

ANÁLISE e QABANZA de AGRA ABERTA de Victoriano Taibo

No pequeno vocabulario que serve como colofón ao libro *Da Agra Aberta* de Victoriano Taibo menciónase a expresión que serve como título do libro sinalando que se trata dunha “frase popular expresiva de que as cousas non teñen dono ou parecen non telo, e pode levalas quen queira”. A agra aberta é, daquela, o lugar extenso no que calquera pode entrar e levar consigo os diferentes obxectos que alí se encontren coa convicción de estes careceren de propietario lexítimo, estando, xa que logo, abandonados, carentes, en definitiva, de valor de uso ou de cambio no momento de seren encontrados. Esta operación, a de encontrar os obxectos e valoralos, encheiros de valor simbólico, resulta ser o central deste exercicio, xa que eses obxectos, ata ese momento inertes e inermes perante o devir, cobran agora nova vida, acadando por tanto unha superior xerarquía, en tanto que entidades de semiótica renovada, signos que continúan a emitir o seu significado, renovándoo en virtude das novas circunstancias da súa recepción. Como queira que esa agra aberta non é outra que o imaxinario colectivo ou popular, e como queira que eses obxectos encontrados non son outra cousa que relatos, estamos, por tanto, e supostamente, diante de historias tomadas de aquí e de alá e dispostas en conxunto nun mesmo volume; historias que ninguén valorara ata ese momento mais que, a partir da ollada que o escritor dirixe sobre elas, transfórmanse, recuperan a súa vitalidade, desfáanse da nugalla e da fatiga para se converteren en discursos cargados de sentido, en argumentos que paga a pena seguirmos a oír. Son historias escoitadas, procedentes dos beizos do pobo, que circulan ou circulaban por calquera lugar, ben en forma de contos, ben en forma de anécdotas, e sobre as que o autor declara ter unha única responsabilidade: a de pasalos da oralidade á escrita, de converter o que xa existía como entidade acústica en grafes que poden ser impresos en papel. O seu “autor”, *sub specie* etnógrafo, declara telos ido recolectando ao longo dun determinado período da súa vida, e en tempos xa distantes. A responsabilidade enunciativa semella deste xeito diluírse, esvaecerse baixo ese veo da proveniencia popular, como se esta lle permitise minorar a súa autoría ou autoridade sobre os textos, de maneira que



canto neles poida encontrarse de valor provén en derradeira instancia da colectividade e é a ela a quen, finalmente, cabe pedirlle responsabilidades. Aínda tratándose, tal e como cabería interpretar, dunha *captatio benevolentiae*, recurso retórico de uso cada vez menos frecuente, mais que semellaba daquela imprescindible, o certo é que o tema da autoría segue a estar de plena actualidade, xa que, logo das polémicas dos anos





► Castelaio

cosmopolita a un tempo, aquel que tanto podía falar francés en París como galego cos paisanos da súa aldea. Aquel que, sendo tradicional, era tamén moderno. Aquel que sendo autóctono coñecía e disfrutaba do alleo.

Non será preciso explicar, por tanto, que a posición de Victoriano Taibo é claramente unha posición enxebrista, de defensa da tradición e do autóctono, mais non por iso carente das tensións mencionadas, como iremos vendo ao analizarmos polo miúdo cada un dos contos que compoñen este singular volume. Nin será preciso explicar que a súa convicción con respecto ao nacional literario é unha convicción claramente temática, mesmo exclusivamente temática, o que de certo nolo sitúa nas súas verdadeiras coordenadas xeracionais e de formación.

Efectivamente, Victoriano Taibo naceu en Compostela o ano 1885, o ano en que morre Rosalía de Castro, e pertence á denominada Xeración de *Antre Dous Séculos*, a formada por aqueles autores que, nados na segunda metade do S. XIX, levaron a cabo o desenvolvemento da súa obra literaria a cabalo entre os dous séculos,

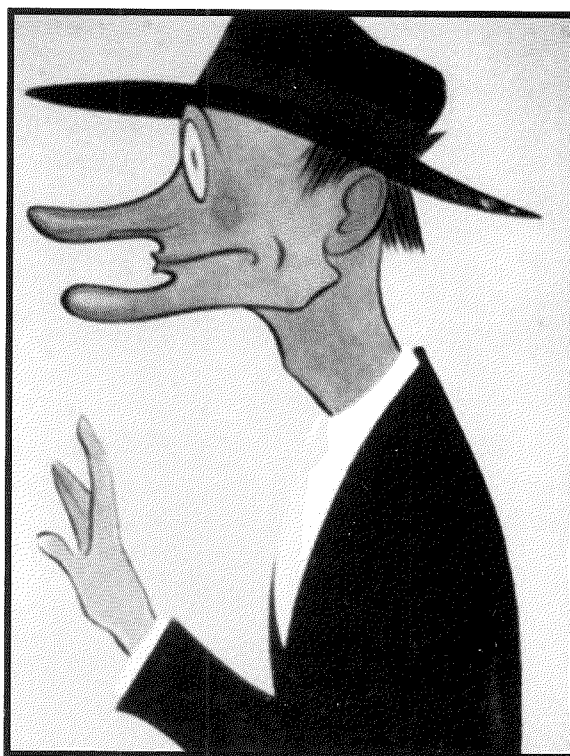
recibindo a un tempo a herdanza dos grandes autores do Rexurdimento e os influxos anovadores das principais correntes finiseculares. Mestre de profesión, exerceu a docencia en Ortigueira, Cambre, Cerdido, A Limia, Morgadáns e Vigo, sendo nesta última cidade onde morreu en 1966, aos oitenta e un anos. A súa obra publicada ocupa dúas épocas centrais, os anos vinte, en que publica poesía, ademais de colaborar en revistas como *A Nosa Terra*, *O Tío Marcos da Portela* e *Nós*, e os anos cincuenta en que, logo da Guerra Civil, retoma o seu labor como escritor. Á primeira época pertencen os poemarios *Abrente* de 1922 e *Da vella roseira* de 1925. Á segunda, o libro que hoxe estamos a comentar e que foi publicado co o título de *Da Agra Aberta, Contos e Lendas*, en Pontevedra en 1956.

A modernidade chégalle da man do comparatismo. Victoriano enxerga con ollada de analista os relatos populares e encontra as concomitancias entre eles, mesmo xoga con eles modificando os seus parámetros diexéticos e/ou actanciais de xeito que os contos, sendo iguais, semellan distintos. Así, encontramos a admiración por Risco, de quen nas páxinas introdutorias se mencionan os seus dotes de estudioso e o feito de poder demostrar que os contos se repiten nun territorio e noutro, nunha lingua e noutra veciña, sen que desa



modificación espacial ou lingüística poidan derivarse mudanzas de maior entidade. “E pasma –di Vicente Risco– encontrar o mesmo conto, o mesmo refrán, dito na mesma forma, nos lugares máis afastados do mundo”. Ao mesmo tempo nos contos que Victoriano pon en solfa encontramos pequenas modificacións: do rei que tiña tres fillas ao rei que tiña tres vicios en “O polo de Rianxo”.

De maneira que o sistema enunciativo que emerxe do volume abanea entre tres emisores implícitos e representados que obedecen a tres pautas de comportamento ben diversas: en primeiro lugar, o escritor de estilo; en segundo lugar, o etnógrafo recolector e, finalmente, o analista. O escritor de estilo encontra en Victoriano a un fiel cultivador da lingua, que a domina con verdadeira fruición, con auténtico deleite. Deste xeito, o lector curioso encontrará nas páxinas deste volume verdadeiros momentos de epifanía lingüística, singulares revelacións, tensións e distensións da lingua non coñecidas, toda vez que o autor manéxa a con verdadeiro virtuosismo, sempre dentro da cultura lingüística da época e da norma que, naquela altura, resultaba máis ou menos implícita. O etnógrafo recolector porque en Victoriano hai, sen dúbida, unha curiosidade sen límite cara á fabulación humana e as súas posibles consecuencias intelectuais e morais. Así, percibimos o oínte coleccionista, o espectador interesado que se suma como interlocutor sagaz a calquera historia que lle conten, posuído por un afán que ten que ver necesariamente coa vocación literaria. O analista porque Victoriano, ás veces, non se limita a expor as historias que escoita senón que as analiza e interpreta, sumando deste xeito as súas propias conviccións ideolóxicas ás que xa estaban latentes no relato. En numerosas ocasións, e cando se trata do primeiro enunciador, emerxe o escritor coidadoso, de estilo requintado, que coida todas e cada unha das súas palabras, todas e cada unha das súas frases. Outras veces é o simple recolector, o estudoso, que presenta os seus achados perante a curiosidade dos seus lectores, quebrando dese xeito o pacto ficcional proposto no primeiro destes apartados. Finalmente, é o analista, o que non dubida en mostrar a súa propia teorización sobre a ficción que relata,



▶ Vicente Risco, por Álvaro Cebreiro (1928)

situándose, por tanto, fóra da ficción, situado nun territorio, nunha posición enunciativa antes propia do ensaio que do relato ficcional. E esta peculiaridade convértese nunha das marcas de estilo do autor.

Non debemos esquecer que na altura en que este libro se publica xa Álvaro Cunqueiro iniciara a súa aventura do Realismo Máxico, dándose o caso de que tamén no escritor mindoniense son perceptibles, tal e como ten estudado amplamente a crítica, as mesmas dúbidas enunciativas, de maneira que encontramos un narrador non representado na ficción que por veces non pode deixar de inmiscirse nela, como se non puidese subtraerse á tentación de engadir un comentario, unha apreciación, que non aparece desde o interior da fábula que se conta, senón desde o tempo da enunciación, tan afastado do tempo da ficción que se relata.

Así que poderíamos engadir, ou cando menos vincular, con todas as cautelas que se queira, o presente volume á listaxe dos primeiros volumes do Realismo Máxico. E, partindo de aí, postularmos a conexión, por outra banda



▶ Álvaro Cunqueiro

evidente, entre as primeiras obras do realismo máxico, xurdidas do Período Nós, con nomes tan coñecidos como Risco, Castelao, Dieste, e esoutra liña, tan vinculada á etnografía literaria, da que se nutre temática e ficcionalmente este movemento. Pois, certamente, contribúe a debuxar un ambiente de época e a establecer as fondas conexións entre ese imaxinario popular e o imaxinario culto que Cunqueiro vai tentar conectar, facendo que os grandes nomes da tradición de occidente (Merlín, Sinbad, Ulises...) entren en contacto con estoutras fábulas aparentemente locais, mais finalmente globais, aínda que evidentemente populares. Se o afán de Cunqueiro foi sinalar que a cultura galega era profundamente occidental e europea, situando entre nós a numerosos personaxes da tradición clásica (lémbrese aquel fermosísimo relato sobre Tristán e Isolda incluído en *Os Outros Feirantes*), en Victoriano ese afán non é menor, toda vez que é plenamente consciente da materia coa que está a tratar e sabe ollala desde unha prudente distancia.

A suxestión fica feita para futuros estudosos: compararen o presente volume e os diferentes

volumes que, por estes mesmos anos, publica Álvaro Cunqueiro, deténdose, fundamentalmente, no *Merlín e familia e outros relatos*, a partir de obviedades como a mestura de tradición autóctona e allea e as diferentes complexidades enunciativas das que estamos a falar.

Porque, ademais, fóra dese marco imaxinario que o autor toma da tradición e dos “beizos do pobo”, existe un rexistro que camiña en paralelo, en xeral de maior xerarquía diexética, que é sempre de natureza realista. Quere isto dicir que, partindo sempre dun marco espazo-temporal realista, situado no mesmo tempo da enunciación, isto é, no tempo desde o que se escribe, lévase a cabo o relato de historias acontecidas *in illo tempore*, e é entón cando teñen cabida as lendas e as anécdotas que o autor considera saídas dese imaxinario popular, máxime cando esas historias lle son suxeridas por outro personaxe diferente ao narrador. Mais isto non acontece sempre, en todos os relatos, senón que, antes ben, noutros moitos é o propio tempo do autor o que devén tempo da ficción, aínda que este se manteña sempre nunha dimensión vaga, xamais explicitada, como corresponde a relatos que tenden a ser atemporais ou que proveñen xa de relatos fondamente enraizados e dos que posuímos documentación sobrada.

O autor, ademais, é consciente da vontade de dignificación das clases populares que vai engadida á súa actividade discursiva. Escríbense as fábulas dos pobres, tal e como se evidencia no inicio do primeiro dos relatos, “o polo de Rianxo”, onde se describen os hábitos culinarios da burguesía, contrarios nese tempo á inxestión da sardiña e outros produtos que puidesen conter este exquisito peixe do mar. De maneira que, fronte ao maior prestixio do polo, emerge o “polo de Rianxo”, denominación popular da sardiña.

Hai, ademais, outra actitude implícita no estilo do autor: a vontade de deleitar, mesmo de divertir, á procura de situacións que fagan xurdir a hilaridade do lector, mais tamén aquelas que poidan facer reflexionar. Hai, por tanto, tanta vontade de encontrar o memorable como o exemplar. As historias que nos son contadas procuran tanto a singularidade que lles permitirá sobrevivir na memoria dos lectores ou oíntes como

o establecemento de pautas de conduta que poidan servir como exemplo tanto ás xeracións actuais como vindeiras.

As narracións avanza moitas veces levadas polo diálogo entre narradores. En ocasións un conto é a rememoración dun diálogo a través da que se evoca o que alguén contou nunha determinada ocasión. Así que o preámbulo “alguén contoume unha vez que...” establece unha estrutura na que se dan dous niveis de ficción: un, pertencente ao tempo da enunciación e, outro, pertencente ao tempo da ficción. Mais a extensión de texto empregada en dar conta do tempo da enunciación fai que este se converta nun primeiro nivel do tempo da ficción sobre o que se xerará unha nova ficción. Por exemplo, no relato “Os Polos de Rianxo” hai un primeiro nivel de ficción en que un autor representado, que é narrador e tamén personaxe, nos introduce o motivo principal para logo evocar a conversa que tivo cincuenta anos atrás cun tal Xoubiña, dianteiro centro do equipo de fútbol da Ferrocarrilana. Este procedemento permite un control total da ficción que se evoca pois, mentres nun primeiro nivel encontramos o etnógrafo recolector e o analista, no segundo nivel encontramos o narrador propiamente dito. Deste xeito, o conto pode ser relatado e analizado ao mesmo tempo.

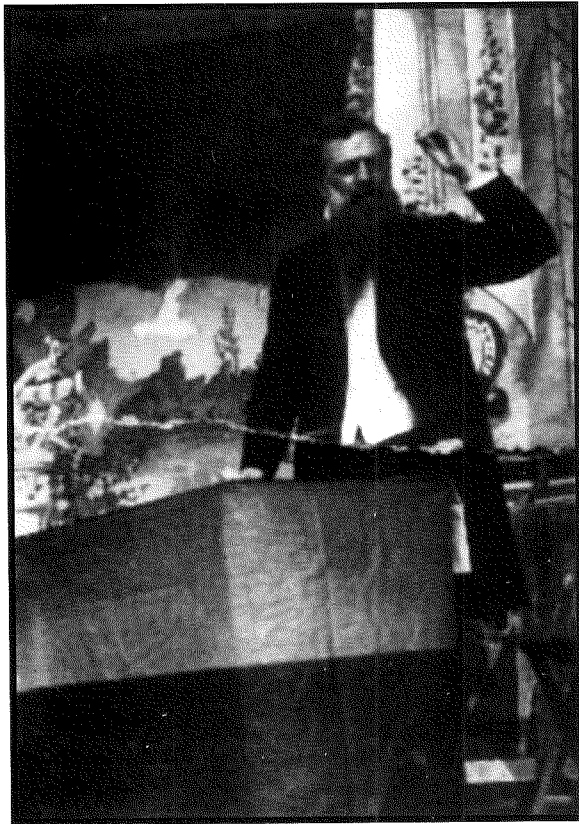
O longo texto introdutorio permítenos percibir cales eran as preocupacións do autor no instante de publicar o libro. Eu destacaría fundamentalmente tres: a preocupación lingüística, a preocupación etnográfica e, finalmente, a preocupación analítica, coincidentes, por tanto, coas tres perspectivas enunciativas das que antes falamos. Sorprende, en primeiro lugar, a exquisita humildade con que o autor procede a situarse fóra de calquera tentación de ficcionista. Certamente, os materiais que manexa dispostos de calquera outra forma, farían del un autor destacado da narrativa galega do seu tempo. Bastaría con que un editor avisado suprimise as numerosas declaracións do analista que se agocha por tras de cada recanto do texto. Esta prevención perante a ficción, o que poderíamos denominar “complexo de ficcionista” (como se dalgún xeito temese ser acusado de imaxinativo en exceso), contrasta coa súa declaración inicial, aquela que



► Lamas Carvajal

mencionamos no inicio deste artigo, referente a que o que un encontra “en agra aberta” pode ser considerado da súa propiedade. Así que esta posición dubitativa con respecto á autoría do texto convértese, de inicio, na primeira das polarizacións semánticas que é posible encontrar na súa obra: a que se debate entre considerar as historias oídas diferentes das historias soñadas, sendo unicamente as segundas as que, en propiedade, cabe considerar de autoría particular. Mais certamente esta posición sería, a día de hoxe, de dubidosa constatación toda vez que o ficcional se nos revela como un conxunto infinito de palimpsestos, pequenas variacións sobre textos anteriores que se modifican e cambian pasando dun xénero a outro, dunha lingua a outra, de prosa a verso e de verso a prosa, constituíndo dese xeito unha longa liñaxe que provén do fondo da historia, tal e como ten demostrado Gérard Genette. Por iso os temas e os motivos se repiten, como as figuras, como as estruturas temporais e espaciais, como as peculiaridades dos personaxes. De maneira que a orixinalidade se nos revela como unha tortuosa falacia. A humildade de Victoriano Taibo é mostra dunha crenza profunda na orixinalidade e, tamén, no xenio literario, o que dalgún xeito é unha herdanza do inxenuísmo da súa época de formación e tamén da súa vivencia ao longo de moitos anos en paralelo con escritores galegos, tanto poetas como narradores, de maior peso.

Mais non cabe a menor dúbida de que hai un autor que goberna o estilo, a escolla léxica, o ritmo



► O médico Rodríguez

acentual (onde en ocasións encontramos achados de verdadeiro poeta), a coidada sintaxe... como non debe caber a menor dúbida de que moitas das historias que nos conta, ao seren recreadas a través da súa linguaxe, cobran novos folgos, convértense en historias distintas, porque a súa dicción é diferente e, por tanto, son outros os códigos culturais postos en xogo. Eu mesmo sinalaría, á espera dunha análise máis detallada, que moitas das fábulas que nos relata son da súa creación, sumándose, por tanto, os seus propios beizos aos "beizos do pobo" dos que se reclama debedor.

Victoriano é, como dicimos, un apaixonado cultivador do idioma. Defende unha lingua pura e enxebre, que sexa correlato real da lingua verdadeiramente vixente. Critica os excesos hiperenxebristas, tanto coma os castelanismos. E aposta por un galego fermoso e cultivado do que a súa propia prosa é un feliz exemplo.

Ademais, Victoriano pertence a esa xeración de escritores que devalan desde unha posición de marcado idealismo na concepción do feito nacional

(desde o *volkergeist* dos románticos alemáns), a posicións de certa prevención derivadas dos estudos comparatistas dos ritos e celebracións agrarios e rurais en que a orixinalidade das celebracións festivas e votivas se derruba como un castelo de cristal. Deste xeito, a crenza no espírito do pobo en tanto que entidade singular da que emanaban todas as creacións populares, fundamentalmente campesiñas, sendo os campesiños os principais detentadores da tradición nacional, dá paso a unha perspectiva máis ampla, logo da constatación de que todos os elementos identitarios do imaxinario nacional galego son compartidos, en maior ou menor medida, por outros países da nosa civilización, tanto próximos como distantes. O xenio nacional, de existir, non foi quen de concibir historias singulares, ficcións propias, senón que se serviu, dun xeito ou doutro, de ficcións herdadas, historias comúns que proveñen dun fondo compartido e que nos sitúan con outros pobos na mesma corrente dun río milenario. Así que velai outra das tensións semánticas que asoman neste volume de relatos: o imaxinario popular como código nacional ou como código supranacional.

En "Ai del, ai del!", fermosa historia de bébedos e bebedeiras, aparecen tres mulleres (sempre tres: tres reis, tres vicios, tres mulleres) afeccionadas ao viño. Trátase dun relato tabernario no que o autor aparece como testemuña, mais totalmente fóra da dimensión dos feitos que se narran. O diálogo entre un vello e outros homes máis novos, no interior da taberna, é continuado polo monólogo do vello que conta a historia situada nunha nova diéxese, nunhas novas coordenadas espazo-temporais, na que se nos relata a historia das tres mulleres. Como na fábula do rei que tiña tres vicios, incluído dentro de "O polo de Rianxo", estas mulleres están entregadas por completo á gula e á preguiza, de maneira que comer, beber e durmir constitúen os seus labores predilectos. O prototipo de nugallán risible, personaxe que, ao tempo que enche ficcionalmente os degaros dos lectores, dando saída imaxinaria á súa procura de vicios, advirte da imposibilidade de obter todos os obxectos do desexo. E aínda que o sexo está velado non por iso deixa de ser manifesto. Esta estrutura de Catarse e Admonición resulta fondamente operativa. En primeiro lugar

procúrase a satisfacción do lector que encontra na descrición dos vicios de outros unha satisfacción imaxinaria dos seus propios vicios. Ata aí todo é corpo e natureza. Logo intervén a cultura. Por medio da admonición asistimos á advertencia dos perigos dos vicios.

Outro bébedo lendario é este “Tiriñas” que dá título ao terceiro conto. Sobre este relato manifestara o autor, ao longo das palabras introductorias, a súa manifesta semellanza co conto titulado “Xan Brencellau”, de Valentín Lamas Carvajal, publicado en 1887 dentro do volume *Gallegadas*. Mais o caso xa fora contado previamente polo “famoso médico Rodríguez” da Coruña, no prólogo do discurso que pronunciou no agosto de 1912, sendo mantedor dos Xogos Florais. Así que Tiriñas, famoso bebedor, inspira tres relatos que son meras tentativas de capturar a esencia da súa singular biografía. Fronte aos dous contos anteriores agora non hai catarse mais si admonición. Desde o primeiro instante. A anécdota revélase choqueira e risible desde o inicio. Un vello bebedor, que canto máis bebe mellor persoa resulta, está casado coa sobriña dun cura. Esta pídelles axuda ao seu tío para desintoxicar o seu home, facéndoo mudar de estilo de vida. A perspectiva cómica xorde da posición superior do narrador con respecto aos personaxes que integran a súa fábula. A inferioridade destes brota da índole dos seus problemas e das accións peregrinas que acometen para solucionarlos. Deste xeito a comedia burlesca está asegurada. Agora a estrutura supera a dun relato para ser a dunha noveliña. Hai varios fíos que se entrecruzan: o do protagonista, o da súa muller, o do tío cura, o dos estudantes, o dos frades do convento. E hai un manexo sabio do suspense, da información que se ofrece ao lector, de xeito que o final teña o efecto hilarizante e sorprendente desexado. Comedia de situacións e tamén estudantina, ten a estrutura dunha obra de teatro, dispoñendo de tres lances e tres posibles escenarios: a taberna, a casa do cura e o mosteiro. A admonición final está contrastada co paso do tempo, de maneira que a obra dá testemuña do método empregado en tanto que procedemento curativo para os propensos ao alcohol. O discurso ten un carácter fundamente social, coa presenza tanto do profano (a taberna) como do sagrado (o mosteiro), sendo os diversos coros (de estudantes e de frades) representacións

desas dúas entidades. O sagrado serve para a transcendentalización e curación do profano. Os comportamentos desviados do pobo son corrixidos polo actuar regrado dos consagrados ao servizo de Deus.

O modo alegórico enche por completo o relato titulado “Febreiro” onde os personaxes son O Tempo, A Vida, A Morte, e as relacións que se establecen entre eles son relatadas como se de persoas se tratase. Estamos diante dun relato sen baseamento popular e escrito en clave de autor, por máis que, debaixo, sexa perceptible o eco de refráns e ditos referentes aos meses do ano e mais ao comportamento do Sol e da Lúa. Trátase dunha tentativa de explicación cosmolóxica en base aos comportamentos amorosos.

Fóra da ampla galería de bebedores e esmorgantes que deambulan polas páxinas do libro cabe salientar a Goros, o protagonista de “Suidades no Ceo”. Un home bo que chega ao ceo despois de morrer e encontra nel a media Galicia. Gaiteiros, mozas, fogueteiros, músicos, o ceo conta cunha ampla representación de todo canto Goros amaba na terra. De feito, o Ceo é a súa aldea ou, mellor dito, a súa aldea é o Ceo. A temática da saudade encontra aquí o correlato en negativo do poema fundacional rosaliano “Adiós ríos, adiós fontes”. A referencia a unha canción popular “sin festa, foguetes e gaiteiro / voume p’ra Meixende, e deixo o Ceo” é o mellor colofón a esta declaración de bucolismo e menosprezo de corte e gabanza de aldea co que o autor nos agasalla, moi na liña da literatura bucólica da época do agrarismo. Literatura a través da que se pretendía, xustamente, levar a cabo construción ideolóxica dun agro sostible, capacitado para dar cabida e sustento aos seus moradores. Neste marco idílico, o protagonista recibe mesmo a complicidade de San Pedro que é, tamén, coñecedor das delicias da súa terra natal, recoñecendo implicitamente que foi nela onde se inspirou para deseñar o Paraíso. A dignificación das clases populares e, concretamente, do campesiñado convértese na razón de ser do relato. A bondade, o acomodo das formas de vida ao fluír da natureza, a ausencia de cobizas, a austeridade e, ao mesmo tempo, a alegría son, así, as virtudes encomiadas e que encontran amplo eco e sanción positiva nas autoridades divinas que, finalmente, premian o bo



► Busto de Xoán da Cova

labrego e saben reconecer tanto os seus méritos como os da súa colectividade.

Mais a Igrexa non se libra, igualmente, das críticas máis choqueiras. En “As boas intencións” assistimos a un asunto que pon de relevo os intereses económicos dos curas e a súa habelencia para saíren sempre ben parados, mesmo de situacións rocambolescas. Un home que está arrependido de roubar un año visita a un cura para se confesar. O cura dille que ten que devolver o roubado mais o home contesta que non pode porque o año furtado xa foi cociñado e engulido. Daquela o cura ofrécese para entregarlle á vítima do roubo unha cantidade suficiente para compensala pola perda. Mais o furtador non dispón desa cantidade. De maneira que, finalmente, o cura resolve que sexa a el a quen lle entregue os poucos cartos de que dispón para saldar a súa débeda, a través dunha contribución directa ás arcas da parroquia.

En “O boliño de ouro” hai unha metáfora sobre a cobiza e sobre os falsos prexuízos. A historia que se conta é, como todas, memorable e exemplar. Un

ferreiro de aldea viaxa a Santiago e alí ponse de lería cun ourives que o toma, inicialmente, por parvo. O ferreiro faille preguntas sobre o seu traballo e admírase perante as habelencias e destrezas no manexo do ouro do seu interlocutor. O ourives burlase del e fai comentarios tendentes a evidenciar a falta de instrución do paisano. O ferreiro non se ofende mais dáse conta da situación e toma a iniciativa sen que o outro o perciba. O tema do ferreiro contra o ourives é, tamén, o da aldea contra a cidade, o do campesiño contra o burgués, o dun modelo de cultura contra outro modelo de cultura. De maneira que a astucia do ferreiro e a súa vitoria final son mostrados valores agachados e da potencialidade do sector da poboación que se vindica a través desta historia. O ferreiro cóntalle ao ourives que encontrou un tesouro mentres araba unha leira que ten, moi preto dun castro. Trataríase, de ser certa a historia, dun monumental achado arqueolóxico. O vilego cae preso da cobiza e quere tenderlle unha trampa ao paisano para que lle mostre o lugar e así poderse beneficiar dos achados do outro. O excelente manexo dos diálogos, o emprego dun rexistro verdadeiramente popular, dan conta dun sabio beber nas fontes da colectividade e evidencian a orixe do relato. Como en todos os demais contos, a admonición brota da historia mesma. Non é preciso empregar un parágrafo final para establecer as conclusións morais pertinentes. Hai un vencedor e un vencido e este debe aprender dos seus erros. A circularidade do espazo, cunha aldea que representa o punto de partida e de chegada fronte a unha cidade que é só lugar de paso, combínase cunha prudente administración da tensión, executada a partir do tema do engano. Esta tensión cognoscitiva, vinculada ao enigma, mantense ata o mesmo final, momento en que a revelación fica asociada á comicidade.

En “O paxariño sabio” encontramos a historia dun rapaz de aldea que acode a Santiago para ir ao mercado e alí encontra a unha muller cunha gaiola de paxariños que, adestrados, escollen un papel no que está escrito o destino. Fascinado polos animais, dos que xa oíra falar con grande admiración na súa aldea, fai que un deles escolla a carta do seu fado. Logo pérdese entre a multitude, desexoso de ler privadamente aquela carta transcendental. Daquela ten un síncope que

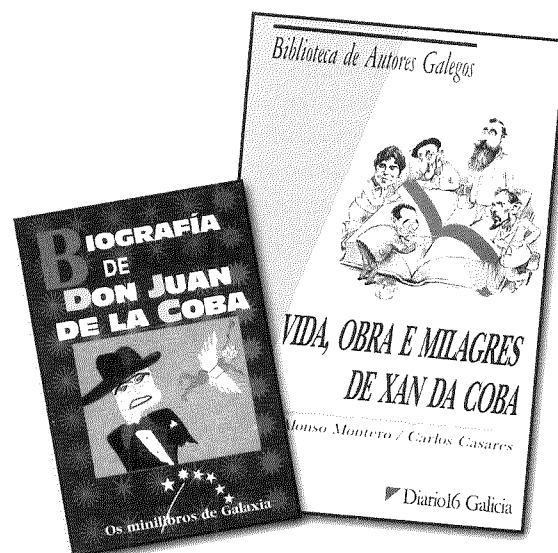
o deita polo chan, de tan grave e inxusta que resulta a súa sentenza: morrer de parto. Hai unha mensaxe clara: o rexeitamento explícito da superstición e da posibilidade de sabermos por anticipado as consecuencias dos nosos actos, sobre todo cando estas se cinxen a aspectos tan centrais como o nacemento, a morte, etc. A tentación de coñecer o destino e as dificultades para racionalizar o devir son, daquela, temas engadidos que se ofrecen ao oínte con vontade exemplarizante e, sempre, en clave de hilaridade.

En “Historia malfadada do beixo que se non deu” o mundo máxico sobreponse e intercálase co real a través dun relato no que se alternan os temas da importancia da virxindade e dos danos da maledicencia. Unha moza casadeira, que ten problemas co seu mozo por negarse a darlle un bico antes da voda, que xa teñen concertada, encontra no campo a unha muller de aspecto espectral que lle solicita o favor de recuperala para o mundo dos vivos, logo de ficar enfeitizada por un asunto en todo semellante ao seu. Cobras, tesouros e carbóns son as pontes que ligan o trasmundo e o mundo nun exercicio que evidencia o punto de partida do realismo máxico, en tanto que actitude narrativa xa presente no relato popular. Como no relato anterior, aínda que a historia, a sucesión dos acontecementos, é tomada dunha fonte externa e anónima, o autor pon o seu verbo, o seu discurso, e o estilo delóngase en fermosos parágrafos descritivos que dan conta dos pormenores espazo-temporais. Os diálogos entre os personaxes están tamén transidos por este *savoir faire* que ilumina todo o conxunto engadindo unha riqueza lingüística salientable, concentrada sobre todo na selección léxica e, tamén, na fraseoloxía. Neste caso a admonición final ten que ver, non tanto, coa defensa da virxindade feminina como condición para o matrimonio, como coa condena da maledicencia e dos danos que esta trae consigo.

En “A arte de ben roubar” un paisano encontra nun saco de patacas dez mil reais que, supostamente, lle foron roubados ao tendeiro da aldea. Comenta o caso co fidalgo do pazo veciño e acordan repartírense os cartos e non devolvelos xa que “quen rouba a un ladrón ten cen anos de perdón”. A lenda do enriquecemento casual, do encontro fortuíto dunha gran cantidade de cartos,

mestúrase agora cunha admonición socializante: os cartos son de todos e hai que repartilos e non está ben que uns teñan moitos e outros moi poucos. O mesmo título serve de marco para as conclusións finais. Hai roubos e roubos, e non todos son maos.

“O can de San Roque” convértese desde o mesmo inicio nunha peza singular, sobre todo pola presenza de Don Xoán da Cova como protagonista. A lenda do inventor do trampitán, coas súas moitas anécdotas, serve de base para este relato. Son numerosas as referencias textuais á obra do xenio presurrealista. A dimensión do personaxe, aínda non suficientemente explotada pola crítica, brota, sobre todo, da relación que establece coa linguaxe e da súa capacidade para inventar un idioma suposto no que a preponderancia do significativo se erixe como alicerce. Primeiro o significativo, despois o significado. Primeiro falamos e logo entendemos. Na conversa que manteñen Don Xoán da Cova e Valentín Lamas Carvajal, este traduce uns versos que previamente recitara no idioma singular. Don Xoán óllao de arriba a abaixo e exclama: “E mais sábeo!”, establecendo deste xeito a súa conformidade coa aseveración do literato ourensán de que el dominaba esa lingua extravagante. Existe, sen embargo, unha distancia entre o tempo da enunciación e o da ficción. Os narradores son dous paisanos que rememoran os tempos en que Don Xoán da Cova



aínda vivía e proceden a evocar o amplo anecdótico. Un é o coñecedor dos pormenores da historia e o outro manifesta a súa admiración, e tamén a súa incredulidade, perante todo o que escoita. Esta peculiaridade do modo de enunciación é indicativa das fontes de referencia da historia que se nos conta. Cando a fonte é un relato popular aparece un narrador único, que pode ou non ceder a súa palabra a un personaxe para que, nun momento dado, amplíe aspectos da fábula. Cando a fonte é unha lenda, daquela o diálogo entre personaxes, como é o caso, convértese na modalidade escollida. Deste xeito, o escritor asegúrase a heteroglosia, a presenza das voces dos outros. Léndoos escoitamos, alén da súa propia voz, as voces do pobo, os xiros, os refráns, os modismos, as enxebrezas, dos verdadeiros portadores das lendas. É a Galicia que pervive a través dos seus relatos orais á que se dá cita nestas páxinas. E esta heteroglosia é, de todo punto de vista, unha actitude moderna, malia a humildade con que o autor procede a presentarnos as súas páxinas. A segunda parte do relato céntrase na lenda dun can milagreiro que, máis que un verdadeiro animal, era un enxendro composto polo propio Don Xoán. Non se dan pormenores sobre os feitos. Simplemente son descritos para que o lector decida se crelos ou non, por máis que a verosemellanza deixe o lector sumido nun mar de dúbidas. Mais esa é a verdadeira dimensión de Don Xoán da Cova, un home que se converteu en mito, que ultrapasou os lindes da realidade para ficar na memoria das xentes como un personaxe máxico e extravagante a un tempo.

En “Un de capa negra” encontramos un relato de estudantes en Santiago. Son varias as anécdotas que nutren o texto. Unha pelexa entre mozos e un sereno, que remata con un deles facendo de toureiro, mentres o sereno, un home maior e sobrado de quilos, fai de touro; un engano a unha muller que vende polos facéndose pasar por sobriño dun cura. A intención e a mera hilaridade do relato contribúe a construír o mito

de Compostela, ao tempo que se nutre del, como cidade amable, onde o saber se mestura coa relixiosidade e o vivir sarcástico e fóra do sagrado dos estudantes.

En “O xastre de Bugalla”, o derradeiro dos relatos do libro, cóntase a historia dun xastre ambulante que alá onde ía traballar solicitaba primeiro comer. E facíao de xeito tan excesivo que, logo, precisaba durmir e, logo de durmir, precisaba novamente comer. De maneira que as casas que requirían os seus servizos debían ter unha cociña ben disposta para alimentar a home tan solícito. O xastre de Bugalla é, en realidade, o xastre da nugalla, da preguiza, da escasa vontade de traballar. “O xastre da nugalla, que se enche, dorme e non traballa”. O conflito entre gula e laboriosidade desátase a partir das necesidades dos contratadores que precisan dos seus servizos. Está ben o comer mais sempre que non impida o exercicio dunha profesión, sempre que o ocio non se enfrente co negocio.

En conclusión, os meus parabéns ao IEM e á Entidade Local de Morgadáns pola reedición actualizada dunha obra como *Da agra aberta*, merecedora de ser tirada do esquecemento por tres motivos básicos: a lingua empregada, o respecto polo folclore e a magnífica lección de estilo. Sen dúbida, a súa reedición serviría non só para recuperar unha parte importante do noso patrimonio oral senón tamén para situar no lugar que se merece un autor practicamente esquecido e no que vibran algunhas das cordas máis melodiosas da inspiración popular. A súa honestidade e a súa humildade fixo que estas páxinas chegasen a nós como relatos do pobo, sen valorar suficientemente a grande achega que a súa autoridade, en tanto que esculcador e estudoso da lingua, deita sobre todos e cada un dos seus textos, cun estilo envexable e, sobre todo, cunha clara conciencia estética de cara a onde debían encamiñarse os pasos da lingua galega, conciliando a beleza esixible a un texto literario e, asemade, a fidelidade ao rexistro popular. ■