

Introducción á lectura de *Dedalus en Compostela*

Xosé Luís Sánchez Ferraces

1 • A principios dos anos vinte, a revista *Nós* dedicaba enteiraamente un dos seus primeiros números á análise do movemento nacionalista irlandés. Entre os traballos que conformaron aquel número monográfico¹ sobre a *cuestión irlandesa*, personificada na figura de Terence Mac Swiney, figuraba un pequeno pero importante ensaio, «Irlanda e Galiza», escrito por Vicente Risco para salientar as coincidencias e as discrepancias das dúas nacionalidades non só no seu *ser*, senón tamén no seu *decorrer* histórico.

As coincidencias entre Irlanda e Galicia abrollaban, segundo o autor da *Teoría do Nacionalismo Galego*, dunha dobre homoloxía: unha, *física* ou epidérmica, constatable nos seus accidentes xeográficos, climas, faunas e floras; outra, *psíquica* ou anímica, que Vicente Risco interpretaba como consecuencia inevitable, á súa vez, de dous poderosísimos procesos de conformación histórica: unha cristianización parecida (variable só no grao de intensidade) sobre a que se apoia Vicente Risco para afirmar que tanto unha coma outra foron fillas lexítimas da Igrexa na «súa incorporación á civilización dominante na Europa», e unha acción colonizadora na que irlandeses e galegos, pobos de labregos e traballadores condenados secularmente á emigración, foron obrigados a renunciar á súa lingua e á súa cultura². O primeiro destes dous procesos explicaría perfectamente o feito de que os piadosos irlandeses non deixaran de visitar o sepulcro do Apóstolo Santiago, desde a súa «invención» en terras galegas, alá polo primeiro tercio do século IX, ata os nosos días, sendo, di Risco, o único pobo que conserva aquel antigo costume, como se unha «forza misteriosa» tirara deles cara a nós.

Entre as diferencias, Vicente Risco citaba como máis notoria a de que Galicia, a diferenza de Irlanda que conservou a súa lingua: o gaélico, latinizouse de tal xeito que perdeu a súa antiga lingua e creou un romance propio.

2. Este traballo viuse completado cinco anos despois, en 1926³, coa publicación, tamén na revista *Nós*⁴, doutro ensaio, titulado «Da Renacemento céltiga. A moderna literatura

1. Trátase do número 8, correspondente ó 5 de decembro de 1921.

2. De unha e mais da outra, os colonizadores (alá os ingleses e aquí os casteláns) fan burla e condensan o seu desprezo nos vocábulos *wild irish* e *gallego*, verdadeiros estigmas para a autoestima do colonizado.

3. Curiosamente, o ano en que Otero Pedrayo publica a traducción ó galego dunhas páxinas do *Ulises* de James Joyce, nun intento de integrar na cultura galega «unha das aventuras máis fascinantes e influíntes da modernidade europea» (X. González-Millán, «James Joyce e a xeración *Nós*», *Grial*, p.30).

4. Repartido entre os números 26, 27 e 28.

irlandesa», no que Risco, tan amigo sempre de sorprendentes e perigosas simplificacións, propón, aínda que agora de xeito tanxencial, novas afinidades (di que aquí e alá a meirande parte dos escritores escriben na lingua oficial, na lingua dos dominadores, e que a contribución irlandesa ás letras inglesas é tan importante, alomenos, coma a galega ás letras españolas) e diferencias (afirma que, na década dos anos vinte, son máis, proporcionalmente, os escritores galegos que escriben en galego, cos irlandeses que escriben en gaélico). Sen embargo, este segundo ensaio tiña outras miras. O obxectivo que Risco perseguía era dar unha visión panorámica da literatura irlandesa actual (quizais «a máis orixinal, a máis nova, a máis arriscada», segundo el, das literaturas contemporáneas) para que servise de exemplo ó incipiente nacionalismo literario galego. Polas páxinas deste ensaio van desfilar autores como Standis O'Grady, William Butler Yeats (Premio Nobel en 1923), John Millington Synge, George Rusell, James Stephens, Lord Dunsanny, Lennox Robinson e James Joyce, acompañados, todos eles, de atinados comentarios literarios. Interesan particularmente os referidos a James Joyce, porque, na miña opinión, conteñen a clave do relato que vou analizar.

Risco di do autor de *Ulysses* : 1) que é un escritor que anda en boca de todos e que ninguén ou case ninguén leu⁵; 2) que é un autor eloxiado por críticos e poetas como Valery Larbaud, W.B. Yeats, T.S. Elliot ou Ezra Pound; 3) que é un narrador ó que lle recoñece o mérito de ter revolucionado a arte narrativa co uso da corrente de conciencia, o *monólogo interior*, mais tamén o demérito (e de aí o envelenado aguillón do adxectivo «descastado» que lle aplica como castigo) de non se adherir ó movemento nacionalista irlandés e de desligarse daquilo que secularmente constituíra un dos alicerces da nación irlandesa: a relixión cristiá⁶. Risco debeu de comprender axiña o enorme perigo mimético que para un movemento literario e político-cultural de afirmación nacional⁷ podía representar a figura tan prestixiosa de James Joyce coa súa proposta de desligarse de *patria, lingua e relixión*. E para contrarrestar ese perigo, ideou un relato no que o *alter ego* literario de James Joyce, o descastado e descrido Stephens Dedalus de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, peregrina a Compostela, levado por unha forza que se asemella, por máis que el non queira recoñecelo, a aquel impulso misterioso que, a través dos séculos, moveu a tantos e tantos irlandeses. O azar posibilitará, primeiro, o encontro imaxinario—nada fortuíto—do propio narrador con Dedalus; e logo, o «suposto» paseo dos dous polas rúas máis entrañables de Santiago, e o «aparente» diálogo, fermosísimo e profundo, entre ambos. Xorde así *Dedalus en Compostela*, un texto narrativo, esencialmente dialogado, do que o seu autor se vale, como en tantas outras das súas obras⁸, para

5. Porque «a penas si pode un conseguir ler un anaquiño, traducido coma que ás furtadelas nalgunha desas revistas novas, sen que un poida acadar, a menos de facer para elo unha viaxe longa, non digo xa as obras enteiras, que son cousa de millónarios e de escolleitos, senón nin aínda uns anaquiños en inglés...» (Vicente Risco, «Da renacemento céltica. A moderna literatura irlandesa», *Nós*, 28, 15 de maio de 1926, p.2).

6. «Era daquela cando emprincipiaba a renacemento irlandesa, mais Joyce refusou de seguila. Desbotou da súa alma a relixión, a lingua e o patriotismo irlandés. Escribiu en contra do Teatro Nacional; atacou a un escritor a quen debía o pan: soberbio coma o Demo, nin estivo cos renacementistas irlandeses, nin cos seus inimigos. Rematou por se facer odioso a todos, e tivo que fuxir» (*Ibid.*, p.3)

7. En conseguir a dignificación política, cultural e lingüística han poñer toda a súa alma os movementos nacionalistas que por aqueles anos se deixan notar no que Risco chama os «dous cabos do hipotético arco galaico-irlandés».

8. *A Coutada* é un caso paradigmático.

explicar o seu pensamento ideolóxico, e ó que, neste caso, lle confire o valor de particularísima *Carta de Cristus* para «instrucción de descarriados»⁹.

3. *Dedalus en Compostela* foi publicado por primeira vez en 1929¹⁰, e reeditado¹¹, baixo a supervisión do propio Vicente Risco, en 1961. Unha lectura comparativa de ambas edicións –feitas en tempos históricos e persoais ben distintos– revela que o texto proporcionado pola segunda edición é unha versión bastante alterada da primeira, un texto corrixido e diminuído (difícil saber se censurado por outros ou autocensurado) no que, á par de correccións ortográficas e estilísticas, hai notables desaparicións textuais que, nalgúns casos, afectan ó sentido máis profundo do texto. Por iso, na nosa análise de *Dedalus en Compostela* utilizaremos como texto básico o que apareceu no número 67 da revista *Nós*, advertindo ó lector deste traballo que as citas que se fan do texto narrativo aparecen corrixidas e adaptadas á normativa oficial.

4. Preceptivamente, iniciamos a nosa análise pola presentación do relato. Nas dúas versións, esta aparece encomendada non só a un título, senón tamén a un subtítulo. Un e outro alertan desde o primeiro momento ó lector (non debemos esquecer que o espazo que ambos ocupan resulta especialmente privilexiado por ser o lugar onde se produce a primeira toma de contacto entre o lector e a historia) sobre determinados aspectos semánticos e pragmáticos do relato, é dicir, sobre a importancia de determinados compoñentes diexéticos e sobre a estratexia que o lector debe adoptar para aproximarse ó texto. O título salienta dúas categorías especialmente relevantes do universo representado na narrativa: un personaxe (Dedalus) e un espazo (Compostela).

O subtítulo (entendido como un dos moitos acenos que o autor lle fai ó lector dentro da especialísima relación de complicidade e mutua axuda que se xera na lectura dun texto literario) proporciona unha orientación precisa á lectura. A palabra «paráfrase»¹² prevén ó lector de que a narración que ten nas mans e que vai comezar a ler é un comentario dun texto anterior, respecto ó cal está nunha relación de dependencia. Mais ó mesmo tempo coa perversa utilización do prefixo *pseudo* dálle a entender: 1º) que o seu non é un comentario *ad usum*, senón un comentario enmarcado nunha narración aparentemente autobiográfica; 2º) que o comentario é parcialmente falso respecto ó microtexto que o enxera, porque o verdadeiro relato autobiográfico, e

9. Un ano antes da publicación de *Dedalus en Compostela*, Risco afirma taxativamente : «Hay medios artificiales de crear un estado de conciencia social. Ya hemos dicho que la educación no es otra cosa; pero hay otros muchos: todo lo que llamamos proselitismo y propaganda (anuncio, reclamo, cruzada, chantage, bluff, silencio, la prensa, el mitin, la cátedra, el libro, el folleto, la hoja, el pasquín, el ejemplo, etc.» (*Elementos de metodología de la Historia*, Nós, A Coruña, 1928, p.220).

10. O texto foi publicado, quizais máis como resultado dunha estratexa simbólica ca dunha disposición casual, no nº67 da revista *Nós*, correspondente ó 25 de xullo. Na miña opinión, aquel que pense que Risco elixiu á posta esta data para indicar veladamente que o verdadeiro sentido do seu relato tiña moito que ver coa significación política da festa do Apóstolo Santiago non vai de todo descamiñado.

11. A editorial Galaxia, nun intento de rehabilitar historicamente a figura de Vicente Risco (rehabilitación, aínda hoxe, non totalmente consumada), publicoulle co título de *Leria* unha pequena autoescolma dos seus traballos. O autor confesa no «Limiar» que a razón que o moveu a agrupar e reeditar estes traballos, publicados había bastantes anos, foi a de que todos eles coincidían en «soerguer o noso espírito, a nosa tradición enxebre, a nosa fisonomía histórica» (Vicente Risco, *Leria*, Vigo: Ed. Galaxia, 1970).

12. Posiblemente, o uso pouco afortunado deste vocábulo é a causa de que o texto de Vicente Risco se identifique case sempre co ensaio e non co xénero narrativo.

tamén o que se define como tal, se caracteriza, á parte doutras razóns que logo explicaremos, por unha certa restricción xudicativa e unha relativa tendencia á parcialidade.

Co antropónimo «Dedalus», Risco catapulta o lector (a parábola temporal é dobremente evocativa) contra un personaxe mitolóxico, Dédalo (afamado artesán ateniense que conseguiu escapar do inextricable labirinto de Cnosos), e, asemade, contra un personaxe novelesco, o demoledor Stephen Dedalus, (desdoblamento e autoproxeción heteronímica de James Joyce na súa novela *Portrait of the Artist as a Young Man*), que decide, nun determinado momento do seu proceso de autoformación, escapar da orde social, política e relixiosa impostas, e liberarse, así, dunhas redes que lle impedían, ó seu ver, ser totalmente libre. Estas redes eran: a *nacionalidade*, a *lingua*, a *relixión*. Así llo confesa o propio Dedalus a Davin, un compañeiro do colexio universitario, considerado como o prototipo do verdadeiro feniano, nun extenso diálogo que, malia a súa extensión, non me resisto a transcribir parcialmente, (o lector saberá desculparme), pola importancia do mesmo:

- I'm a simple person, said Davin. You know that. When you told me that night in Harcourt Street those things about private life, honest to God, Stevie, I was not able to eat my dinner. I was quite bad. I was awake a long time that night. Why did you tell me those things?

- Thanks, said Stephen. You mean I am a monster.

- No, said Davin, but I wish you had not told me.
A tide began to surge beneath the calm surface of Stephen's friendliness.

- This race and this country and this life produced me, he said. I shall express myself as I am.

- Try to be one of us, repeated Davin. In your heart you are an Irishman but your pride is too powerful.

- My ancestors threw off their language and took another, Stephen said. They allowed a handful of foreigners to subject them. Do you fancy I am going to pay in my own life and person debts they made? What for?

- For our freedom, said Davin.

- No honourable and sincere man, said Stephen, has given up to you his life and his youth and his affections from the days of Tone to those of Parnell but you sold him to the enemy or failed him in need or reviled him and left him for another. And you invite me to be one of you. I'd see you damned first.

- They died for their ideals, Stevie, said Davin. Our day will come yet, believe me.

- The soul is born, he said vaguely, first in those moments I told you of. It has a slow and dark birth, more mysterious than the birth of the body. When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.

Davin knocked the ashes from his pipe.

- Too deep for me, Stevie, he said. But a man's country comes first. Ireland first, Stevie. You can be a poet or a mystic after.

- Do you know what Ireland is? asked Stephen with cold violence. Ireland is the old sow that eats her farrow¹³.

O topónimo Compostela, conectado con Dedalus a través da preposición *en*, fai posible, mercé á súa aura de connotacións cristiás e nacionalistas, que o lector poida albiscar desde o principio o que a historia corroborará á fin de contas: que Stephen Dedalus repara (e non esquezamos que *fabula docet*) unha decisión equivocada, tomada na encrucillada, no labirinto, no dédalo da súa vida. Todo isto está veladamente anticipado no título.

5. E trala presentación, o autor cede axiña a palabra a un narrador homodiexético que se dirixe explicitamente a un narratario plural (vós), sen identificar, para lle contar un feito (un caso, segundo as súas palabras) do que, aparentemente, nada ou ben pouco omite (tan seguro como está da súa retención memorial) e que presenta como verídico ó achegar uns datos históricos pretendidamente incontestables. Di así:

O que vou referir aconteceu como volo conto nunha mañá de seca-fría, quinta feira, día da Ascensión do Noso Señor do ano de 1926 da Era Cristiá, cento vinte anos despois da invención do Corpo do Apóstolo Santiago Zebedeu, e sendo o autor deste escrito de corenta e un anos.

Día neboento e fresqueiro, con moito gando en Santa Susana, e rapazas de trenza cunha lazada no cabo andando polas rúas de tenda en tenda.

Foi a segunda vez que atopei a Stephen Dedalus. El xa estivera aquel inverno no meu despacho de Ourense, Sto. Domingo, 47, 2º, en corpo e alma, coa súa barbiña e os seus anteollos, e a lapela do sobretodo subida, con chapeu negro, e dun xeito que semellaba que ía enloitado, sen estalo...» (*Nós*, 67, 1929, p.123).

Pero o narrador (que, evidentemente, fala pola voz do seu amo: o autor real), decatándose de que o narratario pode caer na trampa de crer que todo canto escoita é certo, nun acto de sinceridade explicativa (¿en que tipo de lector estaría a pensar Vicente Risco para verse obrigado a dar unha explicación coma esta que leremos axiña?), rectifica o seu preámbulo para dicir, nun discurso claramente subxectivo e

13. James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Wordsworth Editions, 1992, p. 202-203.

temporalmente encorador da corrente narrativa, non só que a historia do seu encontro con Stephen Dedalus é produto do seu maxín:

O certo, para contar verdade, é que esta súa presenza colleu realidade no terceiro mundo dos tres mundos enteiros¹⁴ de cada home, a saber: Mundo sensible, Mundo intelixible, Mundo imaxinable¹⁵ (segundo algúns: previsible), triple micro e quizais non macrocosmos –o menos así pensaba eu daquela–; mais para o caso disto escribir, tanto ten, ademais de que sempre será unha caste coñecida e non nova de realidade a realidade do terceiro mundo...» (p.123).

senón que tal encontro foi precedido por outro, ocorrido uns meses antes, na súa casa de Ourense, coa diferenza de que Stephen tiña daquela corenta e tres anos ben cumpridos (o narrador alude aquí, clarisimamente, ás páxinas do *Ulysses* nas que Joyce discursa sobre a relación existente entre as idades de Leopold Bloom e de Stephen Dedalus) e agora ten dezanove, os mesmos que ten o estudante que aparece fotografado ideoloxicamente en *A Portrait of the Artist as a Young Man*:

Ocupada a mesa polos que xogaban a *mahjongg*, cómplices meus no pecado do orientalismo, Stephen Dedalus acomodouse na gran mesa Luís XVI¹⁶, un pouco alemana por ter sido collida dun modelo alemán, e acugulada de libros, revistas, brochuras, papeis, boletíns, xornais, cartas, tarxetas, secantes, cabichas e un dobre decímetro que serve para pór a escala as plantas das igrexas románicas. Soamente que cando estivo na miña casa, tiña Stephen corenta e tres anos ben cumpridos, e cando o atopei en Santiago algún tempo despois, tiña dezanove anos, misterio que ben se poderá enxergar sen botar contas sobre da relación matemática dos anos de Stephen Dedalus cos anos de Leopoldo Bloom; abonda con pórse na realidade das cousas e xa está, porque resulta probado que non soamente unha reversión do tempo é teoricamente posible na física matemática, senón que realmente unha tal reversión acontece realmente no ensoño, de onde se deduce que o espírito pode ler no libro do tempo para atrás ou para adiante, tal e como se len as escrituras arias, ou tal e como se len as escrituras semíticas, sen que o escrito perda a súa significación, anque quizais o misterio do acontecer se puxera claro para aquel que soubera ler de enriba a embaixo, como se len as escrituras mongólicas» (p.123).

E co lector alerta, comeza o relato dun paseo que o narrador inicialmente realiza só, e que o vai levar desde a rúa da Acibecheira ata a Rúa Nova, pasando pola praza de Cervantes e as rúas do Preguntoiro, da Caldeirería e de Tras de Salomé. A velocidade narrativa utilizada nesta primeira parte do paseo é relativamente rápida e só ás veces se ve retardada por un discurso subxectivo de carácter modalizante.

14. *Interiores*, na edición de *Leria*.

15. Na segunda edición, o autor substitúe o adxectivo *imaxinable* por *maquinable*.

16. *Biedermaier*, na edición de *Leria*.

O caso foi como vou referir: surtín eu dunha tenda de ultramarinos da Acibechería, toda chea de latas ordenadas como os libros dunha biblioteca. A semellanza non está soamente na ordenación en alzadeiros; está máis aínda en que as latas coas súas etiquetas e rótulos e co que levan dentro, teñen algo de libros de Historia Natural, onde a Natureza está tan morta coma nas latas e nos cadros de moitos pintores, tanto dos que pintan naturezas mortas, coma dos que pintan naturezas vivas que saen mortas. Dei a volta pola Praza do Pan, onde Cervantes, seccionado e estilista, está no medio da fonte, obxecto de arte propio para premio de Certame Literario, se non fora o custo do carreto, e tomei polo Preguntoiro, e despois dunha pousa no 32, baixo, tenda de óptica, baixei pola Caldeirería, e logo por Tras de Salomé á Rúa Nova. Pasei o Pórtico de Salomé, sacando o chapeu ao pasar diante da porta, e na librería do lado estaba Stephen (p. 124).

A partir de aquí, o narrador manipula a mantenta o relato para que o narratorio (e subsidiariamente o lector) crea que ó proseguir o seu paseo que, a través da Rúa Nova, a Conga, a Quintana, as Praterías, a Praza do Hospital e, logo, a Acibechería, o levará, atravesando a Catedral, ata o sepulcro do Apóstolo, vai na compañía de Stephen Dedalus, e que, mentres camiñan, ambos conversan amigablemente sobre o porque da visita deste último a Compostela.

A manipulación élle confiada simultaneamente á forma verbal plural de 1ª persoa («Hora e media andamos en amor e compañía por baixo dos arcos da Rúa Nova...»), e a unha serie alternada de verbos declarativos (dicir, responder, falar e atallar) teimosamente repetidos. Estes verbos, que aparecen conxugados en 1ª e 3ª persoas e levan por suxeitos explícitos os pronomes «eu» e «el» (este, substituído algunhas veces por Stephen Dedalus ou, simplemente, por Stephen), funcionan como artificiosas marcas discursivas da interacción verbal no diálogo. Só aquel lector perspicaz e atento que repare e entenda algún pequeno aceno lingüístico, incrustado *exprofesso* no relato, será capaz de deducir que o pretendido diálogo ven ser un monólogo disfrazado, e que a figura de Stephen Dedalus é produto do aboiar solitario e soñador do narrador pola Rúa Nova, a unhas horas en que os arcos desertos da rúa compostelá invitan ó espírito a que «camiñe máis do que camiñan os pés» e a que voe «como un papavento, sempre un tendo man da corda sen frear de máis»(p.124).

O meu entender, este aparente diálogo nace dunha falsificación do pensamento de Stephen Dedalus, a quen o narrador fai suxeito dunha meditada e interesadísima conversión, relixiosa e política, verdadeiramente inesperada para calquera lector de *A Portrait of the Artist as a Young Man* que faga acordanza da decisión terminante de Stephen, confesada ó seu amigo Cranly nun acalorado diálogo, localizado case ó cabo da obra:

- Look here, Cranly, he said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use - silence, exile, and cunning¹⁷.

17. *Op. cit.*, p.247.

A conversión de Dedalus responde ó marcado sectarismo étnico e relixioso que Antón Risco denunciou algunha vez¹⁸ na peza literaria de seu pai. Cando Stephen confesa que veu a Santiago, non como turista senón como peregrino, que fixo o «camiño» porque quere ser enterrado a carón do Apóstolo, na cova onde el repousa, e descansar para sempre en Compostela, a sorpresa e a incredulidade apodéranse do narrador xa desde o mesmo comezo do diálogo, advertindo que o escritor irlandés, ó actuar así, está negando o programa de vida antano abrazado. Por iso, en demanda dunha explicación, fórmulle a Stephen estas tres preguntas envelenadas:

- 1) ¿por que, se andas polo mundo fuxindo da cruz, vés aquí en procura da sombra do Santuario?
- 2) ¿por que se procuras o Santuario, non o procuras na túa terra?
- 3) ¿por que, se foxes da túa raza, vés aquí, entre homes da túa raza?

Dedalus contesta ás tres, respectando a orde na que lle son formuladas.

A primeira responde Stephen cumpridamente combinando na súa argumentación dúas poderosísimas razóns, unha psicolóxica: a superioridade da realidade sobre o desexo, e outra metafísica: a supremacía do sentimento sobre a vontade.

O seu desexo, a súa norma de vida, consciente e libremente elixida¹⁹, foi, desde que era un rapaz, a de non estar ó servizo de algo no que un non cre. Cando a relixión chegou a ser unha parte dese *algo*, non foi unha excepción, e sobre ela, tan duramente como sobre outras realidades, caeu o lema dedaliano do «non serviam». Por iso, Stephen non ten ningún reparo en facer esta confesión: «Eu ando polo mundo fuxindo da Cruz; nin na vida nin na morte, quero ser da Santa Compañía». Mais, ó mesmo tempo, reconece que a súa vida foi e é un fracaso, un empeño van, porque a cotío, na súa propia experiencia, comprobou e comproba que aquilo que é non se pode negar, que non se pode fuxir do que está impreso na cerna, que un non pode escapar do que leva incorporado ó seu sangue celta: o estigma de Cristo. Stephen é, por tanto, unha contradicción vivente. O seu sangue e a súa vontade percorren camiños opostos: mentres a súa vontade renega da Cruz, o seu sangue arrástrao cara a ela:

- Mais eu, o único bendito que levo comigo é o meu sangue celta. Namentres non me tiren o meu sangue celta, non me poderei arredar da Cruz; no meu sangue está a miña cruz, e namentres a miña vontade renega da Cruz, o meu sangue vai cara a ela, e coa dela como a saiba dunha árbore decotada na forza da vida en primavera; porque a nosa raza e tamén unha árbore decotada, é tamén un Cristo encravado na Cruz a deitar sangue; baixo das aguias do Imperio e o triunfo dos Césares²⁰ a nosa raza é a viva imaxe de Cristo

18. Antón Risco, *La obra narrativa de Vicente Risco*, Edición da Caixa de Aforros Provincial de Ourense, 1987, p.31.

19. «Eu son outra cousa: de propia vontade, con toda conciencia, cheo de siso, coa miña carne mortal enteira, cos meus cinco sentidos corporais, coas tres potencias da miña alma, escollín a condenación. Teño xa medio corpo mergullado no inferno; dun instante a outro, o meu pai adoptivo de aló embaixo turrará por min, e abur».

20. Na edición de *Leria*, o sintagma preposicional «baixo das aguias do Imperio e o triunfo dos Césares» aparece significativamente reducido a «baixo das aguias».

crucificado. Aquí tes a solución do primeiro dos tres problemas que me puxeches: eu ando polo mundo fuxindo da Cruz, sen que o meu sangue me permita arredar dela, senón que constantemente turra de min cara ó Santuario».

Coa segunda razón, Dedalus non fai máis que confirmar unha tese que é nuclear e reiterativa no pensamento de Vicente Risco: a dialéctica ou loita permanente entre o sentimento e a vontade resólvese sempre a prol do sentimento:

... atrás da Cruz anda sempre o demo. En efecto, o demo non se pode arredar endexamais completamente de Deus, por máis que queira. O demo ten a vontade arredada do seu ser; a súa vontade é a que está no inferno... Pois ben, así como o demo non se pode arredar enteiramente de Deus, así eu, que son do demo, non me poden arredar tampouco moito da igrexa. Sinto algo que turra de min cara a ela, cara á liturxia, cara á teoloxía, cara á filosofía escolástica, cara á erudición conventual, cara á disciplina dos claustros: non me poden escapar dese circo máxico, por máis que faga...».

Esta resposta dá paso a unha pequena interrupción no diálogo. O narrador aproveita o silencio para activar a enunciación narrativa e informar ó narratario sobre determinados pormenores da deambulación e sobre un feito aparentemente *insignificante*: para acabar co embarazoso silencio, o narrador ofrece a Stephen un cigarro que este non acepta. E abofé que o consegue. O tema do tabaco dá pé a unha curiosísima teoría dedaliana na que o home ateo é presentado como un home sen vicios, teoría que o mesmo Stephen se encarga de cortar («Estamos divagando. Imos á túa segunda pregunta, de por que non procuro o Santuario na miña Terra») por considerar que o desenvolvemento da mesma está a apartalos da cerna do diálogo, é dicir, das preguntas claves anteriormente formuladas. Na súa contestación á segunda pregunta, Dedalus afirma que, así como foxe da Cruz, foxe da súa raza e foxe da súa terra. Da súa raza, porque esta, á parte de ser un vínculo para as súas ansias de liberdade, é a imaxe viva de Cristo, e el quere ser a imaxe do Anticristo; e da súa terra, porque o aire que se respira nela está viciado de soños nacionalistas. As súas afirmacións non poden ser máis claras e explícitas:

A miña terra era para min un nó de silencio na gorxa, unha mortalla no corpo, e uns grillóns nos pés e nas mans. Ademais, aqueles homes queren ser, e eu quero o non ser; aqueles homes soñan e fan unha patria, e eu son o home que non se quixo axeonllar diante da súa nai morta».

O narrador, así que as escoita, recórdalle a Stephen que na terra que elixiu para ser soterrado e descansar eternamente hai moitos que o imitan: «Tamén aquí hai unha nai morrendo, e moitos fillos que non se queren axeonllar diante dela»²¹. E Stephen, pola súa parte, advírtelle ó narrador que a observación que acaba de facer,

21. A observación do narrador que propón a edición de 1961 está notablemente corrixida e suavizada. Nótese a diferenza: «Tamén por estas bandas hai moitos coma ti».

se cadra sen el o saber, contén a resposta á terceira pregunta, e por iso esta xa non precisa ser contestada.

O diálogo interrómpe-se por segunda vez, cos dous interlocutores camiñando en silencio polas rúas e prazas de Compostela. Aínda que o lector pensa que non vai haber unha resposta á terceira pregunta, axiña comprobará que si hai tal. O diálogo prosegue ó chegaren os dous interlocutores ós soportais que hai por riba do patín da Catedral. O primeiro en falar (igual sucedeu na interrupción anterior) é Dedalus. E faino realmente para dar unha explicación satisfactoria á terceira pregunta. As palabras que pronuncia cando reinicia o diálogo non son as mesmas nas dúas versións que coñecemos de *Dedalus en Compostela*. As que aparecen na primeira redacción (ó meu entender, a continuación máis lóxica, o engarzamento máis coherente coa anterioridade do diálogo) son incompreensiblemente relegadas na edición de 1961 a un segundo plano, ó apareceren precedidas por un fragmento dialoal novo, moi pouco funcional e escasamente significativo. Aquelas palabras eran: «Por iso que dixeches denantes é polo que eu, fuxindo dos homes da miña terra, veño aquí procurar os homes da miña raza». A terra na que Dedalus quere vivir e morrer, cando xa pouco lle queda por facer no mundo, é Galicia. E a ela vén coa xustificación de que é unha terra poboada por xentes que non soñan, que non teñen vento na cabeza, que camiñan cara ó non ser; por desleigados que gozan, inconscientemente ou conscientemente coma el, co suicidio do que debería ser máis seu. Estes son os homes da súa raza, os seus; non aqueles que en Irlanda, a súa patria verdadeira, se afanan por conformar un movemento de afirmación nacional, poderoso, de ampla base popular. Nin a eles nin á súa terra se sente ligado Dedalus. O seu destino quedou gravado no retrato do artista adolescente: «to be elusive of social or religious orders²²». Por todo isto, non nos debe sorprenden este fragmento tan revelador do diálogo:

-Por iso que dixeches denantes é polo que eu, fuxindo dos homes da miña terra, veño aquí procurar os homes da miña raza. Olla: alá na miña terra, os meus irmáns camiñan cara ó ser. Aquí todo camiña cara ó non ser, pola vontade e pola industria destes meus irmáns de aquí. Estes son os meus. Veño aquí gozarme no suicidio da miña raza. Por iso, porque aquí todo corre á perdición, quero vir aquí morrer, vivindo entre mortos os meus días derradeiros. A deles, que xa non son de aquí, é a miña verdadeira patria.

Dixen eu:

- Será a patria dos sen patria.

Dixo Stephen:

- A miña patria é a patria dos sen patria.

Dixen eu:

- Os sen patria non son dignos de amor.

Dixo Stephen:

- Nin os quero nin os odio. Sendo a quentura a propiedade do amor e do odio, e sendo a friaxe a propiedade da soberbia; sendo a quentura e a friaxe dous accidentes contradictorios que mutuamente se exclúen un ó outro, de xeito que non se pode dar cousa ningunha que sexa a un tempo fría e quente, como a miña natureza é fría, non podoo sentir a calor do amor nin a do odio. Tampouco pode ser, porque non son soberbios, e polo tanto non dan razón obxectiva para o amor nin para o odio. Eles non o fan por soberbia, senón por inconsciencia; van movidos pola inducción da gran máquina oficial no campo magnético do cal viven anque non estean directamente conectados con ela, ou sinxelamente por mimetismo, como as monas. Eu divírtome con eles, e por iso vou tomar café na súa compañía no Quiqui Bar».

A edición de 1961, realizada pola Editorial Galaxia, non recolle esta última resposta de Stephen. Trala afirmación da 1ª persoa narrativa de que «os sen patria non son dignos de amor», esta introduce unha pequena cuña enunciativa para contar que foi invitado por Stephen a tomar un café no Quiqui Bar. Desde a miña primeira lectura deste texto risquiano (debo confesar que se realizou na citada edición) esta anécdota da invitación sempre me pareceu chocante, porque non casaba nada, nin ben nin mal, co desenvolvemento da historia narrada. Dábame a alma que faltaba algo ou que algo estraño se infiltrara no relato. E realmente non estaba equivocado. Cando tiven nas mans o texto aparecido na revista *Nós*, atopei a causa de tal estrañeza: Vicente Risco activara a instancia narrativa para encher o baleiro deixado pola eliminación da interesantísima resposta de Stephen na que explicaba a súa actitude persoal para cos desleigados galegos a quen acompañaba tomando café no Quiqui Bar. Picado polo aguillón da curiosidade, o narrador pregunta ó seu interlocutor na primeira edición (1929) por que visita tan asiduamente ese bar, mentres que na segunda (1961) a pregunta está dirixida a saber por que escolle o Quiqui Bar para invitalo. As preguntas formuladas difiren notablemente, e non obstante, nos dous casos, a resposta de Stephen Dedalus é a mesma: «Porque é dunha arquitectura odiosa».

Cada vez que efectuaba unha lectura comparativa de ámbalas dúas versións, quedaba desconcertado perante esta contestación. Non podía entender que un escritor tan escrupuloso como Risco puidese caer na incoherencia de facer dicir a un personaxe, Dedalus, que unha cousa lle resultaba odiosa e asemade pracenteira. A miña perplexidade desapareceu cando reparei que estaba a facer, de maneira inconsciente, unha mala lectura do texto, completando semanticamente o adxectivo odiosa cun sintagma preposicional «para min», que non lle correspondía, e esquecendo que o verdadeiro complemento de tal adxectivo era o sintagma preposicional «para outros». A resposta de Stephen, á luz desta segunda lectura, cobraba todo o seu sentido, encaixaba perfectamente, porque se algo resultaba odioso para os demais (aventúrome a dicir, para os comprometidos co seu país) era lóxico que resultara pracenteiro para Dedalus, o artista adolescente que, nacido para burlarse de todo, escolleu a arte da autopretensión para forxarse como escritor, e que, no seu desexo de encarnar altivamente a liberdade sen límites, situou o centro de gravidade da súa vida fóra do triángulo enmarcado por: o fogar, a patria e a relixión.

Mentres conversan, Dedalus anima o seu interlocutor a visitar a Catedral. O narrador acepta a invitación, activa outra vez a instancia narrativa e relata, bastante pormenorizadamente, todo o percorrido polo interior do templo así como a baixada ó sepulcro do Apóstolo, onde á vista da arca de prata, reaparece a corrente dialóxica, iniciada, igual que as veces anteriores, por Stephen Dedalus. Esta vez, as súas primeiras palabras serven para constatar a permanente contradicción da súa vida ou, como el mesmo dirá, o sempiterno desacougo interior. ¿E con que intención o fai? Para conminar ó narrador a abandonar axiña o lugar, a cámara á que baixaron, porque da arca prateada alí depositada sae *algo*, unha forza insoportable. O narrador homodiexético, que ata este momento se comportou como un dobre velado do autor, quita agora tódolos veos e revélasenos, nos instantes máis decisivos do relato, como o que realmente é, como o *alter ego* de Vicente Risco. As palabras que utiliza para explicar a natureza da forza sentida por Dedalus son, para o estudioso da obra risquiana, as marcas da súa identidade, os ecos, un chisco apagados, doutras palabras²³ escritas polo autor de *O porco de pé* nun importante artigo, aparecido –¡que coincidencia máis reveladora– o 25 de xullo de 1920, no periódico *A Nosa Terra*, co título de «Mística disertación». A explicación do narrador é esta:

Síntese a eternidade do Espírito e a eternidade da Terra. Olla logo que non importa canto fagan os desleigados, porque non han poder suprimir o que é eterno na mente de Deus. A Terra é eterna na lembranza, e a alma é da natureza da lembranza que é a súa esencia, e o lugar da lembranza é o Entendemento divino, realidade das realidades. Aí embaixo temos a promesa de que a lembranza ha reencarnar, e tanto ten que as almas de hoxe estean esquecidas, porque esas almas non han estar sempre neste mundo, e outras han vir, e algunhas xa están aquí, anunciando os tempos. E os teus tempos han pasar, e se cadra aínda denantes que morras, has ver o trabucamento e o erro no teu camiño».

Logo de baixar ó sepulcro, Stephen xa non será o mesmo. A forza emanante da arca prateada reaviva as brasas da Lembranza na fragua do espírito de Dedalus. E aínda que el se dispón, nun primeiro momento, a afirmar que embaixo da catedral non hai máis ca unha cova, onde a esperanza permanece soterrada para sempre, o lector nota que esta afirmación é unha forma de negar o que empeza a ser evidente. Por iso non se estraña de que o satánico e desleigado fillo da ira empece por confesar os seus temores e dúbidas («Teño medo de que esta lembranza non me deixe entrar no

23. «Santiago deitado na cova en Compostela -o noso Santo Sepulcro- simboliza a alma da nosa Terra, sepultada, como a brasa nas cinsas da lareira, baixo o po da ignorancia, dos prexuízos, do desleigamento e da cobardía; baixo os descambros dunha civilización estraña e inimiga que nos foi imposta pola presión dominadora de Castela. Santo Sepulcro que velamos nós, do que agardamos unha resurrección gloriosa porque alí dorme con Santiago, coma con Artús en Avalon, coma con Don Sebastián na Illa Encuberta, a sagrada alma celta, a Terra galega.

E ese Santo Sepulcro fai de Compostela a Hierusalem de Occidente, a Hierusalem atlántica. E así coma a outra Hierusalem do Oriente foi posta como centro e <<omphalos>> do Mundo nas cartas xeográficas da Idade Media, así agora, coñecida a América, é Compostela, a Hierusalem de Occidente, a que fica máis preto do centro xeométrico das terras continentais, do hemisferio de terra, oposto ó hemisferio de auga, sobre o que se estende o Mar do Sur, descuberto polo noso Balboa. É deste xeito o verdadeiro <<omphalos>> do Mundo, e debera ser a cabeza da civilización atlántica, que nós os celtas hemos espallar pola terra».

inferno, como o hábito dos empanados...»; «¿E despois de todo, se non houbera inferno?», e acabe manifestando a primacía da realidade sobre o desexo («...quixera deitar fora todo o meu sangue, toda a sustancia das miñas células...»). Estamos a un paso de asistir ó retorno do fillo pródigo e de comprobar que a nai de Dedalus levaba parte de razón en *A Portrait of the Artist as a Young Man* cando lle dicía a este que un día había volver á fe, porque tiña a mente inqueda e o espírito inconstante. Ocorrerá cando Stephen se autoconvenza de que o esforzo de negación e de revolta protagonizado por Satanás contra o Espírito é un esforzo inútil, condenado a perderse no propio baleiro que anda a procurar, e nun acto simbólico, tan rápido como o *flash* narrativo que nos permite velo, mergulle os dedos da man na pía (recordemos que un pouco antes de entrar na catedral dixo que bebería nela, coma o cabalo de Almanzor, de non estar chea de microbios) e ofrezga a auga bendita ó narrador. O desacougo (o pagamento que Stephen Dedalus declara ter recibido de Satanás a cambio da libre doazón graciosa que antano el lle fixo do seu ser) desaparece e a paz apodérase do artista arrepenido.

Neste punto, o narrador dará fin ó relato, pero non á súa intervención en *Dedalus en Compostela*. A innegable preocupación pola eficacia ideolóxica da comunicación literaria (norma permanente nos textos de Vicente Risco) leva a este autor a inserir o seu relato nunha moldura extradiexética²⁴ (dúas intervencións do narrador en forma de advertencias) que non só lle permite encadrar perfectamente a obra senón tamén instalar habelenciosamente ó narratorio nun estado artificial de pre-aceptación. Na primeira intervención, o autor usa o narrador á mala fe para predispoñer ó narratorio (e a través deste ó lector plural) a aceptar como verdadeiro e auténtico todo canto vai escoitar / ler, porque é consciente de que o retrato ideolóxico de Stephen que pinta en *Dedalus en Compostela* é un retrato que está, nalgunha medida, interesadamente manipulado. Mais, acabado o relato, pensa que posiblemente a advertencia inicial non foi suficiente para contrarrestar tal propósito, e de aí que volva á carga cunha segunda indicación, na que se afana por convencer da autenticidade das declaracións de Stephen Dedalus, non necesariamente auténticas desde un punto de vista empírico, e si auténticamente necesarias desde un punto de vista metafísico: «Non hai máis que axuntar o que sabemos de Stephen, para deducirmos lóxicamente, con seguranza crítica, todas e cada unha das verbas que neste escrito lle son apostas. Ademais, eu non son tampouco culpante de ter lido de cabo a rabo o *Portrait of the Artist as a Young Man*, que o mesmo Dedalus me obrigou a mercar aquel día na tenda de libros da Rúa Nova. Pode tamén que Stephen Dedalus tivese falado doutro xeito en Dublín ou en Zurich; en Compostela é seguro que falou como eu digo, e non podería falar doutra sorte, sen deixar de ser el quen é segundo o *Portrait*, e sen deixar de ser o que é Compostela segundo a verdade».

Xosé Luís Sánchez Ferraces
Universidade de Vigo

24. Entre esta nova advertencia (a derradeira que se permite o narrador) e a primeira que comentamos no seu momento hai unha clara interrelación.