do seu tempo coa *modernidade estética*, servise non só para definir a vontade e as esixencias da arte contemporánea en xeral, senón tamén para proporcionar unha inmejorable vía de acceso ao sentido das súas propias creacións. E ao facer esta afirmación, teño ben presente aquel aviso que Lucien Goldmann daba hai sesenta anos. Advertía aos críticos do risco de conceder máis importancia da debida ás opinións do escritor para unha correcta interpretación da súa obra literaria, é dicir, do perigo de aceptar sen reservas a hipótese de que o autor coñece mellor ca ninguén a significación e o valor dos seus escritos, porque as conclusións, ás veces, demostran a falsidade ou parcialidade do punto de partida (Goldmann, 1962: 46). No caso de Risco, podemos dicir que non ocorre así. Os comentarios que o autor nos vai dando, directa ou indirectamente, nos ensaios, nas recensións, nas cartas, etc., son a mellor axuda para o lector e o crítico da obra risquiana.

2. Uns anos antes de ver publicado na colección ¡Terra a Nosa! de A Coruña —foi en 1919— o primeiro dos seus relatos galegos, *Do caso que lle aconteceu ó Dr. Alveiros*, Vicente

Risco empeza xa a fixar as guías¹ estéticas entre as que vai ir colocando, case sempre de forma coherente, toda a súa obra narrativa. A fixación completa de tales guías (en harmonía con moitas das ofertadas pola modernidade estética finisecular) será obra de varias propostas conscientes e deliberadas —fundamentalmente ensaios de intencionalidade teórica ou doutrinal— que, bardante algún caso que non chega a ver a luz², Vicente Risco dá a coñecer en diversos xornais e revistas.

As guías son a exteriorización do desacordo intelectual³ do escritor co *habitat* histórico no que lle tocou vivir, é dicir, a revelación dun estado de alma⁴, a expresión emotiva da ruptura do pensador cuns tempos ateigados de *positividade* e de *razón* que, á parte de deixaren o mundo desprovisto de apoios relixiosos, morais e políticos —a afirmación é de Pessoa—, levaron por unha banda á consolidación da sociedade burguesa e a todo o que ela implicaba: unha nova estruturación social, uns novos modos de produción, unha nova moral e unha nova axioloxía de natureza pragmática, utilitaria e antipoética; e por outra, á lenta pero inexorable disolución do mundo no que el e mais outros medraron, á vagarosa pero progresiva desaparición do espazo vital que o/s moldeou. Este ámbito era a sociedade tradicional —agraria, artesanal e patriarcal—, sustentada por institucións xurídicas feudais, como o maorazgo, que resultaban un atranco para a mobilidade da propiedade privada.

3. O proceso de modernización mecánica e de emancipación humana empezou a ser contesta-

do cando as contradicións —*progreso* si, mais tamén *destrución*— inherentes ao mesmo proceso asomaron con todo o seu descarnado realismo. O signo máis evidente de oposición á modernidade é a aparición das primeiras poéticas románticas. A contestación crítica vaise facendo máis aguda consonte o discurso unificador e globalizante das clases ilustradas non cumpre “as promesas de liberdade e progreso, de harmonía e abundancia, feitas polo Terceiro Estado” (Costa Dias, 1977: 103), e o seu proxecto se ve substituído por un proceso de incesante racionalización, burocratización y cientifización da vida social. Da “razón ilustrada”, metamorfoseada no que Risco chama despectivamente unha vez “razón racionante” e outra “intelecto petrificante⁵, podería dicirse en parte o que o mesmo Risco afirmaba do marxismo en *Mitteleuropa*, a saber: que manda, goberna, revolve, coacciona, chantaxea, se propaga, adoutrina, educa, ensina, socializa, poetiza, cientifiza, explana, presuposta, mina, fura, desfai, impone, domina e señorea (Risco, 1984: 274).

Na súa fase máis demoledora —últimos anos do “indecoroso” e estúpido século XIX e primeiros do indigno, groseiro e indecente⁶ século XX—, a crítica á Razón, á razón discursiva e totalizante, será competencia dos insatisfeitos, dos descontentos, dos “inadaptados”, das “naturezas delicadas e concientes”, dos “inxenios máis avanzados”, dos “auténticos vencidos da vida” (todas, expresións de Risco), é dicir, de cantos non dan atopado acomodo sentimental e/ou económico⁷ na vida mecanizada, artificial, prosaica, unificante, niveladora, estandarizada, abstracta, fría,

¹ Utilizo o sintagma verbal “fixar as guías” co mesmo sentido que o usa a Informática, a sabendas de que a Risco non lle había facer nin chisco de graza a mención desta ciencia tan representativa do Progreso.

² O importantísimo libro *Las tinieblas de Occidente (Ensayo de una valoración de la civilización europea)*, escrito na segunda década do século XX, permaneceu inédito ata a súa publicación en 1990 pola Editorial Sotelo Blanco.

³ “El arte es ante todo la reacción característica de un espíritu ante el espectáculo de la vida. Nos interesa en cada artista, su manera privativa de reaccionar; en la obra de arte, buscamos esa expresión de un espíritu, buscamos el temperamento de su autor, buscamos el hombre, el hombre concreto y vivo” (Risco, 1917²: 13).

⁴ “En todo arte hay el intento de poner el alma al desnudo, en carne viva, y entregarla a todos los hombres, como hizo Cristo en la Santa Cena... El arte es una obra eucarística” (Risco, 1917²: 14).

⁵ “Os homes de educación filosófica ven o mundo *estaticamente* como se fora igual que coma foi dende o seu comenzo, movéndose dunha maneira regular e constante, gobernado por leis eternas. A ciencia sintetista e a filosofía pende deste engano. Así eran os homes do século XIX, racionalistas que crían que o coñecemento científico respondía á realidade, e teorizaban e lexislaban para o home abstracto e mítico que eles crearan, como crearan o mito do progreso, o da evolución superorgánica e outros tantos.

Os homes de educación historicista e crítica non cremos xa na evolución superorgánica, nin no progreso, nin nas leis naturais, que sabemos son unha creación do noso espírito, como sabemos que o coñecemento científico non pode ser máis que relativo e provisional, e que o racionalismo é un vicio de pensamento dos occidentais, que quizais se debe—sendo como é o pensamento un produto da linguaxe— á estrutura especial das linguas indoeuropeas.

Á concepción *estática* do mundo sucedeu en nós a concepción *dinámica*, fundada na idea oriental de evolución. A nosa ciencia é a historia; estudiamos as realidades concretas, e afirmamos que o atributo da abstracción é a non-existencia” (Risco, 1918: 1-2).

⁶ Os adxectivos *indecoroso*, *indigno*, *groseiro* e *indecente*, utilizados por Vicente Risco, revelan o profundo desprezo do escritor pola época en que lle tocou vivir.

⁷ “Al llegar la era capitalista, el artista se encontró en una situación muy peculiar. El rey Midas convertía en oro lo que tocaba: el capitalismo lo convertía todo en mercancía. Con un aumento entonces inimaginable de la producción y de la productividad, con la exten-

impersoal, egoísta, minuciosamente regulamentada da cidade e nos valores efémeros e dolorosamente cambiantes⁸ desta.

Todos eles adoptan unha actitude de rebelión antiburguesa, de revolta contra o intelectualismo, de sublevación contra o racionalismo *more geometrico*, de negación da realidade, de esquecemento do mundo. Na súa vontade de resistencia, abren as comportas da vida e da literatura ao mito, ao instinto, aos sentidos, á fantasía e ao soño. A xeito de proclama din: cómpre voar, facerse fillos e merecedores da Quimera. Conciencias desgarradas que son, reclaman un retorno a todo aquilo que significa seguridade e sentimento —á terra con minúscula e á Terra⁹ con maiúscula— e, arredados radicalmente do *gran número*, porque desconfían das solucións colectivas e igualitarias, guíanse na noite da modernidade estética, por unha constelación de tendencias íntimas, das que Risco cita o individualismo irredutible, o aristocratismo, o senso da distancia e o irracionalismo.

4. Vicente Risco militou desde a súa mocidade nesta modernidade e colaborou coa súa crítica agresivamente corrosiva —clarísima nos ensaios e máis sutil nos relatos¹⁰— no asalto á razón, á ciencia e ao progreso, os grandes mitos do século XIX. A súa ideoloxía foi a ideoloxía de fin de século.

Unha maneira de rebelarse contra a tiranía da mesocracia universal e sen soños do século era abandonar a vida cotiá e viaxar en corpo e alma, idealmente unhas veces, outras de forma real, por todos os lonxes do espazo e mais do tempo á procura de ámbitos insólitos e misteriosos que puideran ser, como di Ricardo Gullón, símbolo de disconformidade e de esixencia: de viva discon-

formidade co real e de irrenunciable esixencia dun cambio (Gullón, 1980: 24). Joris-Karl Huysmans —un dos mestres de Risco, segundo confesión propia (Risco, 1970: 48)— reconece en *A rebours*:

El hecho es que, cuando un hombre de talento se ve condenado a vivir una época mortecina y estúpida, al artista le obsesiona, incluso sin que se dé cuenta de ello, la nostalgia de otra época. Incapaz de armonizar, salvo en raros intervalos, con el entorno en el que evoluciona, sin poder encontrar en el estudio de ese entorno y de los seres que lo soportan suficientes placeres de observación y análisis que lo distraigan, siente el nacimiento y desarrollo de inusitados fenómenos en su ser. Confusos anhelos migratorios aparecen entonces y se esclarecen con el estudio y la meditación. Los instintos, sensaciones e inclinaciones legados por la herencia se despiertan, se determinan y se imponen con imperiosa certeza. Recuerda personas y cosas que nunca ha conocido por sí mismo, y llega un momento en que se evade violentamente de la cárcel de su siglo y vaga libremente por otra época, con la cual, como una última ilusión, le parece que hubiera estado más de acuerdo. En algunos casos, se da un retorno al pasado histórico, a las civilizaciones desaparecidas, a los siglos ya muertos; en otros, se da una precipitación hacia la fantasía y el sueño, tratándose de una visión más o menos intensa de una época futura cuya imagen reproduce, inconscientemente y por un efecto atávico, la de épocas pasadas” (Huysmans, 1980: 210).

En poucas palabras, cando as circunstancias nas que está e vive non lle permiten ter ilusións, o escritor inadaptado tende a segregarse da sociedade, a desapegarse das súas tendencias e dos seus problemas, a isolarse dos seus afáns e trafegos, a

sión dinámica del nuevo orden a todas las partes del globo y a todas las zonas de experiencia humana, el capitalismo disolvió el viejo mundo en una nube de moléculas revoloteantes, destruyó todas las relaciones directas entre el productor y el consumidor y canalizó todos los productos hacia un mercado anónimo, donde debían venderse o comprarse. Hasta entonces el artesano trabajaba para un cliente particular. El productor de mercancías del mundo capitalista, en cambio, trabajaba para un comprador desconocido. Sus productos desaparecían en el torrente de la competencia, hacia el mar de la incertidumbre. La producción de mercancías que se propagaba por todas partes, la creciente división del trabajo, la escisión de cada tarea, el anonimato de las fuerzas económicas: todo esto contribuyó a destruir el carácter directo de las relaciones humanas y condujo a una creciente alienación del hombre, a un creciente alejamiento de la realidad social y de sí mismo” (Fischer, 1978: 57).

⁸ A civilización, identificada con un habitat así, envolve, segundo Risco, a idea de complicación, de artificialidade, de organización, de regra, de mecanismo. En 1928 escribe: “No cabe duda de que el Estado moderno, con su exceso de legislación y de intervención en la vida privada; el cientificismo que pretende racionalizar y someter a reglas la vida entera; las máquinas y las aplicaciones científicas hipertrofiando y standardizando la producción y mecanizando el vivir; la organización refinada del tráfico, el crédito, etcétera, mercantilizandando todas las manifestaciones sociales, etc., son productos de la civilización y nada tienen que ver con la cultura propiamente dicha” (Risco, 1928: 216).

⁹ Porque nela está a vida simple, auténtica, íntegra e persoal da comunidade; porque alí operan a transcendencia, a verdadeira sabedoría, a eternidade, a contemplación, a quietude, a memoria colectiva, o saber orgánico que procede por analogías, a arte como algo irrepetible.

¹⁰ O seu “Preludio a toda estética futura” comeza con esta inequívoca toma de posición: “Es en su arte donde cada uno manifiesta su modo privativo de reaccionar ante el espectáculo del mundo; es así como cada uno dice lo que es” (1917:14).

atrarcarse de teorías e de utopías, a engancharse ao soño¹¹ dun alén distante e exótico que sempre representa o diametralmente oposto á realidade inmediata, ao que ten diante dos ollos e á man, e a construír os seus textos literarios con elementos irracionais, máxicos, herméticos e misteriosos. Así reaccionaron moitos intelectuais desencantados da civilización burguesa. Un deles, pero ao seu xeito, foi Vicente Risco, o escritor galego máis inxustamente arrombado por unha crítica, miope e rancorosa, que quere velo permanentemente no inferno do esquecemento.

Consecuente coa estética finisecular da fragmentación, Vicente Risco vai diseminando no mosaico da súa obra narrativa galega e castelá as imantadas liñas de forza dun código ideolóxico, levantado, tal e como o acabamos de describir, contra a realidade desconsoladoramente razoable. Neste ensaio trataremos de explicar as guías que sosteñen os tres relatos galegos que Vicente Risco publicou entre 1919 e 1925.

Do caso que lle aconteceu ao doctor Alveiros

5. O primeiro que someteremos a análise será *Do caso que lle aconteceu ó Dr. Alveiros*. Trátase, ao meu entender, dun excelente relato maravilloso co que Risco pretendeu demostrar que non é realidade só o que a razón certifica como tal. En función desa demostración, o narrador do conto deseñou o remate. Anderson Imbert, resumindo o pensamento de Todorov sobre o concepto de fantástico en literatura, escribe:

Si el quebrantamiento del orden lógico y natural es ilusorio, el cuento entra en el género de “lo extraño”: sus acciones, aunque insólitas, absurdas, extraordinarias, escandalosas, únicas, perturbadoras, pueden ser explicadas. Si por el contrario se decide que la intervención de lo sobrenatural es una prueba efectiva de la existencia de leyes desconocidas por el hombre, el cuento pertenece al género de “lo maravilloso”: se despega de nuestro mundo habitual y va al encuentro de un universo donde lo que creíamos imposible es posible, aunque no podamos explicar su naturaleza portentosa (Anderson Imbert, 1992: 175).

Pois ben, non é precisamente unha dúbida ou unha vacilación o que se adona do lector cando

chega ao remate do conto. É a sorpresa, o desconcerto, o abraio ante un remate imprevisto no que a “razón racionante” é posta en cuestión por obra dun narrador experto e habelencioso. Cando o lector cre que os acontecementos extraordinarios que viviu o Dr. Alveiros teñen unha explicación onírica, o narrador subtráelle, nun xogo calculadísimo, esta explicación para instalalo finalmente na certeza de que todo sucedeu realmente. En escasos segundos, o lector pasa de creer que o Dr. Alveiros soñou todo

Alveiros abriu os ollos: estaba na cama, estaba no seu cuarto, entraba o sol.

—¡Vaia que che tiven un sono!

A criada abriu a porta e tróuxolle o almorzo e unha carta. (p. 139)¹²

a pensar que todo foi real. A carta que a criada lle leva co almorzo ao Dr. Alveiros supón por un lado a clausura do conto, e por outro, paradoxalmente, a apertura a unha realidade que nada ten de onírica e que o lector “racionalista” se resiste a admitir. En dúas palabras: o efecto que buscaba Vicente Risco con este final maravilloso era sorprender e desconcertar literariamente ao lector “realista” ampliando o campo da realidade. No seu brillante e esclarecedor “Preludio a toda estética futura” dos anos 1917-1918, o escritor ourensán afirmou:

... yo creo que no se puede ser artista sin creer en brujas, y esto, no porque yo crea en ellas —aunque creo y confieso esta creencia sin rubor— sino precisamente porque el público de los artistas suele no creer... Y aquí nos sale al paso la cuestión de lo maravilloso en el arte. Y bien, en la generalidad de los casos, la virtud de lo maravilloso, su efecto sugestivo sobre el temperamento de los contempladores, depende de que éstos no crean en él, lo consideren como mentira. Lo maravilloso es más maravilloso para el que no cree. Claro es que su virtud radica más hondo: en una de las necesidades radicales del alma humana, la ineludible sed de lo maravilloso que siente todo hombre verdaderamente hombre, como no sea un ente artificial y filisteo a lo Voltaire o a lo Montaigne. Y el arte, nacido de la insuficiencia de la vida, debe satisfacer las necesidades que por impotencia no satisfacen la economía, la ciencia ni la moral.

¹¹ O soño é a ilusión de quen non pode ter ilusións.

¹² Para as citas textuais dos tres relatos, véxase o tomo I das *Obras Completas* de Vicente Risco publicadas pola editorial Galaxia en 1994.

Sin embargo, acerca de todo esto, hay una cosa: he dicho que el artista puede y debe mentir; pero creo que debe ser a condición de que haga lo posible para que parezca que lo que presenta es verdad. No es “el mármol desnudo de la realidad, cubierto por el velo de la fantasía”, que dijo Eça de Queiroz, sino al contrario: la fantasía disfrazada de realidad” (Risco, 1917²: 20-21).

O caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros está contado case na súa totalidade por un narrador heterodixético e omnisciente que no ten reparo ningún en asomarse de cando en cando ao relato para deixar as súas opinións. Así sucede, poño por caso, cando di na presentación do Dr. Alveiros: “Era home de moita cachaza e dun forte escepticismo. Como el hai moitos outros que andan a estudar as bruxerías; neste como noutro calquera ramo da ciencia, os que tolean son poucos” (p. 121). Este narrador, que ademais é culto, erudito, estudioso do ocultismo e da teosofía -as notas explicativas con que acompaña o texto narrativo son a mellor demostración das súas afeccións-, abre o seu relato coa introdución dun enigmático anuncio de xornal no que se ofrecen 30.000 pesos a un ocultista pola comunicación dun segredo. O anuncio resulta moi estraño porque non especifica a que clase de segredo se refire. Dá a impresión de que quen o mandou poñer intenta evitar que o feito teña unha grande divulgación. De aí que dea un enderezo (Lista Correos 1313) para que os interesados no ofrecemento poidan escribir solicitando aclaracións.

Picado pola curiosidade, Alveiros escribe e agarda impacientemente a resposta. A carta de contestación, asinada por R. Dehmel, chégalle ao doutor varios días despois, e con ela a especificación do segredo: un rescrito que poida volver o movemento a unha momia enfaixada e embalsamada polos exipcios. Por medio desta carta, que aparece introducida no relato como outras máis que os dous personaxes se escribirán posteriormente, o lector sabe, sen intermediarios, que a comunicación interpersoal entre o Dr. Alveiros e R. Dehmel se realiza, de primeiras, a través dunha relación epistolar na que, como se se tratara dun verdadeiro diálogo pero a distancia, cada pequena carta é sempre a resposta a outra anterior. Pero nesta primeira parte do relato o autor implícito

non se limita unicamente a dar fe da correspondencia epistolar. Combina a función de “notario”, se así o queremos denominar, coa súa función de narrador descoñecido, sen rostro, pero sempre presente, ben por advertir varias veces ao lector sobre o tempo que tarda un comunicante en contestar a carta do outro (“De alí a dous días respondeu Dehmel”; “mañán, descansado, ...púxolle a Dehmel unha carta”; “A resposta chegou logo”), ben por notificarlle que o Dr. Alveiros, ao seu entender, é un home honrado e de mentalidade lóxica (aínda que logo algunha das súas cartas poida certificar o contrario)¹³ ou ben por pretender agochar a súa presenza detrás dun monólogo interior directo do Dr. Alveiros —o monólogo sería a omnisciencia levada ao seu caso máis extremo— para facerlle saber o que este pensa sobre o seu comunicante:

... R. Dehmel debe ser un tolo que ten unha momia exipcia e quere facela vivir. Ademais é un ignorante: os exipcios tiñan un procedemento para meter o “ka” na momia ou nun monicreque, e ese procedemento é coñecido do mundo moderno polo “Libro dos Mortos”... (p. 122).

Pero R. Dehmel nin era un ignorante nin era un tolo, como cría o Dr. Alveiros. Antes de recorrer ao anuncio publicitario, Dehmel xa sabía que un rescrito como o recomendado por Alveiros non era valedoiro nos tempos que corrían, porque a maior parte dos dobres daquelas xentes pasaron hai moito tempo ao estado “devakánico” e os seus fantasmas astrais áchase desintegrados. Que consultara toda a bibliografía que estaba ao seu alcance, a publicada e a inédita; que probara, pero en balde, todas as solucións posibles, desde as correntes galvánicas ata a transmisión do “prana”, todo isto fixo e así llo dixo Dehmel a Alveiros na súa segunda carta, e algo máis que deixou a este estrañado e caviloso: “Déase conta de que o que eu quero é volverlle a un corpo seco e enfaixado a liberdade de movementos de que gozan os que non foron tratados por tan bárbaro procedemento” (p. 123).

A partir de aquí, pero só momentaneamente, o narrador renuncia á estrutura epistolar e, desde a terceira persoa narrativa, conta sucesivamente a visita que Bieito Alveiros fai a un anticuario de

¹³ Cando na segunda carta a Dehmel lle comunica, á boa fe e crendo estar no camiño acertado, que a solución que anda procurando para lle devolver o movemento á momia está nun libro coñecido por todos cantos se dedican á relixiosidade exipcia, dille así: “No capítulo tal do chamado ‘Libro dos Mortos’ edición tantas de tal ano, atopará o rescrito que lle convén” (p. 122). Ser é un home lóxico, pero descoidado tamén.

quen esperaba algunha axuda, a conversa habida entre ambos e a sorpresa de Alveiros ó contemplar na casa do seu amigo un papiro que fala de meigallos, e entre eles dun rescrito que o anticuario non puido ler por estar gravado nunhas letras descoñecidas e que, ao parecer, vale para facer mover os defuntos. Marabillado polo que ve e oe, o Dr. Alveiros pídelle permiso para calcar nun papel transparente aquela escritura arcaica que o anticuario cre que se imita moito máis á escritura sumérica que a calquera outra das exipcias.

A visita acabou á noitiña. O Dr. Alveiros, en vista de que o *tramway*¹⁴ non dá chegado, decide facer a pé o camiño de volta. E mentres regresa camiñando por unha estrada, bordeada de casas baixas, chea de tabernas e tendas, o narrador heterodixético xoga, de novo, a non deixarse ver, tratando de agocharse en van (a súa teima de aclaralo todo terminará por descubri-lo cando diga na nota explicativa *h* que o protagonista vai *falando para contra si*) detrás dun demorado monólogo interior directo, inacabado, coa intención de que o lector oia só os razoamentos do doutor sobre a orixe das diferentes escrituras —os *quipos* de Perú, os *kua* de Fo-hi, os *xeroglíficos* de Henues, as *cuñas* de Oannes, os *glifos* dos Maias do Yucatán, as *runas* nórdicas e as *cup-marks* de Gran Bretaña— e sobre a hipótese de que a lingua do papiro que acaba de calcar poida ser o *zenzar*, lingua sagrada da que procederían todas as anteriores. O monólogo interrómpese cando o tranvía está xa case á altura de Alveiros e este decide pillalo para chegar a casa.

O narrador recupera o seu protagonismo para relatar co seu aquel de ironía que Alveiros pasou oito días —un día máis que o Creador, pero é que este, dirá, non traballou por trinta mil pesos— estudando o rescrito, comparando parecidos e resolvendo cuestións simbólicas coa axuda de libros de arqueoloxía e ocultismo. E, quitante a tradución, todo tiña unha explicación. Para a tradución non podía habela porque non se podía chegar por ningún camiño á correspondencia fonética daquelas letras. Pero ao oitavo día a Alveiros acordoulle algo: os lamas do Tibet metían as oracións nun muíño de man e cada volta que lle daban ó muíño viña sendo un rezo da oración. Velaquí o camiño!

Feliz por acordar tal, botouse a durmir e ao día seguinte, de mañá, foi onda un carpinteiro encargarlle un muíño de man; copiou logo en vitela as letras con tinta vermella, e coa mesma escribiulle a Dehmel unha carta, case telegráfica, comunicándolle que tiña o rescrito que andaban a procurar. Dehmel contestoulle a volta de correo cunha carta similar concertando unha reunión na súa casa da rúa de San Silvestre, o día 11, quinta feira, ás sete e media da tarde. Ambas cartas aparecen incrustadas no relato, tal e como sucedera ao principio. Co Dr. Alveiros acudindo á cita, a narración empezará a tomar un cariz sorprendente, marabilloso. Irase convertendo nunha cadea de sorpresas para el e mais para o lector. A primeira ocorre na tenda que hai no baixo da casa n.º 13 cando o Dr. Alveiros pregunta se vive alí o Sr. Dehmel. A señora que está ó cargo da mesma respóndelle que o tal, un comerciante alemán, viviu no segundo andar, pero que morreu vai para cinco anos e que desde aquela o piso está deshabitado. Sorprendido, mais non demasiado¹⁵, o Dr. Alveiros pide permiso para subir á vivenda. Sobe e, cando pulsa o timbre, leva a segunda sorpresa. Escoita pisadas, e logo como lle abre a porta —un ferrollo, unha chave, o pasador— alguén que non se deixa ver porque a entrada está ás escuras, alguén que o invita a pasar a un despacho e logo a sentar. Xa dentro e con luz —terceira sorpresa— Alveiros descobre que o seu interlocutor, o Sr. Dehmel, é un esqueleto:

Entón veu o Alveiros que a face daquel señor era unha calavera que o ollaba cos seus buratos mouros, e a man que lle amostraba o asento era un feixe de ósos da cor dos dentes de elefante. (p. 129)

Ao que nota o desconcerto do visitante, Dehmel pide desculpas pola presentación e, para romper o incómodo silencio, pregunta se trae o rescrito. Comeza así un longo diálogo que só de cando en cando aparece interrompido polo narrador para dar relampantes indicacións sobre o que fan e pensan un e outro interlocutor.

O diálogo presenta dous tempos ben diferenciados. O primeiro é aproveitado por Dehmel para presentarse¹⁶. Ten unha función retrospectiva,

¹⁴ O relato, á parte de ser un alarde de cultura libresca, reflicte unha certa propensión do narrador a usar palabras estranxeiras: *tramway*, *abat-jour*.

¹⁵ Unha pequena cuña explicativa —“Alveiros era ocultista”— que o narrador incrusta no diálogo, encárgase de indicalo.

¹⁶ “Mais a todas estas vostede non sabe con quen está falando; voulo dicir denantes de nada, e tamén como fun encargado desta anqueira, para a que lle xuro que non tiña eu experiencia nin costume: eu chámome Roberto Dehmel, son de Düsseldorf; hai quince anos que vin eiquí representando a unha casa de aparatos de óptica; eiquí vivín e tiven o meu despacho hastra hai cinco anos que morrin dunha doenza crónica na gorxa, anque gracias á miña industria, a miña casa, como ve, áchase coma cando a deixei para ir ó camposanto, e así é como podo inda vir a ela cando me peta, e isto veume moi ben para o asunto este...” (p. 129).

retrotrae lixeiramente a historia á conversa que hai un momento sostíña o Dr. Alveiros coas dúas mulleres no baixo da casa. No segundo -de evidente valor prospectivo- Dehmel comunicalle ao seu visitante que o vai conducir dentro só dunhas horas, e estando vivo -será a cuarta sorpresa-, ao mundo de ultratumba, un mundo absolutamente “real, material” e nada imaxinario; un mundo “que se ve, que se oe, que se cheira, que se apalpa”; un mundo que os vivos non sospeitan, porque a razón o rexeita, e que só foi albiscado na Idade Media coa figuración da Danza Macabra. Ese mundo existe, porque o corpo dun defunto segue vivindo materialmente. E a mellor demostración é el mesmo, que lle está a falar e que fuma e que come.

Alveiros —quinta sorpresa— rógalle ao seu interlocutor que lle explique máis pormenorizada-mente en que consiste esa vida, que lle aclare como é posible que el mesmo viva. Dehmel, que foi designado para esta misión, segundo el mesmo confesa, pola súa experiencia nos negocios e non polo seu saber, aproveita o pedimento para criticar abertamente o desexo de explicalo todo, o anxeo de peneirar toda a realidade coa razón: “¡Sempre coas cousas transcendentais, coas causas e os efectos ás voltas; sempre o cientificismo, a metafísica! ¡Que se lle vai facer!” (p. 132). E malia estar convencido, como o resto dos defuntos, de que hai que aceptar e aterse aos feitos pero non explicalos, accede e acláralle sumariamente que no mundo de ultratumba, “no mundo da materia morta, no mundo da materia pura, libre de corrupción espiritual, no mundo da materia verdadeiramente material” (p. 133), un corpo se move pola lei xeométrica da súa construción. O esqueleto é a síntese xeométrica máis marabillosa, por iso o único que un defunto precisa para vivir nese mundo é a simple arquitectura ósea. Canto máis libre estea de carne corrompible, máis e mellor hase mover nel. Como Alveiros non entende, prégalle a Dehmel que lle aclare o concepto de lei xeométrica, pero este renuncia a facelo. Consecuente co seu pragmatismo anticientífico e o seu descoñecemento do tema, non está interesado en explicar nada, e si en lle contar a Alveiros moito dos antecedentes que os levaron a relacionarse. E refere que hai dous anos

a tumba do libio Chubu foi violada por uns sabios e levada ao museo de Bulak. Alí o fado quixo que Chubu e o faraón Tutankamón se coñecesen e que aquel lle falase a este de dúas cousas: da vida que levaban os defuntos e mais da Danza Macabra. E como o faraón manifestase que descoñecía unha e outra por mor dos procedementos de poñeren a secar as momias —a pelexa quedáballes apegada aos ósos— e de as enfaixaren provistas de poderosísimos rescritos máxicos —con eles a momia quedaba como tolleita de pés e mans—, Chubu prestouse a cargar con el, e alá se foi para que a contemplase.

Entre pregunta de aquí e resposta de alá o tempo foi pasando. Ás once e media, Dehmel dille a Alveiros que son moito horas de marchar, que o tren que os ha levar a ese mundo do que tanto levan falado, sae ás doce¹⁷. Un magnífico Renault que agarda na porta trasládaos a un caserón situado fóra da vila. Na primeira vía dunha estación inmensa e silenciosa (ninguén fala, todo se fai caladamente) está formado un tren “moi longo, moi liso e moi negro”, ó que soben Alveiros, Dehmel e Hermann, o criado. O convoi parte sen dar aviso e sen facer ruído para levar os tres viaxeiros ao seu punto de destino. A viaxe é absolutamente silenciosa —non volveron dar fala— e meteórica. A extraordinaria rapidez do percorrido —parece feito nun amén— explica a estrañeza de Alveiros e a escueta pregunta —xa?— que este dirixe a un dos seus acompañantes cando o tren se detén.

Apéanse e a través dun pasadizo escuro e estreito diríxense ao lugar no que agarda, inmóbil e tristeiro, Tutankamón. Ao que chegan, Alveiros queda apampado ante o escenario —era dunha sorprendente luminosidade e extraordinaria beleza— e ante canto alí ocorre: á man esquerda, unha impresionante e esquelética orquestra de máis de catrocentos profesores afina os seus instrumentos para tocar unha peza, e no centro, outros esqueletos, vestidos, ensaian un baile en medio de cazo- las fumegantes que queiman perfumes suavísimos e enlouquecedores. O narrador, que parece mirar a través dos ollos atentos e fascinados de Alveiros, vai describindo todo con minuciosa fruición: o lugar era “unha grandísima rotonda,

¹⁷ Consonte a explicación dehmeliiana de que os esqueletos van conseguindo a perfección en razón inversa á perda de memoria —un proceso que se realiza devagariño, pero inexorablemente, a base de ir desaparecendo impresións dos ósos da testa—, el mesmo sería un defunto que está en camiño de obtela, xa que a memoria empeza a fallarlle. E para mostra un botón. Cando ao principio da conversa Dehmel lle promete a Alveiros que fará unha viaxe, dille: “O tren non sae hastra dar os tres cuartos para as doce. Ás once e media hemos estar na estación” (p. 130). Ao remate da mesma, as súas palabras son: “Podemos ir andando... Son as once e media e o tren sae ás doce. Recolla, Hermann” (p. 135).

cuberta cunha bóveda de inmensas estalactitas onde xogaban as luces de moitos miles de focos dunha nunca vista intensidade”(p. 136); a peza, “unha sinfonía fantástica, tan extraordinaria, tan poderosamente suxestiva que deixaba atrás a canto Alveiros oíra na súa vida”(p. 136); e o baile dos esqueletos, “un baile dunha vistosidade e dunha arte tan meiga que nin as máis estupendas creacións dos danzantes nosos podería ter con el a máis lonxana comparanza” (p. 136).

Acabada a danza, Alveiros, por indicación de Chubu, achegouse á momia de Tutankamón e comezou a darlle voltas ao rescrito no muíño de oracións. O efecto deixouse sentir de alí a un pouco cando a momia do faraón deu en rebulir e con ela todas as demais momias que por alí había. En medio dunha delirante ovación, comparada hiperbolicamente co estrondo de cincuenta mil tronos, e aos acordes dunha xigantesca marcha triunfal da orquestra, Alveiros foi levado onda o faraón que, libre xa de faixas, o bicou e lle deu as grazas solemnemente coa fórmula: “Que Osiris cho pague, meu vello”. Ao que se escoitaron estas palabras, desatouse o delirio xeral cun frenético baile dos esqueletos, do que participaron, collidos pola man, Alveiros e Tutankamón. O narrador reflicte estilisticamente a loucura imperante na sala poñendo unha frenética, *prestíssima*, acorde co *prestíssimo* que toca a orquestra, sucesión de formas verbais:

Os esqueletos brincaban, corrían, botaban un tras do outro, facían roda como fan as bruxas, e daban voltas coma os derviches volteadores, rían, berraban, aturuxaban, facendo un rebumbio que deixaba xordo a un (p. 138).

O delirio e a luz duraron ata que na inmensa rotonda resoou un solo arrepiante —O CANTO DO GALO—, tipograficamente salientado ao aparecer escrito en maiúsculas e ocupar o centro dunha liña en branco. A grafía consegue así, como di Antón Risco, “expresar con vigor el notable efecto sonoro que se quiere referir” (A. Risco, 1987: 56). Pero ...que curiosa contradición!: a luz desaparece do mundo soñado cando Alveiros nota a primeira sacudida da realidade, é dicir, da conciencia vixiante, simbolizada polo galo. Entón, no medio das tebras, para todos foi escapar, caer, erguerse... e para Alveiros, ser collido, empurrado, levado a rastro... sentir o afogo, a estreiteza e o frío dunha fedorenta pedra sepulcral, notar a presenza do esqueleto do Sr. Dehmel que non responde cando chama por el, berrar, petar arrepiado, suar, abafar, chorar e, co soño acadando o clímax, espertar (“Alveiros abriu os ollos: estaba na cama, estaba no seu cuarto, entraba o sol”) pensando que todo foi un pesadelo (“¡Vaia que ache tiven un soño!”) para logo, cando a criada lle traía o almorzo e a carta, comprobar canto xa sabemos.

En resumo, se o progreso moderno, como escribiu Rubén Darío en certa ocasión, é inimigo do soño e do misterio por circunscribirse á idea de utilidade, non custa traballo ningún entender que Vicente Risco escriba un relato fantástico no que opón a inverosimilitude realista e a fantasía sen trabas ao cientificismo inxenuo das conexións lóxicas que teñen como obxectivo desterrar da realidade calquera asomo de irrealidade e de misterio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1992): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- DIAS, Augusto da Costa (1977): *A crise da consciencia pequeno-burguesa (O nacionalismo literário da geração de 90)*. Lisboa: Stampa.
- ELIADE, Mircea (1979): *De Gautama Buda al triunfo del cristianismo* (t. 2.º de *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*). Madrid: Cristiandad.
- FISCHER, Ernst (1978): *La necesidad del arte*. Barcelona: Península.
- GOLDMANN, Lucien (1962): *Investigaciones dialécticas* (trad. de Eduardo Vasquez). Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- GULLÓN, Ricardo (1980): *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- HUYSMANN, J.-K. (1980): *Contra natura* (trad. de José de los Ríos). Barcelona: Tusquets.
- RAMOS, Rosa Alicia (1988): *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.
- RISCO, Antonio (1987): *La obra narrativa de Vicente Risco*. Ourense: Caixa Ourense.
- RISCO, Vicente (1917¹): “Preludio a toda estética futura”, I, *La Centuria*, n.º 1, pp. 14-18.
- (1917²): “Preludio a toda estética futura”, VI, *La Centuria*, n.º 3, pp. 12-17.
- (1917³): “Preludio a toda estética futura”, XI, *La Centuria*, n.º 5, pp. 19-21.
- (1918): “Teoría do nacionalismo galego”, *A Nosa Terra*, n.º 61, pp. 1-2.
- (1919): “A Atlántida”, *A Nosa Terra*, n.º 101, p. 5.
- (1928): *Elementos de metodología de la historia*. A Coruña: Nós.
- (1931): “A ideología do nacionalismo exposto en esquema”, *A Nosa Terra*, n.º 281, p. 2.
- (1968): *Orden y Caos [Exégesis de los mitos]*. Madrid: Prensa Española.
- (1970): “Nós, os inadaptados”, en *Leria*. Vigo: Galaxia.
- (1971): *Un caso de licantropía (o home-lobo)*. A Coruña: Moret.
- (1984): *Mitteleuropa*. Vigo: Galaxia.
- (1990): *Las tinieblas de Occidente (Ensayo de una valoración de la civilización europea)*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- (1994): *Obras Completas*. Vigo: Galaxia.