LALIA
SERIES MAIOR 8

ARTURO CASAS

LA TEORÍA ESTÉTICA, TEATRAL Y LITERARIA DE RAFAEL DIESTE

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LALIA
Series Maior

01 El complemento indirecto en español
Victoria Vázquez Rozas

02 Las relaciones gramaticales entre predicado y participantes
José María García-Miguel

03 Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual
Javier Serrano Alonso

04 Las completivas de sujeto en español
Carmen Cabeza Pereiro

05 La cláusula en castellano medieval: constituyentes funcionales
Elena Rivas,
María José Rodríguez Espiñeira

06 Pautas Semánticas para la formación de verbos en español mediante sufijación
Antonio Rifón

07 La posición del sujeto en la cláusula monoactancial en español
Belén López Meirama

08 La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste
Arturo Casas

LA TEORÍA ESTÉTICA, TEATRAL Y LITERARIA DE RAFAEL DIESTE

Arturo Casas

LA TEORÍA ESTÉTICA, TEATRAL Y LITERARIA DE RAFAEL DIESTE

Para o meu querido e admirado
amigo Guillermo Rojo,
mestre na arte maiéutica
e também no cocarismo.
Con profundo afecto

1997

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para Margarita, compañeira

Adolfo Elizaincín
Lilia Arrarás Elizaincín

CASAS, Arturo

La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste/Arturo Casas. — Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1997. — 702 p., 24 cm. — (Lalia/Departamento de Filoloxía Española, Teoría da Literatura e Linguística Xeral, ISSN 0213-7496. Series Maior, 8). — D.L. C-1524-1997. — ISBN 84-8121-659-3

1. Diste, Rafael-Crítica e interpretación. I. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de publicacións e Intercambio Científico, ed. II. Serie

869.9 Dieste, Rafael. O

© Universidade de Santiago de Compostela, 1997

EDITA
Servicio de Publicacións da
Universidade de Santiago de Compostela
Campus Universitario Sur

ISBN: 84-8121-659-3
ISSN: 0213-7496=Lalia
Depósito Legal: C-1524-1997

ÍNDICE

Prefacio 11

Criterios y siglas 14

1. Marcos de referencia 17
1.1. Diversidad e integridad de una obra 19
1.2. Situación en las literaturas gallega y española contemporáneas 32
1.3. *Problemas* y textos fundamentales 50
1.4. La etapa de aprendizaje 52
1.4.1. Ambiente familiar y educación 53
1.4.2. Primeras lecturas 59
1.4.3. Procedencias ideológica y estética 63

2. Consolidación intelectual y debates 79
2.1. Hacia una *razón dramática* 79
2.2. Actividad periodística 100
2.2.1. Dimensiones del liberalismo diesteano 112
2.2.1.1. Persona y valores. La ética axiológica de Max Scheler 113
2.2.1.2. Las nociones de *libertad* y *diálogo*. Por una antropología filosófica 115
2.2.1.3. El liberalismo español. La referencia de Ortega y Gasset 129
2.3. Raciovitalismo y fenomenología en Dieste 136
2.4. La constitución de una teoría estética 156
2.4.1. El movimiento renovador de la plástica en Galicia 158
2.4.2. Estética y crítica 174
2.4.2.1. Croce en Dieste. Estimativa y Erótica estéticas 182

2.4.2.2. Estilo, identidad y autoría. «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar» 188
2.4.2.3. Expresionismo y fenomenología 198
2.4.3. Recepción de la estética de Ortega y Gasset 202
2.4.3.1. Cuestión del teatro 205
2.4.3.2. Metáfora y objeto estético. Claves fenomenológicas de la estética en Ortega y en Dieste 215
2.4.4. Otros textos teóricos y críticos 239
2.4.4.1. Sobre el cuento 240
2.4.4.2. Crítica literaria y teoría de la crítica 244

3. De la tragedia a la hermenéutica 251
3.1. Tragedia, farsa y público 252
3.2. La aurora republicana. Misiones Pedagógicas 261
3.3. La tertulia madrileña de Eduardo Dieste y el grupo de *P.A.N.* 279
3.3.1. El núcleo de *Hoja literaria* 282
3.3.2. *Rojo farol amante*, o la inteligencia sentiente. En torno a la poesía pura 288
3.3.3. La revista *P.A.N.* 298
3.3.3.1. Las colaboraciones de Rafael Dieste. De la morfología genérica a las relaciones entre teatro y cine 313
3.4. Estudios teatrales en Francia y Bélgica 324
3.4.1. Dieste y E.G. Craig. Hipertextualidad y metateatro 326
3.4.2. *Revelación y rebelión del teatro* 335
3.5. *La vieja piel del mundo*. Tragedia, historia y mito 347
3.5.1. Identidades del ensayo como género 349
3.5.2. *Reflexión trágica* y hermenéutica 354
3.5.3. Lo apolíneo y lo dionisíaco. Mímesis y máscara 360
3.5.4. Tragedia, tiempo y diálogo hermenéutico entre mundos 365
3.5.5. La discordia 368
3.5.6. Individuación y peripecia histórica de Mercurio 374
3.5.7. La mediación de Hermes/Mercurio y la novísima teología 378

4. Guerra Civil: compromiso e independencia 381
4.1. Dieste, el Partido Comunista y la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura 391
4.2. Propósito y bases del proyecto de *Hora de España* 393
4.3. Actividades políticas y propagandísticas en Cataluña 401
4.4. Lucha antifascista y textos 405
4.5. El espacio del pensamiento en *Hora de España* 414
4.6. El teatro, la historia y las circunstancias 428
4.7. La crítica 446

5. Destierro: destiempo 465
5.1. Fervores (y algidez) de Buenos Aires 467
5.2. La *teoría del exilio* diesteana 470
5.3. La semblanza como nueva opción narrativa: *Félix Muriel* 477
5.4. Escritos sobre plástica y estética: valores, verdad y *alétheia*.
El realismo trascendente 484
5.5. Crítica literaria 503
5.5.1. Crítica y exilio 518
5.6. Tratados sobre teatro 520
5.6.1. «Tratado mínimo del arte de la escena» 521
5.6.2. «Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel» 524
5.6.3. «El teatro en el Arte y el arte del teatro» 528
5.7. Una teoría sobre la lectura y la autoría: *El alma y el espejo* 535
5.7.1. Deslindes. Pensamiento literario español y exilio 535
5.7.2. Ficción, género y voces 538
5.7.3. Preámbulo (elidido) sobre la reflexión 543
5.7.4. Lectura y alusión 546
5.7.5. Autor y personaje. Autor y lector 556
5.7.6. Desde la fenomenología a la hermenéutica 561
5.8. *Tablas de un naufragio*. Poesía y filosofía.
Sobre la palabra poética 569
5.9. Los otros exilios 577

6. El regreso: la memoria 581
6.1. Los de dentro y los de fuera 583
6.2. Contra la desmemoria 585
6.3. Nuevos escritos sobre arte. Estética y ontología 587
6.4. De materia lingüística, teatral y literaria 611
6.4.1. *A vontade de estilo na fala popular* 612
6.4.2. Crítica y otros textos sobre literatura y teatro 614
6.5. Final 628

7. Bibliografía 631
7.1. Bibliografía primaria 631
7.1.1. Libros 631
7.1.2. Otras publicaciones de carácter ensayístico 634
7.2. Referencias bibliográficas 640

PREFACIO

En trabajos de la naturaleza del presente es corriente hacer explícitas las razones que justifican su conveniencia o necesidad, dando por supuesto que no todos sus destinatarios compartirán *a priori* el convencimiento al que ha llegado el investigador tras una etapa más o menos larga de reflexión y estudio. *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste* no constituye excepción de esa norma, por dos motivos básicos.

El primero se refiere a la desatención crítica e historiográfica que han venido sufriendo tanto la obra literaria como el pensamiento filosófico y estético del autor. La diversidad de la obra de Rafael Dieste (1899-1981), y no en menor medida la condición de autor periférico y bilingüe, e incluso la de exiliado en la larga etapa que va desde 1939 hasta 1961, se han convertido en no pocas ocasiones en coartada para la marginación de su narrativa, de su teatro y en especial de sus ensayos, así como para la minoración de su responsabilidad en empresas culturales y sociopolíticas de importante relieve. La celebración en Galicia del «Año Dieste», en 1995, ha mejorado levemente la situación descrita, aunque no tanto como pudiera esperarse a la vista del elevado número de trabajos que alcanzaron la imprenta.

El segundo motivo tiene que ver con la conexión trazada por el título propuesto en este libro. Es decir, con la *promesa* implícita de que en la producción diesteana se localiza un área que corresponde a una teorización estética, teatral y literaria merecedora de análisis. Este prefacio no va a entrar en el detalle de los jalones y vínculos de la misma, pero sí adelantará que estamos ante una sólida y coherente construcción teórica, de las más ricas entre las que conforman la mal conocida peripecia del pensamiento literario hispánico contemporáneo. Se trata de una coherencia respaldada además por el ejercicio de una crítica literaria y de arte en permanente diálogo con la teoría de base, incrementado este por atractivas proyecciones de carácter comparatista, que se establecen sobre todo entre la literatura y la pintura.

En general, puede afirmarse que la presencia de Dieste en los espacios culturales gallego y español obedece a una búsqueda de respuesta a la crisis

abierta en Europa con el siglo XX. Su pensamiento hace evidente una convergencia intencional, y en alguna medida también metodológica, con otros filósofos, escritores y artistas que en la etapa de entreguerras sintieron esa vocación de *aprender de nuevo a ser humano*, ampliada convenientemente a la problematización del acto creador y a su comunicación a los demás. Analizaremos aquí en qué medida el estímulo y el alcance de la tarea teorizadora diesteana entraron en contacto con las corrientes más significativas de la modernidad.

Conviene adelantar que, a fin de satisfacer tales cometidos, en estas páginas va a propiciarse el diálogo entre un conjunto abierto de disciplinas humanísticas. Entiendo que una teoría estético-literaria no constituye nunca un sector estanco del pensamiento de un creador o de un movimiento artístico. Añádase a ello que tal diálogo es una exigencia del particular sistema de razonamiento de Rafael Dieste, pensador de profunda formación filosófica, científica y artística, hombre de plurales saberes (no sólo librescos) que comparecen de manera natural, y casi siempre sin previo aviso, en cualquiera de sus páginas, sin exclusión —créase— de las que dedicó a la investigación geométrica.

La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste no se propone estudiar la obra literaria del polígrafo gallego. Aun contando con la densa intratextualidad de la producción diesteana, ni siquiera se ha pretendido trazar un seguimiento sistemático o exhaustivo de los puentes existentes entre el sector literario de la misma y la teoría aludida en el título. La investigación aportada pertenece estrictamente al espacio epistemológico de la teoría de la literatura. Ahora bien, esta pertenencia opera bajo una comprensión amplia del espacio citado, abierta a las relaciones con otras áreas de la ciencia de la literatura —literatura general y comparada, historias de la literatura y crítica literaria— y con otras disciplinas humanísticas, de modo muy señalado, como no podía ser de otra forma, con la filología y con la estética, pero también con la ética, la teoría política, la sociología, la hermenéutica o la teoría del conocimiento. De todos modos, la ampliación más relevante y sobre la que me importa llamar de antemano la atención es la que hace a la propia historia de la teoría literaria hispánica.

La opción dispositiva que se ha puesto en práctica es la de un seguimiento cronológico de las fases de la producción teórica de Rafael Dieste. Soy consciente de los riesgos que esa opción representa, y ante todo del prejuicio que algunos lectores pueden experimentar, en función de su personal sensibilidad propedéutica o de su ideología, sobre un posible sometimiento de la teoría literaria a la historia. Nada más lejos de la realidad metodológica de este libro, que en cualquier caso asume sin duda de ninguna especie que toda labor humana es ineludiblemente histórica. Por otra parte, la evolución del pensamiento teórico diesteano y la asunción autorial de la condición histórico-hermenéutica de todo discurso no dejan lugar a alternativas. Complementariamente a ello, y a partir de la conjetura de que la peripecia intelectual del autor estudiado es *representativa* de otras coetáneas, podrá comprobarse que la ordenación histórica ofrece un rendimiento que sería absurdo desdeñar.

Proviene este libro de la tesis doctoral *La teoría estética y literaria de Rafael Dieste*, defendida en octubre de 1996 en la Facultade de Filoloxía de la Universidade de Santiago de Compostela. Formaron la comisión que entonces la juzgó los doctores Dª. Mª. del Carmen Bobes Naves, D. Anxo Tarrío Varela, D. Antonio Sánchez Trigueros, D. Manuel Aznar Soler y D. Fernando Cabo Aseguinolaza. A todos ellos

vuelvo a manifestar mi gratitud intelectual, que extiendo a quien dirigió el trabajo, el Dr. D. Darío Villanueva Prieto.

Es justo asimismo agradecer aquí la ayuda documental y la instructiva amistad con la que me honra Dª. Carmen Muñoz Manzano, viuda de Rafael Dieste, así como las facilidades que para la publicación del libro me ha brindado el Dr. D. Guillermo Rojo, coordinador de la colección «Lalia» y en la actualidad director del Departamento de Filoloxía Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral, al que estoy adscrito. Quede por último constancia de mi reconocimiento a la Deputación de A Coruña por su apoyo económico a la edición.

Santiago de Compostela, mayo de 1997.

Criterios y siglas

Si no se indica otra cosa las referencias a las obras de Dieste se harán por las ediciones que él consideró y autorizó como definitivas. Salvo en el caso de *A fiestra valdeira* estas son siempre las últimas que se publicaron en vida del escritor, incluidas todas las que vieron la luz en 1981, el año de su muerte. Los libros de publicación póstuma se citan por su primera edición, autorizada siempre por Carmen Muñoz. Las siglas que se acompañan son de aplicación únicamente en citas o referencias concretas; por consiguiente, en el caso de los libros indican siempre la edición que se utiliza.

Por lo que se refiere al epistolario se ha empleado, cuando ha sido posible, el volumen V de sus *Obras Completas*. Cualquier referencia al mismo se hará con indicación simultánea del número de la carta y de las páginas que ocupa, excepto en las ocasiones en que el interés sea sólo de una parte concreta, en las cuales se marcarán tan sólo las páginas en cuestión. Cuando se trate de cartas no incorporadas al volumen citado se indicará de manera expresa, debiendo entenderse entonces que el acceso al documento tuvo lugar en el Archivo Dieste y que la paginación se corresponde con la de las copias mecanográficas consultadas.

En relación con la bibliografía secundaria se indicará siempre el año de las primeras ediciones, seguido del correspondiente a la manejada cuando esta no sea la original. Si la obra se leyó en traducción el procedimiento es el equivalente, pero se especificará también el año de aparición de la edición utilizada, muy en particular cuando se envíe a páginas concretas. Sépase por último que si no se especifica lo contrario el uso de cursivas pertenece siempre al autor que se cite.

A.D. = Archivo Dieste.

B. = Barcelona.
B.A. = Buenos Aires.
M. = Madrid.
S. = Sada (A Coruña).
V. = Vigo.

EPG = *El Pueblo Gallego* (V.).
G = *Galicia* (V.).

AE = «El alma y el espejo», en *El alma y el espejo*, M., Alianza, 1981, pp. 9-47.
ATC = *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocedade 1925-1927*, S., Ediciós do Castro, 1981.
C = *Colmeiro. Breve discurso acerca de pintura con el ejemplo de un pintor*, B.A., Emecé, 1941.
DAT = *Dos arquivos do trasno*, 3ª ed., V., Galaxia, 1973.
DM = «Duelo de máscaras (Humorada)», en *Viaje, duelo y perdición —tragedia, humorada y comedia—*, M., Peralta, 1979, pp. 139-184.
DMD = «Diálogo de Manuel y David», en *El alma y el espejo*, M., Alianza, 1981, pp. 105-144.

EV = *Encontros e vieiros*, ed. de A. Casas, S., Ediciós do Castro, 1990.
FI = *Fragua íntima. Aforismos (1926-1975)*, ed. de A. Casas, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1991.
FM = *Historias e invenciones de Félix Muriel*, M., Alianza, 1974.
FV = *A fiestra valdeira. Comedia de remate ledo en tres lances, o derradeiro cun respiro*, 3ª ed., S., Ediciós do Castro, 1980.
GL = *Guerra literaria*, ed. de C. Rodríguez Fer, S., Ediciós do Castro, 1991.
I = «La Isla», en *La Isla * Tablas de un naufragio*, B., Anthropos, 1985, pp. 27-83.
NTP = *Nuevo tratado del paralelismo*, B.A., Atlántida, 1956.
OC = *Obras completas*, 5 vols., D. Villanueva (dir.), S., Ediciós do Castro, 1995.
OGC = *Obra galega completa*, 2 vols., ed. de X. L. Axeitos, V., Galaxia, 1995.
PDL = «La perdición de doña Luparia (Comedia)», en *Viaje, duelo y perdición —tragedia, humorada y comedia—*, M., Peralta, 1979, pp. 185-336.
PE = «La paloma Equis», en *El alma y el espejo*, M., Alianza, 1981, pp. 145-160.
RFA = *Rojo farol amante*, 3ª ed., M., Hiperión, 1983.
SLC = «Sobre la libertad contemplativa», en *El alma y el espejo*, M., Alianza, 1981, pp. 49-103.
TCA = *Textos e crítica de arte*, ed. de Mª. A. Pérez, V., A Nosa Terra, 1995.
TI = *Teatro*, vol. I, ed. de M. Aznar Soler, B., Laia, 1981.
TII = *Teatro*, vol. II, ed. de M. Aznar Soler, B., Laia, 1981.
TH = *Testimonios y homenajes*, B., Laia, 1983.
TN = «Tablas de un naufragio», en *La Isla * Tablas de un naufragio*, B., Anthropos, 1985, pp. 85-181.
VFDF = «Viaje y fin de Don Frontán (Tragedia)», en *Viaje, duelo y perdición —tragedia, humorada y comedia—*, M., Peralta, 1979, pp. 7-137.
VPM = «La vieja piel del mundo», en *El alma y el espejo*, M., Alianza, 1981, pp. 201-280.

1

MARCOS DE REFERENCIA

Sin hacer cuenta de reediciones, aun cuando alguna de ellas introduce cambios de importancia en relación con la original de referencia, Rafael Dieste publicó en vida un total de veinte libros[1], además de varias centenas de artículos, reseñas o ensayos breves no recopilados en su totalidad hasta el momento presente[2]. Tras su fallecimiento distintos editores han dispuesto para la imprenta

[1] Sumo en ese cómputo las tres recopilaciones que se recogen en la bibliografía final. Las circunstancias y avatares de la vida de Rafael Dieste han afectado notablemente al curso de sus publicaciones, algunas veces sometido a una voluntad que no fue la autorial y otras gobernado por el azar, como ha indicado Xosé Luís Axeitos (1995a: 5-11) en una reflexión significativamente titulada «O laberinto bibliográfico de Rafael Dieste». Se encontrará información bibliográfica primaria sobre el autor en los siguientes lugares (cito únicamente los más actualizados y completos): Irizarry (1985: 65-70), Casas (1994b: 129-142), Axeitos (1995a: 13-79), Casas y Villanueva (1995c: 53-68), Freixeiro Mato (1995a: 335-343) y Nicolás Rodríguez (1995b: 149-152). En cuanto a bibliografías secundarias, y bajo el mismo criterio, véanse Irizarry (1985: 70-80), Casas (1994b: 143-167), Casas y Villanueva (1995c: 69-95), Fernández Costas y Rabunhal (1995: 161-195) y Nicolás Rodríguez (1995b: 152-171).

[2] Son dos los libros que recogen publicaciones periodísticas o correspondientes a revistas y que fueron *pensados* o directamente autorizados por Dieste. El volumen *Antre a terra e o ceo* (1981) recuperó la mayor parte de los artículos publicados en gallego en los diarios vigueses *Galicia* y *El Pueblo Gallego* entre el 6 de diciembre de 1925 y el 16 de julio de 1927. Por su parte, *Testimonios y homenajes* (1983), de aparición póstuma y con edición de Manuel Aznar Soler, incluye una serie de prólogos, reseñas y ensayos —todo ello correspondiente al dilatado período 1937-1979, y en lo relativo a las dos últimas categorías mencionadas aparecido originalmente en los medios *Mirador* (Barcelona), *Hora de España* (Valencia y Barcelona), *Sur*, *Argentina Libre* y *Correo Literario* (los tres últimos de Buenos Aires)—, además de sendas charlas sobre Federico García Lorca y Miguel de Cervantes radiadas en una emisora bonaerense en 1946 y 1947 respectivamente, un resumen de una conferencia sobre Ramón del Valle-Inclán recogida por la poeta uruguaya Esther de Cáceres en el diario montevideano *El País* en 1948 y una breve selección epistolar (con cartas dirigidas a Eduardo Dieste, Juan Gil-Albert, Francisco Caudet, J. Lechner, María Zambrano, Manuel Aznar Soler, J. Andrés Landaluce y Jim MacCarthy). Al margen de algunos otros prólogos y artículos escritos en los últimos años de su vida, el sector más importante pendiente de recopilación es el referido al centenar y medio de columnas que Dieste escribió en castellano entre 1925 y 1927 para los diarios *Galicia* y *El Pueblo Gallego*.

un conjunto de seis títulos más, que, salvo en el caso de *Guerra literaria*, incorporaron, cuando menos de modo parcial, obra inédita[3].

A ello debe añadirse un rico y revelador epistolario, conformado a lo largo de varios decenios por más de un millar de cartas dirigidas tanto a relevantes personajes de la cultura, el pensamiento o la ciencia como a un reducido círculo de familiares o viejas amistades de formación no necesariamente culta o libresca. Debe hacerse mención, en fin, de una nutrida obra oral: conferencias ofrecidas en Facultades y paraninfos universitarios, charlas en asociaciones culturales o ateneos, e incluso, durante los años de la Segunda República, intervenciones en las plazas de las villas y pueblos que acogieron su misionado pedagógico[4]. Epistolario y obra oral, al margen de la alta función que consta que el autor les asignó, constituyen un material inexcusable para el cabal conocimiento del objeto que aquí se pretende estudiar, la teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste. Puede demostrarse, además, que en la mayor parte de las ocasiones esas formas asumen en nuestro escritor el carácter orgánico y estructurado del que un ensayo o cualquier otro texto literario suyo participan. Esto justifica el que en adelante se acuda con reiteración a esos dos sectores de su producción. Por fortuna disponemos de una parte no despreciable de su conjunto, en especial en lo que afecta al epistolario, bien ordenado y conservado por Carmen Muñoz[5],

---

[3] En *Guerra literaria* (1991) aparecen recopilados, junto con algunas piezas literarias breves, los textos de reflexión crítica —literaria o sociopolítica— que Dieste publicó en el período 1936-1939 en las revistas *Hora de España* y *Nova Galiza* (Barcelona). Su editor, Claudio Rodríguez Fer, suma a esos textos otros dos publicados asimismo durante la Guerra Civil, concretamente en *El mono azul* (Madrid) y en *El buque rojo* (Valencia), así como la conferencia radiada «Fascismo y cultura nacional». Por su parte, Mª. Antonia Pérez, editora del libro *Textos e crítica de arte*, también recopilatorio, agrega al mismo, junto con artículos, prólogos, conferencias, entrevistas y noticias o breves ensayos aparecidos en catálogos, algunas notas o apuntes sobre la obra de varios creadores plásticos no destinadas por el autor, al menos en principio, a la imprenta. De los otros cuatro títulos póstumos es *La Isla * Tablas de un naufragio*, preparado para la imprenta por Carmen Muñoz de Dieste, el único que rescata en su totalidad producción inédita; pero tanto el ya citado *Testimonios y homenajes* como *Fragua íntima* y, sobre todo, *Encontros e vieiros* (estos últimos editados por Arturo Casas) aportan algunos textos nunca antes publicados.

[4] Tan sólo se conserva constancia documental de las palabras de Dieste en lo referente al segundo de los núcleos mencionados. Ello permitió en 1990 la publicación del libro *Encontros e vieiros*. Por lo que afecta al tercero de esos núcleos, y al margen de testimonios personales de colaboradores o periodistas, apenas cabe contar con las referencias ofrecidas por las *Memorias* publicadas por el Patronato de Misiones Pedagógicas en 1934 y 1935. Sobre el inicialmente citado tampoco han llegado a nosotros textos ni grabaciones magnetofónicas, aunque se cuenta con documentos que permiten recordar, por ejemplo, ciclos como el organizado por el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Su título concreto fue *La comedia española de la Edad de Oro a la luz del proceso del teatro europeo*, desarrollado en cinco sesiones entre el 12 de septiembre y el 14 de octubre de 1957 centradas en los siguientes aspectos: «La encrucijada crítica del Renacimiento», «Lope y su *Arte Nuevo de hacer comedias*», «La comedia española y el Gran Siglo de Oro francés» y «La rehabilitación romántica del teatro clásico español», reservando la última sesión para «Recapitulación y conclusiones». Los datos se toman de la tarjeta de invitación para participar en este cursillo que reproduce la edición de *Viaxe e fin de don Frontán* patrocinada por el Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, Santiago de Compostela, 1995, p. 98.

[5] Como he señalado anteriormente, una selecta representación del epistolario ha sido publicada en el libro *Testimonios y homenajes* (pp. 17-97, 192-193 y 226-230). Se trata sobre todo de correspondencia mantenida entre mayo de 1973 y diciembre de 1979, casi siempre a propósito de los años republicanos, la experiencia de Misiones Pedagógicas, el Teatro Guiñol, la revista *Hora de España*..., aunque también aparecen dos cartas

y recientemente publicado por Edicións do Castro como volumen V de las *Obras Completas* de Rafael Dieste al cuidado de Xosé L. Axeitos[6], quien también ha estudiado las especificidades del escritor como epistológrafo (Axeitos, 1995e y 1995k). En relación con la obra oral debe indicarse que aun siendo inferior el grueso de lo conservado, que corresponde en lo fundamental a los últimos doce años de la vida de Dieste, no cabe minorar su enjundia conceptual ni su calidad de estilo, tal y como contrasta la lectura del libro *Encontros e vieiros*, o incluso, ya en otro nivel, la reciente recuperación de las entrevistas concedidas a medios periodísticos en el dilatado período que va desde 1933 al mismo año de su muerte, abarcando por tanto casi cincuenta años[7].

1.1. Diversidad e integridad de una obra

La pluralidad multifacética de la obra diesteana suele ser la primera característica destacada por sus estudiosos. Afecta en primer término a la lengua utilizada, unas veces el gallego y otras el castellano[8]. Conviene adelantar que el

---

anteriores, una enviada en 1938 a Eduardo Dieste y otra de 1947 a Juan Gil-Albert. En el tercer volumen de *Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (II, Barcelona, Valencia, Madrid y París, 1937)* (1979: 479) se recoge otra carta de Dieste a Aznar Soler. Por su parte, Domingo García-Sabell ha recuperado las cartas cruzadas entre Dieste y Manuel Antonio, o de/a ambos a/de terceros, a lo largo del decenio 1919-1928 (Manoel-Antonio, 1979; las dieciocho cartas de la autoría de Dieste se encuentran en las pp. 59-60, 66-68, 79-80, 83-84, 86, 97-99, 110-112, 125-126, 131-134, 155, 221-222 y 224). Una parte de este epistolario se incorporó al número 78 de *Grial* (1982: 455-461), donde también aparece una carta que Dieste dirigió en 1950 a Francisco Fernández del Riego desde Cagnes (p. 510). Tampoco deben olvidarse las varias cartas que Rafael Dieste, con su nombre o bajo el pseudónimo *Gerineldos Delamar*, destinó a su hermano Eduardo —en algún caso nombrado como *Doctor Sintax*—, a Otero Espasandín y en general al público de la revista *P.A.N.* en 1935 (números 1, 2, 3, 5 y 6; respectivamente, pp. 6-8, 40, 45-46 y 51-55, 84 y 113-114).

[6] Este mismo estudioso viene exhumando desde 1991, en una sección fija de la revista *Boletín Galego de Literatura* antetitulada «Dos arquivos de Rafael Dieste», parte del epistolario escrito o recibido por nuestro autor, con remitentes o destinatarios como María Zambrano, Eduardo Dieste, Manuel Colmeiro, Otero Espasandín o Sánchez Barbudo. Cuéntese también Axeitos (1994), donde se incluyen sobre todo cartas familiares, junto con otras a Manuel Antonio, Luís Seoane o Juan Gil-Albert; y Axeitos (1995c), con correspondencia dirigida al escritor por Eduardo Dieste (seguida de la contestación de Rafael Dieste), María Zambrano, Luis Santullano y Antonio Sánchez Barbudo. En el número monográfico que *Documentos A* dedicó a Dieste en 1981, bajo el epígrafe «Algunos testimonios epistolares» (pp. 189-196), Carmen Muñoz y Xosé L. Axeitos seleccionaron misivas dirigidas al autor por Eduardo Dieste, María Zambrano, Roberto Melella, Vicente Salas Viu, Arturo Serrano Plaja, Corpus Barga, Jules Supervielle, Mathilde Pomès, Ramón Piñeiro, José Otero Espasandín y Eladio Dieste.

[7] La compiladora de este volumen, Marga Romero (1994), optó por una ordenación temática de las respuestas de Dieste, lo que favorece una sistematización de su pensamiento, aunque también perturba la clave diacrónica de las propias entrevistas (dieciocho en total) y quiebra el ritmo interior de las mismas. Al margen de ello, se conservan otros textos que en principio tuvieron una manifestación oral: charlas, alocuciones, discursos, conferencias... Su detalle puede verse en Casas (1996: 25-26, n. 7). A la mayor parte de los mismos se hará referencia en los sucesivos capítulos de este libro.

[8] A este último idioma, además, tradujo o adaptó Dieste algunos clásicos de la literatura universal, como Jonathan Swift, Oscar Wilde, Lev Tolstoi, E.T.A. Hoffmann, Alphonse Daudet o Antoine de Saint-Exupéry. Del gallego al castellano tan sólo llegó a traducir una obra, el poemario de su amigo Manuel Antonio *De catro a catro* (edición bilingüe, B.A., Emecé, 1940). Como simple curiosidad debe valorarse su traducción al gallego del poema de William Shand «The children and the dead» que se recoge en *Documentos A*, 1 (1991), pp. 215-216.

reparto de idiomas operado a lo largo del tiempo por el escritor no corresponde a un bilingüismo del tipo del considerado *equilingüe* o *equipoético* por Claudio Guillén (1985: 340). No es que en Dieste no se produzca un dominio global semejante de las dos lenguas; se trata más bien de que por operar en dos sistemas literarios —o, en general, *culturales*— diferentes, entre los cuales es obvia la existencia de un *décalage* estético-histórico, la elección lingüística no es nunca fruto de la casualidad o de una alternancia natural. Como es lógico, sobre ello actúa aun la propia circunstancia vital e histórica del escritor, de modo muy especial el hecho de su exilio en países como Argentina y México cuya lengua es una de las dos *en contacto* en la situación de partida, o también su estancia fuera de Galicia —en Madrid, París, Bruselas, Amberes, Roma..., o en diversas zonas de la península, recorridas por su trabajo en las Misiones Pedagógicas y, posteriormente, por los avatares de la guerra— entre 1930 y 1939.

Del conjunto de veintiséis libros que constituye la producción de Dieste son sólo cuatro los títulos de redacción original en gallego: *Dos arquivos do trasno* (1926), *A fiestra valdeira* (1927), *A vontade de estilo na fala popular* (1971) y *Antre a terra e o ceo* (1981). Otros tres libros, todos de edición póstuma, incorporan textos en los que alterna el uso de gallego y castellano: *Encontros e vieiros* (1990), *Fragua íntima* (1991) y *Guerra literaria* (1991). El carácter monolingüe gallego de la recopilación *Textos e crítica de arte* (1995) responde a una decisión de sus editores no justificada de modo explícito; de hecho, de los treinta y nueve escritos recopilados sólo ocho son de redacción original en gallego. Los dieciocho libros restantes, entre *Viaje y fin de don Frontán* (1930) y *La Isla * Tablas de un naufragio* (1985), corresponden a textos íntegramente escritos en castellano, si bien debe advertirse que uno de los trabajos recuperados en *Testimonios y homenajes*, el prólogo a la *Poesía* (1979) de Lorenzo Varela, se publicó en principio en gallego, y que otro de ellos, «Fascismo y cultura nacional», tuvo una publicación *gráfica* inicial en lengua catalana, exactamente en el número 417 de la revista *Mirador* (22 de abril de 1937, p. 6), después de ser emitido en castellano por Radio Barcelona en la propia voz de Dieste, casi con seguridad durante la primavera del año 1937.

Por otra parte, la amplia serie de trabajos publicados en periódicos y revistas reparte el uso de las lenguas citadas de modo bastante más equilibrado, aunque siempre con predominio del castellano. Los lectores apreciarán que ni siquiera aquí la alternancia lingüística es impremeditada: lo demuestra, aunque no en términos absolutos, el reparto temático de una y otra serie. En lo relativo al epistolario, los casos de cartas en gallego son pocos, y casi todas datan de los primeros años veinte[9].

La diversidad afecta, en segundo lugar, a los géneros o modalidades literarias practicados. Entre otros: modulaciones varias del relato (de base folclórica, dialogado, «metafísico», de aprendizaje, lírico...), distintas formas dramáticas

[9] Ya en otro orden de cosas, y sin que el paso fuese nunca por mano del propio autor —salvo en el complejo caso de la ponencia «En nombre de Galicia», leída ante el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en Valencia, el 10 de julio de 1937—, algunos textos publicados inicialmente en castellano han conocido versiones posteriores al gallego, siendo menor la proporción que se puede localizar en sentido inverso. Finalmente, un grupo muy selecto de obras ha sido vertido a otras lenguas. Para mayores detalles consúltese Casas (1996: 28-29).

(tragedia, comedia, farsa, guiñol...), el ensayo (filosófico, epistemológico, sobre razones de estética, de hermenéutica y de teoría literaria), la poesía, el diálogo, la columna periodística de muy amplia orientación (política, ética, antropológica, estética, crítica...) o el aforismo. A lo cual se añade aún el tratado científico (especialmente acerca de problemas geométricos, como en *Nuevo tratado del paralelismo* (1956) y en *Testamento geométrico*, de 1975), el ensayo de divulgación (*¿Qué es un axioma? Movilidad y semejanza*, de 1967) e incluso un prontuario ortográfico (*Pequeña clave ortográfica*) escrito en 1956 con una vocación didáctica que, en origen, tuvo por destinatarios a los alumnos del Instituto Tecnológico de Monterrey, en México.

En cualquier caso, será conveniente abrir aquí un breve paréntesis que precise con la anticipación necesaria algunos extremos. En Dieste se da una desconfianza hacia lo canónico, y en concreto hacia la funcionalidad de los géneros entendidos en sentido formalista o referencialista, que tiene mucho que ver con el cometido desvelador de la verdad del ser al que destina la creación artística y con sus convicciones sobre la implicación mutua entre el poetizar y el pensar, y aun de ambos —la lectura de Unamuno y la de Ortega son a este respecto decisivas— con el vivir. García-Sabell (1982: 391) ha llegado a argüir que en la producción del autor de Rianxo no es sencillo delimitar lo que es ideación y lo que es creación; tan sería así que, según sus impresiones e inferencias, en Dieste los géneros tenderían a mezclarse e incluso a confundirse.

No hay duda de que en la formación intelectual y en la propia peripecia creativa de nuestro autor se deja oír la compañía intelectual de su hermano Eduardo. Por eso, para ajustar la propiedad de los juicios expuestos por García-Sabell puede constituir una eficaz ayuda acudir en este momento a las reflexiones expuestas por aquel en *Los problemas literarios* a propósito de este asunto de los géneros. En uno de los ensayos allí reunidos, el titulado «Tetraedro de la poesía» (E. Dieste, 1938: 115-138), se desvela una «filosofía de la literatura» que tiene como eje la figura del creador. Y se defiende la unidad orgánica de los géneros —por ceñirnos al asunto, mejor diríamos de las clases o modos literarios fundamentales: el narrativo, el dramático y el lírico—, entendiendo que tal unidad, que nada tiene que ver con hibridismos y sí más bien con una experimentación en el terreno de la síntesis, descansa en la curva que dibujan el tiempo y el espíritu, o, si se quiere, la historia y la racionalización proyectada desde el creador sobre el mundo. Para Eduardo Dieste el género es producto de la imbricación del proceso histórico (lo exterior, lo dado) con la abstracción propuesta por el creador (lo subjetivo, lo íntimo). Se entiende así el género no como una yuxtaposición previa de requisitos demandados sino como una forma posible de organización y representación del espíritu en su correspondencia con la historia, trenzando las ramas de lo subjetivo y lo objetivo. En esta reflexión se reconocen sin dificultad raíces idealistas hegelianas, e incluso una parte sustantiva tanto del pensamiento genológico de Friedrich Schlegel como del debido a Friedrich Schelling; pero no es menos cierto que en ella se hace patente ya un impulso pragmático hacia el terreno de la enunciación, que parece novedoso en una etapa marcada por la preponderancia de una interpretación crítica de los géneros habitualmente marcada por una subsidiariedad —asumida como *natural*— en relación con las pautas y demandas organizativas emanadas de la historiografía literaria. Para Eduardo Dieste los géneros intercomunican entre sí. Se encuentran en una fluencia interna no sujeta al academicismo taxonómico. Es de notable interés la defensa de

que en ese periplo no caben subordinaciones ni jerarquizaciones: todos los géneros estarían a la misma altura:

> Ni por necesidad de lenguaje deberían usarse las palabras locativas de superior e inferior al referirse a los estados de real que organiza con plena calidad espiritual cada género literario. Es infeliz ceder, si no es efusiva o prácticamente, al acento de lo adjetivo suponiendo que lo lírico es la expresión esencial del espíritu y que los otros géneros quedan afectados de la materialidad de las realidades que levantan al cielo. Un esquema teórico del proceso de espiritualización literaria podría ser: de la lírica, por la épica, al drama o tragedia, y de ésta a la lírica. Es curioso observar que el esquema se comporta casi históricamente, y es natural, hasta el momento en que los pueblos entran a la mayoría de edad como personas sociales. Generalizada la historia como plano de experiencia y de conocimiento, la rotación del circuito puede hacer hincapié en la épica o en el teatro, y la lírica, en retorno, vuelve a ocupar el vértice del tetraedro espiritual que simboliza el universo literario. Nótese también como el proceso folklórico y el de los grandes poetas que lo resumen tiende a dar sentido teórico, técnico a esta segunda hipótesis cuando revela que el mejor medio para definir la figura lírica es hacerla desprender del cuento o del drama. (E. Dieste, 1938: 126)

Los mejores ejemplos de sintonía con las ideas de Eduardo Dieste los traza nuestro autor en carta[10] que le dirige desde Barcelona en julio de 1938 y, ya antes, en *La vieja piel del mundo* (1936). En la prosa de este ensayo, con la más sutil conciliación de método y tesis, se persiguen las transfiguraciones todas de Dionisos partiendo del esquema nietzscheano, aunque enriquecido ahora por la mediación de Hermes. En aquellas transfiguraciones se perfila el concepto de «sentido trágico» como resultado de la mutua implicación del destino personal y la historicidad del universo. En la lectura que Dieste hace de Nietzsche se indica que este quiso «virginizar la historia» y que por su búsqueda de reducción a un principio de unidad no llegó a calar el verdadero sentido de la tragedia. También en Bergson se produjo una operación similar cuando explicaba la comedia como regreso a la naturaleza pura, al instinto.

Frente a esto, las concretas manifestaciones genéricas de la creación literaria son para los hermanos Dieste —y en ello se aproximan a las concepciones organicistas que en la estela de Heidegger propone Emil Staiger (1946)— fruto del diálogo permanente entre el ser creador, a través de su disposición ante el mundo, y el tiempo, si bien salvando siempre la flexibilidad interna frente a las ataduras y los principios únicos. El concepto está cifrado ya en esta intervención del Profesor en *Revelación y rebelión del teatro* (1935): «Los géneros se definen por sus ejes, a partir de los cuales irradian libertad. No hagamos muralla, confín petrificado, su horizonte» (TI, p. 88). Nada resulta forzado, pues, si en aplicación de ello proponemos que sí cabe hablar de modalidades literarias en Rafael Dieste aunque hayan de tenerse en cuenta necesariamente tanto la unidad orgá-

[10] Recogida por Aznar Soler en TH (pp. 226-230). Puede verse asimismo en OC, vol. V, número 40, pp. 89-91. Rafael Dieste muestra en ella su asunción de los principios poéticos del libro que le envía que su hermano, pareciéndole especialmente fecundo el apunte sobre «los vínculos de la historia personal del poeta con la universal en que ha nacido», lo cual lo conduce necesariamente —recuérdese la fecha— a la España en guerra.

nica de los géneros como la comunicación interna de sus figuras, incluso aunque se evidencie en su pensamiento y praxis un cuestionamiento de la inclusividad estricta de lo genérico en lo literario, que en ningún caso creo que suponga un «ocultamiento de la literatura por obra de los géneros[11]». En Dieste esa unidad se refuerza por tres razones. En primer lugar, porque el flujo lírico se declara en todas sus partes, desde el cuento a la mascarada, desde la tragedia hasta el artículo, el apólogo o el tratado geométrico. Para el autor de *Félix Muriel* la actitud lírica es ante todo una forma de situarse en el mundo, que conjuga en intimidad la sensación de contemplar el mundo con la de ser contemplado por este. Consecuentemente, es una forma de conocimiento, es *razón poética*. La segunda razón es la formulación dialógica que flagra sin descanso y a la que se acoge la mayor parte de la escritura diesteana como mostración óptima de introspección en la identidad y de descubrimiento del otro (un nuevo modo de comunión). El tercer motivo, en fin, radica en que es innegable que estamos ante una obra notablemente cohesionada en preocupaciones, temas y motivos, dotada de una fuerte intratextualidad, de una trabada red de isotopías que trascienden el estricto sentido greimasiano del concepto por cuanto su proyección es visible no sólo en las relaciones semánticas sino, además, en las estilísticas —insistencia en la paradoja o la metonimia, por ejemplo—, simbólicas o pragmáticas.

Por todos esos enlaces pudo afirmarse que se confunden los límites de los discursos especulativo y diegético (o, con otras palabras, que en Dieste las distintas opciones creativas en las que toma forma *lo genérico histórico*, interpretado al modo de Todorov, no se contienen en lo literario). En cualquier caso, la gradación en la presencia de la forma diálogo y del flujo lírico aludido, así como en particular el lugar de encuentro de las curvas de la historia y la abstracción, reclaman según los textos del autor uno u otro modo, una u otra *actitud fundamental* (en el sentido de Staiger), una u otra opción genérica..., al menos como tendencia. En carta de 1958 a Gabriel Zaid hace Dieste esta orientadora y muy kantiana reflexión:

> Por mi parte estoy ahora escribiendo con bastantes bríos. Quizá mejor: con viento favorable. Por el momento ensayos. Pero, ¿qué quiere decir eso de «ensayos»? Enseguida le tocará el turno a la Fábula. En perspectiva: de nuevo, teatro, aunque me hace señales amistosas la expresión novelesca. En fin, determinar los géneros —la forma del barco— es siempre bueno. Pero yo nunca puedo dejar de tener presente, como lo principal el viaje. (OC, vol. V, número 302, pp. 489-490)

Una concreción muy significativa de estos presupuestos se localiza en el borrador de una carta finalmente no enviada a Jaime Salinas (*ca.* 1974). Se establecen allí algunas pautas para la reordenación editorial de la producción del escritor. Un párrafo, a la postre desestimado, manifestaba que *Rojo farol amante* «por su carácter, podría asociarse —como final— a *La vieja piel*» (A.D.). Importa también rescatar aquí unos comentarios que el escritor introduce en una carta enviada a un joven pariente suyo ya en abril de 1979 (OC, vol. V, número 557, pp. 829-830), en especial porque muestran la relativa falta de concordancia en las expecta-

[11] La descripción corresponde a Cabo Aseguinolaza (1991: 12), en concreto a su análisis de la problematización del vínculo *no diáfano* entre género y literatura suscitada sobre todo a partir de la reflexión genológica romántica.

tivas depositadas por Eduardo y Rafael Dieste en una teoría de los géneros. Nuestro autor se refiere en ella a la preocupación de su hermano por alcanzar —no precisa en qué momento de su trayectoria intelectual, pero se puede sobreentender que en la fase última de su vida o, cuando menos, con posterioridad a sus publicaciones sobre la materia— una «diferenciación esencial de los géneros», que él juzga «muy difícil, o quizá imposible» de alcanzar, al menos mientras no exista «algún método de reflexión que trate los géneros más como signos de tendencias básicas (y de algún modo siempre interferentes) que como sistemas cristalográficos». Esa ausencia vendría a ser la culpable según su criterio de que la mayoría de los tratados genológicos al uso fuesen auténticos *disparatorios* con pretensión de sistematicidad. Y descarta, en fin, que un proyecto como el que interesaba abordar a Eduardo Dieste pudiese ser solventado como construcción apriorística de carácter lógico o estético. Sólo desde el *taller* del crítico o del historiador literario —señala— sería concebible su compleja realización.

De todos modos, antes de abandonar esta parcela, sí conviene dejar constancia de algo que se vincula tanto a la experiencia lectora e investigadora sobre la obra de Rafael Dieste como al conocimiento de algunos detalles del proceso creador *externo* de muchas de sus obras, algo esto último que desvelan suficientemente el epistolario del escritor y sus declaraciones en entrevistas, con el complemento de la información que se localiza en textos de la autoría de los más allegados de sus compañeros y amigos (también, como es lógico, en los firmados por su propia esposa). Se trata del convencimiento de que sólo en cuanto dramaturgo Dieste llegó a sustanciar proyectos creativos relativamente *cerrados*. Dicho de otro modo, únicamente sus obras dramáticas obedecen a un cálculo previo y preciso de sus metas y límites en cuanto *poiesis*, mientras que el resto de su producción —la narrativa, la lírica o la ensayística (esta con la salvedad parcial de los escritos críticos)— no está (pre-)vista con antelación a su ejecución como una unidad o esfericidad culminada. Esto que se sostiene puede interpretarse como una consecuencia del carácter eminentemente *lírico*, en el sentido que se acaba de ver, de la escritura diesteana; pero, sin lugar a dudas, posee también otra clase de implicaciones no tan positivas, ni siquiera neutras, que no se ocultan al investigador, y que en algunos casos están en la base de acusaciones o apuntes sobre la falta de unidad, sobre la insuficiencia de tensión interna o sobre la impresión de inacabados que producen algunos de sus textos. Procede observar aquí que la propia praxis de Dieste a la hora de afrontar reediciones de sus obras respalda esas apreciaciones, ya que son excepcionales —incluso en lo que afecta al sector dramático— las oportunidades en que no modificó las primeras versiones entregadas a la estampa.

Cumplido el efímero paréntesis anunciado, recuperamos el hilo argumentativo para señalar una tercera zona de constatación de diversidad, sobre la que también será preciso volver más adelante. Se trata ahora de la relativa a los marcos historiográficos que ajustan la producción literaria del autor. Cabrá indicar a este respecto la determinación de su pertenencia a grupos y generaciones literarios, sin perder de vista tampoco aquí la doble vertiente que corresponde a las lenguas empleadas y a los sistemas literarios de acogida[12]; su participación en

[12] A pesar de intentos como los debidos a Henri Peyre, y probablemente por la convicción implícita de críticos e historiadores de que sería improductivo hacerlo de otro modo, la proyección de esquemas periodo-

algunos proyectos concretos de notable repercusión histórica —tanto para Galicia como para el conjunto de España—; su papel fundacional o directivo en revistas como *Hora de España*, *P.A.N.*, *Nova Galiza*, *El Buque Rojo* y otras; su necesaria incorporación a la vaga noción de «literatura del exilio», etc.

Tampoco debería olvidarse que, además de con la de escritor, la personalidad de Rafael Dieste se enriquece con otras dedicaciones y facetas, que en distintos segmentos temporales de su vida lo ligan al periodismo, a la plástica (como teórico y profesor universitario, como crítico, como conferenciante, como asesor, como impulsor de centros del relieve del Laboratorio de Formas de Galicia y el Museo Carlos Maside), a la edición (que fue su actividad profesional más destacada, sobre todo en las dos etapas bonaerenses), a la dirección escénica y de centros dramáticos (primero en el Teatro Guiñol de Misiones Pedagógicas y en 1936 del Teatro Español de Madrid), a la enseñanza universitaria y la pedagogía, al cine, a la música...

Otro ámbito, escasamente contemplado por estudiosos y críticos, sobre el que debe proyectarse la diversidad de intereses y atenciones de Dieste es el relativo a su propio proyecto personal. Indico con ello su construcción, en sentido scheleriano, como persona. Si se prefiere, su identidad entendida como procedencia y a la vez como tarea[13], con todas las implicaciones que ello sugiere, desde lo artístico o lo social a lo ideológico o lo antropológico. Se trata de un viaje que a su vez puede leerse como un autodiálogo constante, mantenido a lo largo de los años sin pausa, y que está presente de modo explícito en las primeras cartas que se conservan de sus años juveniles, o en el relato confesional «De las cartas de un soldado» (1924), y también en las finales reflexiones del autor, las pertenecientes a los años de senectud. En una de estas últimas, con ocasión de una entrevista concedida a Carlos Gurméndez para el diario *El País*, Dieste reconocía incluso que la situación que había dado origen a la escritura de uno de sus libros más celebrados, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, era justamente la de «tomar conciencia, a través de una instropección profunda, de mi propia posición ante ciertos problemas en relación con el ser y el tiempo» (Gurméndez, 1979: V).

Asistimos por tanto a un debate interior, íntimo, donde las voces y perspectivas se van a asociar habitualmente a distintas opciones estéticas, filosóficas, ideológicas o políticas; a veces radicadas en la personalidad de tal o cual pensador, escritor o artista, al que se divulga o transduce a través de muy ajustados esquemas y paráfrasis, al que se discute o aplica; en otras ocasiones, dramatizan-

---

lógicos como el de las generaciones y el de las dinámicas de grupos culturales suele ejercerse sobre el estricto ámbito de las literaturas nacionales (C. Guillén, 1985: 362). Aun contando con la autonomía e incluso la independencia de los sistemas literarios centrados en un marco plurilingüe, no me parece descabellada la idea de que exista una zona de convergencia generacional que asocie y llegue a explicar, con referencia última a la totalidad de la cultura europea, confluencias y concordancias de los diversos rumbos particulares. Sustento ese convencimiento en la existencia de teorías sociológico-formales del tipo de la expuesta en 1928 por Karl Mannheim, aplicada, por ejemplo, en el libro de Robert Wohl (1979) *The Generation of 1914*.

[13] Este es el sentido típico del pensar existencialista y tiene su mejor definición en Heidegger. En este marco, como ha escrito Cerezo Galán (1963: 164) con palabras que se ajustan bien a nuestro autor, el proyecto sería «la anticipación intencional de una situación venidera, y por tanto, de una perspectiva de formalización óntica, dentro del "mundo". El proyecto marca el "pre-ser-se" del Dasein "intramundano", que funda todo futuro».

do sencillamente el *cogito*, la duda personal, la maraña de controversias en la que según confesión de Dieste siempre se debatió su compleja peripecia vital. O aun haciendo confluir en un mismo espacio actual que toma el valor de encrucijada, y a la vez de escenario, al *yo* que se fue con el *yo* que se habrá de ser y el *yo* que se es. Siendo así que la formación intelectual de Rafael Dieste y su propia identidad, conjugadas en vida y obra, admiten ser leídas como un demorado drama de ideas. Uno de sus compañeros en la experiencia de las Misiones Pedagógicas, Enrique Azcoaga, ha visto en ello su especificidad principal como escritor:

> Rafael Dieste no pertenece a la infinita legión de plumíferos que *se inventan* en la medida que crece su bibliografía, [...] El autor de *Luchas con el desconfiado* ha colmado sus libros con *aquello que en realidad humanamente le sobra*, porque como escritor magníficamente dotado, no da lo que en el momento de la creación produce, sino aquello que forma parte de su indudable riqueza humana. (Azcoaga, 1983: 55)

Nuestro autor fue siempre consciente de esa peculiaridad de su carácter y su escritura, que él situaba en estrecha correspondencia con el tiempo histórico que le tocó vivir; y discernía las claves positivas y las negativas de esa forma de *instalarse* en el mundo. Podemos constatarlo leyendo una columna periodística publicada en *El Pueblo Gallego* el 10 de septiembre de 1926. Su título es precisamente «Canto en la encrucijada», y su valor real es el de formular una confesión personal cuyo dibujo representa no sólo el momento concreto en que se manifiesta:

> Ser hombre del presente me parece, ante todo, sentirse colocado en el más torturante cruce de caminos. Hay en ello dolor, un dolor cristalino, casi alegre, porque ese cruce de caminos es un cruce de anhelos y porque nada puede atestiguar mejor nuestro albedrío que el tener que elegir y el disponerse a tan sutil designio con las alas plegadas, pero ya estremecidas.
>
> Todos los ángulos de Europa son hoy albergue de amenazas, promesas y vaticinios. Todos han alcanzado el máximo poder polarizante. Y el espíritu joven es hoy el mástil en que interceden nerviosas diagonales,

Los cauces de pluralidad vistos podrían conducir a un lector no avisado a una consideración errada, contra la cual han advertido ya dos excelentes exégetas de la obra diesteana, Domingo García-Sabell (1971) y Gabriel Zaid (1991a). Se trataría de la equiparación entre diversidad y dispersión, que en el caso del escritor que nos ocupa resulta por completo inconveniente. A lo largo del presente trabajo tendremos ocasión de entrar en pormenores, pero interesa ya ahora la precisión de que el conjunto de la obra de Dieste se cohesiona con fortaleza merced a la presencia de una serie de constantes que van de lo estilístico a lo temático, de los motivos de apariencia nimia a las bases etoestéticas de su creación, origen y efecto todo ello de una muy trabada intratextualidad que los dos estudiosos citados convocan, respectivamente, bajo los signos de la totalidad y la integridad.

Para García-Sabell la principal clave unificadora de los textos del escritor *rianxeiro* radicaría en que estos se orientan siempre a representar la comunicación total con la realidad total; explicando que comunicación total significa «a

facultade de penetrar deica a esencia mesma das cousas» y que la realidad total no es sino la unidad de esas cosas, o en definitiva del mundo, y el hombre, implicados entre sí en «indiscernible ligazón» (García-Sabell, 1971: 42). Por esto mismo, detalla el doctor compostelano, a los ojos de Dieste no es posible una relación polar entre hombre y mundo: al hombre sólo le sería dado *tratar* con la realidad unitaria formada por él mismo y el mundo[14].

Por su parte, Gabriel Zaid, estableciendo un paralelo con los quehaceres de Goethe y de su compatriota Alfonso Reyes, alude a la existencia en Dieste de un sentido íntegro de la realidad que funciona como auténtica guía de la propia integridad creadora del escritor. Más allá de la apariencia de desmesura o hibridismo, señala, su espíritu se movió por un afán *operativo* orientado a poner en comunicación todo cuanto porfiaba en la tensión del desencuentro, en el enfrentamiento de contrarios:

> Su integridad frente a la tensión se volvía creadora: integraba las partes de sí mismo y las partes del rompecabezas objetivo. Resultaba una catarsis personal y una catálisis objetiva que hacía más noble el mundo: más habitable y misterioso, más entero. En Dieste, la realidad parece liberada de reduccionismos teóricos y prácticos: el mundo entero y la conciencia entera se corresponden. Y en esta correspondencia florecen los poemas y los teoremas, el teatro, la pintura, el mar, la música, los cafés, los viajes, las nubes, la tierra, la amistad. (Zaid, 1991a: 70)

Una valoración, esta del discípulo, que se confirma en las propias palabras del maestro cuando, tras ser preguntado en una entrevista concedida al periódico compostelano *La Noche* a propósito del «mensaje» último de su obra, establece que hay algo que más que como meta ha funcionado siempre en él como motor, como norte o afán:

> mi anhelo es siempre rescatar la fuente en que se concilian, reconociendo un solo origen, nuestras diversas potestades, ¡hoy tan divorciadas! Eso explicaría la diversidad de géneros que me han solicitado, o a los que no he tenido más remedio que acudir. (Sar, 1963)

Justamente por esta y por las anteriores vocaciones que se vienen considerando puede hablarse de una tendencia natural del genio poético diesteano hacia la *razón dramática*, que a la vez es núcleo y horizonte de la diversidad y la plurivocidad mencionadas. Podría conjeturarse aun que ahí se encuentre asimismo la explicación de su crítica a las ideologías, su sucesiva relación disidente con el anarquismo, el nacionalismo y el liberalismo (en los años veinte) y con el marxismo (a partir de los años treinta), o, en otro terreno, con las vanguardias o cualquier otro credo estético. Debido a que la razón dramática rechaza la localización de un centro inamovible que pueda conformarse como faro de ortodoxia; debido a que, contrariamente, favorece la multiplicación de perspectivas entendiendo estas

[14] Lo cual parece que vendría a suponer, sin abandonar la perspectiva de García-Sabell, anunciada ya en un artículo anterior (1966), la imposibilidad de *ir a las cosas mismas*, y, en consecuencia, la inconveniencia del establecimiento de paralelos entre el pensar fenomenológico y el desarrollado por nuestro autor. Sobre esto habrá ocasión de perfilar conceptos y discrepancias en una fase posterior de la investigación que emprendemos.

como riqueza y nunca como obstáculo, lo que Dieste llamaba su «disidencia racional» le ocasionó en muy repetidas ocasiones la marginación de proyectos históricos relevantes. Su negativa a cerrar filas, y ojos, de modo acrítico, cualquiera que fuese la coyuntura, explica que haya que localizar los esfuerzos de nuestro escritor casi siempre en posiciones marginadas, erradicadas desde el tornavoz de turno hacia la periferia, lejos de la ortodoxia centrípeta y pretendidamente incontaminada.

En función de lo cual parece legítima la tentación de ubicar a Rafael Dieste y su obra en el ámbito de lo que se autodefine como liminar o, tal vez mejor, como se ha visto, en el espacio de la encrucijada, en el que todo favorece el encuentro: de caminos en primer lugar pero también, y sobre todo, de viajeros. A este respecto, interesa recordar que, aun contando con sus firmes convicciones democráticas y republicanas, varios de sus escritos del período 1936-1939, como los aforismos de «Para axudar a renacenza de Galiza»[15], hicieron manifiesto un esfuerzo por recordar la procedencia común y vindicar el final reencuentro de los contendientes. En conversación periodística con Carlos Gurméndez el escritor apelaba precisamente a su intento de lograr así «una comprensión del enemigo netamente dramática [...], no diré fraternal, pero sí lo más lúcida, lo más humana posible» (Gurméndez, 1979: V). Aquella querencia del límite puede rastrearse asimismo en la relación que su literatura busca entre lo confesional y lo ficcional.

Desde luego —no podría ser de otro modo— la de encrucijada es imagen que explica bien la propia vida de Dieste. Téngase en cuenta que no sólo por su valencia de ámbito propicio al encuentro sino además por lo que tiene de lugar para la elección y, en definitiva, de signo de libertad. Pero no menos relevante es la interpretación de esa imagen si la asociamos a la noción de crisis, la cual, histórica además de vitalmente, condiciona los años en los que Dieste se forma. En efecto, nuestro autor empieza a desarrollar su tarea intelectual en una etapa histórica seriamente afectada por cinco profundas crisis: la de la noción de individuo (con la discusión de teorías como las de Nietzsche, Freud, Scheler o Buber), la de la noción de arte (con la gran dicotomía entre las varias orientaciones del funcionalismo y aquella tendencia antiacadémica y lúdica, innovadora y experimental que convenimos en apelar bajo el marbete unificador de *vanguardias*), la de la noción de civilización (de nuevo Nietzsche, Spengler, Simmel, Ortega, Risco...), la de la organización tanto social como comunal-estatal (con el telón de fondo de la revolución soviética, el fin del colonialismo y la pujanza por una parte del fascismo y por otra de los nacionalismos, constituidos estos últimos en algunos casos en movimientos de liberación o de rescate de una memoria colectiva, y en otros con clara componente imperialista y totalitaria), y, por último —aunque de un modo que en cierto sentido globaliza todo lo anterior—, una vez producida la varadura del positivismo, la crisis de la razón y del saber en cuanto *episteme* (Husserl, Einstein, Ortega...).

Sobre este mapa germinal y convulso Dieste proyectará una interpretación de la realidad que es un prodigio de madurez ya en los más alborales de sus escritos periodísticos. Tal interpretación se va a constituir como un diálogo per-

[15] Las referencias a trabajos periodísticos de Dieste o a sus publicaciones de tono ensayístico en revistas se recogen de la forma más completa posible en la bibliografía final.

manente con sus contemporáneos y consigo mismo, y se enriquecerá en el escenario íntimo de su espíritu con las voces compañeras de sus más estimados maestros: Platón, Cervantes, Kant, Nietzsche, Dostoievski, Antonio Machado, Ortega... Según he podido desarrollar en otros lugares se trata de una comprensión de la vida como aventura propiciada por la razón.

Resultaría inconveniente, además de prolijo, acometer en este lugar el trazado de una biografía de Rafael Dieste, empresa que por otra parte ha sido resuelta ya con singular talento por Luís Rei Núñez (1987)[16]. Sin embargo, para el cometido expreso en el título de este trabajo, interesará perfilar en algunos casos los acontecimientos, vivencias, actuaciones, juicios y sentimientos de especial trascendencia que puedan servirnos para entender mejor la personalidad y la evolución intelectual del autor.

Estableceré así seis etapas de la vida de Dieste a las que juzgo que puede ajustarse —y en las que consecuentemente incardinaré— su teoría estética y literaria. Estos segmentos temporales son en concreto los siguientes: primera formación (1899-1922), etapa de proyección pública en Galicia (1923-1930), misionado pedagógico y otras experiencias en tiempos de la II República (1931-1936), Guerra Civil (1936-1939), exilio (1939-1961) y regreso a España (1961-1981). Debe advertirse que tal distribución cronológica se plantea teniendo en cuenta exclusivamente los objetivos que se marca la investigación emprendida. En todo caso, la funcionalidad del trazado temporal propuesto será algo que se hará manifiesto una vez cumplido el recorrido en su totalidad.

Sobre estas bases adelanto que, además del análisis de los textos que constituyen el soporte fundamental de la teorización y la crítica diesteanas, la investigación redundará en el seguimiento de la trayectoria personal del escritor, señalando en particular los momentos cruciales de su formación estética y literaria así como los contextos de las diversas opciones tomadas. Nos fijaremos en áreas como la educación estética y literaria recibida, las preocupaciones artísticas de cada momento, el papel de maestros y guías intelectuales, las lecturas, los sentimientos religiosos, los debates entablados de modo público, los grupos y proyectos a los que el escritor se sumó, el sentido de su filosofía moral y política, su evolución ideológica, la manifestación de sus valoraciones sobre campos diversos de la cultura... Y algo que en ningún caso debería obviarse en nuestro seguimiento es la referencia a los marcos sociohistóricos compartidos por Dieste con los compañeros de los sucesivos proyectos en los que se integró. Uno de los resultados del presente trabajo será, pues, el dibujo, alzado complementariamente al paso de su indagación nuclear, de una biografía intelectual del autor, tarea esbozada ya en su segmento inicial en el capítulo II de mi libro *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* (Casas, 1994a: 15-59).

[16] Existen otras dos biografías, de carácter mucho más sucinto y divulgativo. Una es del propio Rei Núñez (1995), la otra de David Otero (1995). Refieren etapas o acontecimientos capitales de la vida del autor buena parte de sus estudiosos, y en particular sus compañeros de generación, pero en este momento señalaré tan sólo las cronologías más completas que se han publicado: Axeitos (1995a: 81-91 y 1995b) y Casas y Villanueva (1995b). Véanse asimismo los capítulos I, II, III y XII del libro *Entrevistas con R. Dieste* (Romero (comp.), 1994: 23-92 y 185-188). Lo autobiográfico está presente en casi todos los libros de Dieste; en particular, por su manifestación explícita, interesan *Testimonios y homenajes* (pp. 17-114) y *Encontros e vieiros* (pp. 175-247).

Un conocimiento mínimo de esa biografía intelectual se hace por otra parte imprescindible a la hora de estudiar la obra de creación de este escritor, vinculada a sus propios procesos íntimos de manera inequívoca, no sólo en el sentido habitual de correspondencia cronocausal (primero la vivencia, su plasmación artística después) sino también, inversamente, por cuanto una lectura atenta suscita la impresión de que los textos de Dieste constituyen en cierto modo una planificación previa de su actuación civil, cultural y social, que a mi modo de ver va más allá de la *pre-visión* o del asomarse al misterio apuntados por Estelle Irizarry (1980: 207-208) y que tiene mucho que ver con la concepción del autoconocimiento personal en Goethe —puesta en claro en su autobiografía *Dichtung und Wahrheit*—, que Cansinos Assens interpretaba como un *hacer historia natural de sí mismo*, como una *conquista argonáutica de la personalidad*, ejercicio en todo ajeno, por su contención y la imposición de distancia en lo observado, al gusto de las confesiones clásicas —Agustín de Hipona, Rousseau...—, y no menos al emanado del patetismo analítico dostoievskiano, modos ambos insuficientemente diversificadores de la voz que narra en relación con la experiencia narrada y sometida a juicio.

La explicación puede hallarse en el hecho de que la obra diesteana está fuertemente condicionada por la necesidad de aclaración interior, por una investigación de los fundamentos personales[17] y la propia formación intelectual vivida. Esto supone una posibilidad de proyección, de cálculo referido al futuro personal. Entiendo que el lugar que mejor lo muestra es la carta que envía a su hermano Eduardo tras la recepción de su libro *Teseo II. Los problemas literarios*, hiriente en su excesiva fertilidad según reconoce nuestro autor, entonces entregado en cuerpo y alma a la lucha antifascista desde la dirección de *Nova Galiza* en Barcelona (es 24 de junio de 1938). La carta en cuestión razona:

> Creo que el problema que arrancas de mi carta puede encenderse de nuevo y serenarse en escala universal con sólo tomar en consideración, desde el origen del proceso que revela los géneros, el destino personal del poeta y la relación que él pueda ver —o establecer— entre su obra y su manera de sentirse criatura. Con viva legitimidad, sin arrogancia alguna (todo lo contrario), el sentimiento de esa relación puede ser de tal índole que implique una exigencia extrema de conformidad testimonial entre la órbita y compases de su vida y la temática y progreso de su arte. No me refiero a una conformidad resultante, según la estudian las biografías literarias, sino a una actitud previa del espíritu (que conviene ver en su extremosidad para que el problema sea fecundo y tenga interés y dignidad dramática). Esa actitud, ética y estética, llega a veces a culminar en imposición de plazos, y hasta exclusión definitiva de proyectos, a que el escritor se somete para acordar los dos procesos, como si de otro modo, aún con toda madurez de oficio, infringiese alguna ley moral o natural, construyendo lo que debe nacer.
>
> Es tan delicado y limpio ese sentimiento, según se trasluce en Goethe o Rilke por ejemplo, que no se le puede salir al paso con un consejo cualquiera, ni aún invocando el talento del autor, etc. En casos llega a hacerse explícito en forma de justificación literaria —de

[17] *Fundamentos* es palabra de uso recurrente en nuestro autor (titula, por cierto, la última serie de aforismos recogidos en *Fragua íntima*). Pero interesa precisar desde este momento que la noción asociada no tiene vínculos únicamente ulteriores, teleológicos: también los «fundamentos» proceden de algún sitio, según se sugiere, y provienen de un origen, como se destaca en el «Prólogo» de *¿Qué es un axioma?* (p. 5), que es útil y conveniente elucidar.

> cómo ha nacido y en qué orden y coyuntura la propia obra— y esto no para apropiarse de ella, sino al contrario, para que ella se incorpore con títulos visibles de naturalidad al caudal de todos. (OC, vol. V, número 40, pp. 90-91)

Pero es que, además, hay que contar en Dieste con una firme voluntad de previsión[18] histórica o de vaticinio intelectual atento ya no a la esfera de lo individual y lo anecdótico sino a la del porvenir colectivo. No debería valorarse lo que ahí se implica como simple delectación ante un ejercicio de prospectiva más o menos aséptica. Porque en última instancia, se trata de una decisión de intervención en lo público, en especial si los riesgos se concretan en amenazas o ataques directos a los valores que dignifican la civilización y la cultura occidentales: libertad, igualdad, democracia, pluralidad y laicismo, de modo principal.

Es probable que a esto mismo sea a lo que con mayor precisión se deba denominar *compromiso*. Al menos así lo entendió uno de los responsables de la legitimación de tal noción, Jean-Paul Sartre, al reconocer en los cuadernos de guerra que escribió entre septiembre de 1939 y junio de 1940 (editados, significativamente, como *Carnets de la drôle de guerre*) su culpabilidad acomplejada por no haber sabido interpretar a tiempo los signos del avance de las ideas fascistas en Europa, particularmente en la Alemania de Hitler.

En el libro *Nuevo tratado del paralelismo* (1956), refiriendo el papel que cumple desempeñar a la intuición y a la razón en el ámbito de la investigación científica, pero con clara intención de que el lector traslade el reparto a otras áreas del saber o de la propia experiencia, indica Dieste:

> Suele hoy creerse que la Intuición es demasiado confiada, y que es más bien el razonamiento el que pone límites a su excesiva confianza, o, en otros términos, a su *ingenuidad*. No es éste el punto de vista del autor. Supone más bien que la Intuición no sólo se anticipa como aprehensión de la unidad de su objeto a la recomposición de esa unidad en la forma lógicamente transparente de una síntesis, sino que su destino —testimonial destino— es negarse tenazmente, con la más pura de las desconfianzas, a toda síntesis deficiente que, por precipitado formalismo (formalismo «ingenuo») o simplemente por oscuridad, excluya alguno de los términos. (NTP, p. 7)

Esa *anticipación*, llevada al terreno de la experiencia propia o de la historia comunal, se presenta con frecuencia y de modo muy sugerente en los libros de Rafael Dieste, y guarda proximidad conceptual con aquello que Gadamer y ya Schleiermacher denominaron del mismo modo (y en algunos momentos también *adivinación*[19]). Por ejemplificar y hacer explícito lo que vengo formulando

---

[18] *Previsión*, sin guión; por tanto trascendiendo el límite de lo psicológico o parapsicológico que el signo gráfico promueve. Iluminará su valencia semántica la siguiente cita que tomo de *¿Qué es un axioma?*: «La Geometría tiene algo de Jano. Con una cara ve los teoremas. Con la otra ve o busca los principios. También la Historia tiene algo de Jano. Con una cara ve el presente y hace hipótesis sobre el porvenir. Con la otra ve o busca los orígenes o, si se quiere, los comienzos. En ambos casos las dos caras, o las dos perspectivas, tienen que conciliarse o entenderse, de lo contrario en vez de un Jano tendríamos dos» (p. 21). La «psicología del profeta» es asunto que interesó también a Dieste, tanto que con ese sintagma tituló dos entregas consecutivas al diario *Galicia* de Vigo los días 20 y 24 de febrero de 1925.

[19] Schleiermacher parte de la premisa de que en cada individuo se manifiesta un vivir total que supone o acarrea una porción de los otros, de modo que por comparación consigo mismo el hombre se siente estimula-

acudiré a un ejemplo concreto, los capítulos XI y XV de su ensayo *La vieja piel del mundo*, escrito en el verano de 1935 en París y publicado en Madrid un año después. Ambos capítulos se agrupan bajo el epígrafe «Novela de los dos desnovelados» (pp. 233-235 y 247-255) y en ellos se retrata la relación de dos jóvenes estudiantes, sus discrepancias ideológicas —el uno se presenta como idealista y el otro como materialista— y su progresivo distanciamiento, que paulatinamente trasciende el ámbito intelectual. No conviene demorarse aquí en un análisis pormenorizado de ese curso; lo único que importa ahora es llamar la atención sobre dos acontecimientos históricos relevantes intuidos por Rafael Dieste en su ensayo, cumpliendo así aquella observación de Juan de Mairena según la cual debía ser actividad complementaria del artista o el escritor la de ejercitarse en la profecía (Machado, 1936 1986: 204).

La sombra de las desventuras históricas futuras formaba parte, sin lugar a dudas, del paisaje político y cultural de la Europa y la España de los años treinta, aunque en 1935 pocos alcanzaron a atisbar la profundidad del horror que se preparaba: por una parte el holocausto del pueblo judío, por otra la confrontación civil española. Pues bien, esos dos procesos están prefigurados en *La vieja piel del mundo*, y los dos informan claramente del compromiso de su autor con la historia.

1.2. Situación en las literaturas gallega y española contemporáneas

La periodización literaria o, en sentido más amplio, cultural constituye uno de los problemas con los que debe enfrentarse una epistemología de la cultura y también una sociología del saber. No es, pues, asunto que competa estrictamente a una historiografía autonomista de las distintas series literarias de cada ámbito nacional o supranacional. Aceptado el carácter polisistémico e institucional de la literatura, como proponía Tinianov hace setenta años y como lo siguen haciendo entre otros teóricos Claudio Guillén (1971: 375-419), Aguiar e Silva (1967 1988[8]: 43-179), Mainer (1988: 94-100) o Even-Zohar (1990), es clara la pertinencia de la indagación subsiguiente sobre los procesos internos de evolución de la misma. El recurso al concepto crítico —a menudo insuficientemente *teorizado*— de las generaciones literarias ha venido conformándose en ese marco como uno de los motores básicos de dinamización cultural y como referente casi inexcusable de la periodología al uso, aunque la mengua de rigor teórico origina demasiadas veces una aplicación crítica mecánica, contraviniendo en ello aquella máxima de Herbert Cysarz según la cual habría que huir siempre de la tentación de reducir la periodología al cometido de ser una simple cinta métrica de los aconteceres culturales.

Ahí radica con probabilidad la razón principal de que sean cada vez más los estudiosos que en sus panoramas históricos de la literatura anuncian su descreimiento o, llanamente, recusan, al menos *a priori*, el método generacional, algo que en el posterior ejercicio no siempre son capaces de cumplir, acaso porque la

---

do a la previsión de lo que acontezca a los demás. De ese modo, como quiere Gadamer (1960 1975[4] trad. 1991[4]: 244), «la tarea de la hermenéutica se le plantea como universal», de suerte que su método tendrá que conciliar lo común con lo peculiar, «esto es, habrá de ser tanto comparativo como adivinatorio».

voraz y omnipresente maquinaria de *lo generacional* se nos haya hecho (a casi todos) inexcusable; o, sencillamente, porque comprueban su rendimiento como instrumento propedéutico. No menos cierto es que la falta de renovación suficiente del método, a la luz, por ejemplo, de teorías como el empirismo del grupo NIKOL o el análisis polisistémico de la escuela de Tel Aviv, resta flexibilidad y actualidad a los análisis consecuentes. Pues bajo un prisma pragmático y empírico hay algo que no se debería perder de vista cuando se habla de literatura: su carácter de institución social, según lo cual los empiristas proponen que se diferencien cuatro tipos de perspectivas que, aplicadas al caso, podrían dar lugar a otras tantas formas de conciencia periodológica, la autorial, la recepcional, la de la mediación, y la histórico-crítica. Probablemente, una investigación sobre períodos literarios que se quisiera efectiva no debería obviar ninguna de estas cuatro direcciones de análisis empírico ni la dialéctica que entre sí mantienen. Tampoco el hecho de que todo sistema se muestra activo, cambiante en el tiempo; ni que una de las causas de esa actividad es precisamente el intento de alcanzar una posición de centralidad llevado a cabo por parte de aquellos elementos periféricos del diasistema (géneros marginales, nuevos grupos de edad emergentes, etc.), *asalto* siempre contrarrestado por una fuerza de signo contrario, la de aquellos otros elementos *canonizados* o centrales en la coyuntura temporal de la que se trate, dotados según los casos de mayor o menor capacidad de resistencia y asimilación.

En el capítulo tercero de mi libro *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* (1994a) y en un trabajo en colaboración con Darío Villanueva (Casas y Villanueva, 1995a: 26-29) me propuse indagar los fundamentos del propio escepticismo teórico-crítico respecto a la *cuestión generacional*, teniendo muy presente, además, el particularísimo caso de Dieste —autor bilingüe, alejado de escuelas consolidadas, experimentador de géneros híbridos...; en palabras de Basilio Losada (1991: 97) un auténtico *outsider* e incluso un «tránsfuga del 27»—, confrontando aquellos fundamentos, siempre en busca de una alternativa, con la propia realidad del discurso historiográfico predominante. Analicé entonces las raíces de este, acudiendo a las propuestas clásicas del positivismo francés, representado en Comte, y de las derivaciones del historicismo romántico alemán, con Dilthey a la cabeza; también a los desarrollos de Petersen y de Ortega y Gasset, de notable predicamento en España. Pero el fundamento decisivo en el que me apoyé para proponer una renovación del método fue un trabajo publicado por Karl Mannheim en 1928, «Das Problem der Generationen», no demasiado conocido ni aplicado[20] y tardíamente traducido a otras lenguas europeas[21]. Llamé la atención asimismo sobre el hecho de que tanto en el ámbito español como en el gallego los años veinte habían sido sumamente receptivos a la discusión sobre el problema de fondo, que se trató con recurrencia incluso en

[20] Aplicaciones parciales, y menos fecundas de lo que el título dado a su trabajo en la edición española promete, pueden encontrarse en Nerina Jansen (1975 trad. 1977), cuyas referencias fundamentales a Mannheim se toman de las compilaciones *Essays on the Sociology of Culture* y *Essays on the Sociology of Knowledge* (editadas ambas en Londres por Routledge y Kegan Paul, en 1962 y 1964 respectivamente).

[21] El trabajo se reeditó en alemán en *Wissenssoziologie* (1964). Además de la traducción francesa que he manejado hay otra inglesa anterior en el libro recopilatorio *Essays on the Sociology of Knowledge*, ed. de Paul Kecskemeti, Nueva York, Universidad de Oxford, 1952, pp. 276-320.

medios de proyección popular, como los periódicos —no sólo en los de Madrid—, con lo que el máximo valedor de las propuestas en debate, Ortega y Gasset, alcanzaba también su objetivo mayor, no otro que el de trasladar al pueblo los problemas y temas de su propio tiempo.

Por otra parte, resultaba un elemento de primera importancia el hecho de que el propio Rafael Dieste mostrase en sus escritos un interés cabal por este problema, que se manifestaba ya con rigor teórico y crítico en una serie de columnas periodísticas que vio la luz en *El Pueblo Gallego* a lo largo del primer trimestre del año 1927 y que encontró eco en la opinión pública abonado por las sugerentes polémicas que lo acompañaron. Por consiguiente, un trabajo de investigación que, como el presente, se propone analizar el pensamiento literario y estético diesteano no puede dejar al margen este capítulo, que importará aquí tanto por su aplicabilidad historiográfica —lo que nos permitirá situar al autor en su tiempo y relacionarlo con otros nombres y orientaciones— como por la enjundia teórica que poseen los textos que Dieste dedicó al asunto.

Ortega se ocupa de perfilar su noción de generación en numerosos trabajos publicados entre 1914 y 1943, si bien lo fundamental puede leerse en *El tema de nuestro tiempo* (1923a) y *En torno a Galileo* (1933). En su consideración, las generaciones son el motor de la historia: la dialéctica entre los distintos grupos de edad actuando sobre la misma realidad, cada uno de ellos desde su sensibilidad vital y su proyecto —la potencialidad— y con miras a alterar el sistema de vigencias heredado —la actualidad—, constituiría la base del devenir histórico. De este modo, una generación no sería más que el grupo conformado por los hombres y mujeres coetáneos que coinciden en un «círculo de actual convivencia» (Ortega y Gasset, 1933 1947: 38). Como quiere Julián Marías (1989: 83-115), debe entenderse la propuesta de su maestro desde la premisa de la existencia de una *razón vital*. Porque cada generación aspira a razonar el mundo y su propia vida en él de un modo compacto, el cual se manifestará después en mayor o menor medida renovador (dando lugar así a épocas *polémicas* o *cumulativas*, respectivamente[22]). Por esto mismo es por lo que se tiende a tachar de biologista la teoría de Ortega; cuando, desde mi punto de vista, peca antes y fundamentalmente de mecanicista e individualista. Y esto no tanto en el momento de la abstracción teórica como en el de la ejecución práctica de sus presupuestos, algo que se ve plasmado, sobre todo, en *En torno a Galileo*[23]. Al margen de lo cual no se debería ignorar la estrecha vinculación entre la base de partida y el convencimiento orteguiano del altísimo protagonismo histórico que en España le esta-

[22] Señalándose incluso coyunturas históricas *decisivas* y otras marcadas por el fracaso y la deserción generacional de un grupo de edad determinado. Recuérdese que, mediada la dictadura de Primo de Rivera, Ortega llegará a asumir públicamente el fracaso de su propia generación.

[23] De biologismo historiológico y de personalismo en Ortega han hablado, entre otros muchos intelectuales, Laín Entralgo o Francisco Ayala. Repárese en que en sus comentarios sobre Ortega el propio Julián Marías (1989: 162) llega a calificar de «automatismo matemático» todo lo que se sigue de la selección del epónimo o figura central de una determinada *generación decisiva*. La obsesión aritmética —ya leve en Ortega— marca en general las aportaciones de la escuela positivista francesa sobre este asunto (Comte, Dromel, Cournot), así como las debidas al italiano Ferrari y al austríaco Lorenz (Mannheim, 1928 trad. 1990: 27-38). Es connatural a casi todas ellas, por otra parte, un aire teleológico, nuclear también en las teorías de Carlos Bousoño (1981), quien en la estela del pensamiento orteguiano establece que la sucesión generacional responde básicamente a un proceso progresivo de racionalización creciente de la sociedad.

ba reservado a su grupo de edad y a él mismo como su más carismático conductor (R. Gray, 1989: 31-67).

Notable acogida han tenido también en nuestro país las teorías formuladas por Julius Petersen a partir de 1926, culminadas en 1930 en su célebre *Die literarischen Generationen*, trabajo más ambicioso en el terreno histórico-crítico que en el teórico y, sin lugar a dudas, de mayor profundidad que lo que permite entrever el plexo de condiciones tempranamente canonizado entre nosotros por Pedro Salinas (1935 1983[5]) a propósito del 98[24]. En su ensayo Petersen se fija en las generaciones como categorías histórico-literarias, reduciendo epistemológicamente el concepto en relación con Ortega, minorando además el determinismo histórico en él presente[25]. Ello afecta a la prescindibilidad de la masa —que en Ortega se ensamblaba con la minoría selecta que la acaudillaba[26]— y, por otra parte, al ritmo generacional, que para Petersen, en oposición a la escuela positivista y al propio Ortega, es sencillamente incalculable. El penúltimo capítulo del ensayo se centra en los factores que determinan la posible existencia de una generación. Es quizás el más heterogéneo y el de menor rigor conceptual, y esto a pesar de que contiene los famosos ocho puntos que tantas investigaciones han saciado: herencia —requerida no se sabe para qué, por cuanto inmediatamente es negada su relevancia—; presencia de un acontecemiento o experiencia históricos[27] que marca a la generación en la etapa juvenil de sus miembros (señalada como la más sensible de su evolución); proximidad relativa

[24] Más rica es la proyección del método que Ricardo Gullón (1969: 126-162) llevará a cabo sobre la que él denomina generación del 25. Por otra parte, aunque su autor no lo cita expresamente en ningún momento, creo que la primera vez que se intentó aplicar el esquema de Petersen a la literatura gallega, *grosso modo* y desde una notable imprecisión, fue en el discurso de entrada en la Real Academia Gallega de Ramón Villar Ponte, leído en 1951 y publicado en 1977. El escritor vivariense habló entonces de una *xeración do 16* que tomaría el nombre de la fecha de creación de la *Irmandade da Fala* coruñesa y que estaría integrada por autores que hoy se suelen incluir en marcos diferenciados (Porteiro Garea, Losada Diéguez, Xaime Quintanilla, Blanco Torres, Xoán V. Viqueira, Manuel Antonio o Amado Carballo). Villar Ponte no menciona a Dieste como integrante de esa generación; pero alude a *A fiestra valdeira* como ejemplo de la universalidad temática del teatro en el clima de renovación auspiciado por las *Irmandades*.

[25] Petersen no oculta su admiración por los trabajos de Dilthey sobre las figuras de Novalis y Schleiermacher, en los que efectivamente se construyó el «concepto romántico-historicista» de generación. Tampoco lo hace con sus deudas respecto a Kummer, Pinder, Wechssler o Mannheim. Con más distancia, cita también a Ortega.

[26] Además, Petersen muestra su preocupación por ubicar a los miembros de una generación dada que no se suman al espíritu dominante o a la voluntad mayoritaria de la misma, y estudia así sus desequilibrios internos (especialmente en el marco de las letras francesas y alemanas en el siglo XIX, estas últimas investigadas ya por él con atención especial a su etapa romántica en 1926). En este sentido, diferencia a la luz de una *teoría de los tipos* de difusa ascendencia psicológica entre los núcleos *directivo*, *dirigido* y *oprimido* dentro de una misma generación. El primero actúa como auténtico eje y es el que impulsa y ordena las fuerzas renovadoras de la generación, anulando las peculiaridades divergentes de otros núcleos coetáneos que perderán protagonismo (pasando estos a ocupar el papel de oprimidos, cuando menos hasta que una nueva coyuntura altere el *statu quo*) y atrayendo al esfuerzo común a un tercer grupo (el de los dirigidos), que se subordina a las directrices del núcleo directivo.

[27] Petersen distingue aquí entre dos tipos de vivencias, que llama «culturales» y «catastróficas», en función de cómo irrumpan en la realidade vital: despacio y a largo plazo las primeras, y como auténtica explosión instantánea las segundas. Y apunta esta interesante idea: «El mismo acontecimiento puede ser por sus repercusiones catastrófico para una generación y cultural para la siguiente» (Petersen, 1930 trad. 1984: 178).

Adolfo Elizaincín
Lilia Arrarás Elizaincín

de las fechas de nacimiento de los integrantes (algo que el autor atribuye a unha misteriosa «lotería de la naturaleza» y que importa ante todo, como ya había visto Dilthey, porque supone que el acontecimiento histórico apuntado marcará a los individuos del grupo cuando tiene aproximadamente la misma edad); elementos educativos comunes; existencia de una comunidad personal (aquí Petersen parece seguir de cerca a Mannheim); aceptación colectiva de la centralidad de un guía (en los papeles de organizador, mentor o héroe, y casi nunca elegido de entre los compañeros); constitución de un lenguaje generacional, y, finalmente, anquilosamiento de la generación inmediatamente anterior (que para el autor que seguimos no implica de manera necesaria lucha entre grupos de edad).

En este panorama, la teoría de Karl Mannheim, que enlaza puntos de vista y nociones de Marx, Dilthey, Husserl, Lukács, Scheler, Weber y Heidegger —su pensamiento se ha calificado de «marxismo burgués», precisamente por su vocación de dialogar con distintas tradiciones filosóficas—, tuvo hasta ahora un seguimiento insuficiente, tanto por la tardanza de traducciones ya aludida y por esa ambivalencia ideológico-cultural de partida (Mauger, 1990: 88-91) como por la simplificación o parquedad de los comentarios que se le dedicaron (entre otros, por parte de los mencionados Petersen y Marías[28]) y por la escasez de aplicaciones o desarrollos concretos[29]. A este respecto tampoco ha sido un factor irrelevante el desmarque teórico mannheimiano, ajeno tanto al positivismo como al historicismo rígido, propugnador de una nueva estrategia flexible e interdisciplinar, con base en el método de la sociología formal, y que por ello ni se preocupa de establecer leyes generales sobre el ritmo histórico ni exige el *estilo común* como lazo de unión generacional.

Diríase que lo más atractivo de la teoría de Mannheim es la superación del estatismo historiográfico manifiesto en delineamientos anteriores al suyo, así como una diferenciación conceptual de tres niveles distintos —si se prefiere, tres perspectivas, no excluyentes entre sí— de tratamiento cualitativo del esquema generacional que consigue disipar el mecanicismo cuantitativo y la idea de que cada generación sea un bloque y se comporte como tal (*desde siempre y para siempre*). Convenientemente ampliadas, por ejemplo a la luz de una teoría sistémica del hecho cultural-literario, las propuestas de Karl Mannheim podrían favorecer un replanteamiento del viejo y *monista* concepto de *período* para hacerlo, tal y como justificadamente quiere Claudio Guillén (1989: 125), «más dramático y polifónico».

La noción de partida, la central en el sistema del autor húngaro, es la de «conexión generacional» (*Generationszusammenhang*), una categoría social que propone como estructuralmente homóloga de otra ya instaurada en la reflexión sociohistórica, la «situación de clase[30]». Desde esa perspectiva, la conexión

[28] Para una relación de otros exégetas y otras aplicaciones véase Mauger (1990: 92, n. 10).

[29] Recuérdese que se ha citado una, referida a la generación del 14 en un marco europeo (Wohl, 1979). Ya en un marco sólo teórico, Aguiar e Silva (1967 1988[8]: 427-427) integra claramente en su concepción de las generaciones las ideas de Mannheim.

[30] La «situación» (*Lagerung* en el original alemán) podría remitir al norteamericano John Dewey, quien desde principios de siglo utiliza la etiqueta para referirse a la *totalidad contextual* que enmarca todo acontecimiento social o vital, nunca aprehensible en tanto episodio aislado. Pero la perspectiva está también en Lukács y, en última instancia, proviene de Hegel.

generacional no debe confundirse con la formación concreta de grupos, tanto si estos se muestran como *comunidades* (constituidas por lazos preexistentes al individuo pero que lo acogen inexorablemente: la familia, por ejemplo) o como *sociedades* (organizadas desde la voluntad de afiliación: un club recreativo o un partido político). La situación de clase no presupone necesariamente consciencia de pertenencia a ella en los individuos que la delimitan, y lo mismo ocurre cuando se habla de conexión generacional. Si la situación de clase viene determinada por la estructura económica y de poder de una sociedad dada —algo que contiene de forma germinal el destino de los individuos afectados—, la conexión generacional es definible como una unidad histórico-social que participa de un destino común. El autor carga las tintas en esa nota del destino colectivo (*Geschick*) generacional que, como él mismo reconoce, toma del *Sein und Zeit* de Heidegger, publicado en la primavera de 1927, sólo un año antes que su propio ensayo[31]. El concepto de conexión, perfila y detalla Mannheim, es nítidamente dinámico y durativo, y se asienta sobre el ritmo biológico de la existencia humana, pero en absoluto es deducible o dependiente de ella.

Importa, y mucho, destacar que esa apelación al destino no es signo de un abandono pasivo al capricho de la historia: en Heidegger el destino es el envío activo del ser, su proyecto como anticipación (o «pre-ser-se»); así pues, la idea de destino común es correlativa de la de *proyecto común*, que tanto interesó a Ortega y también a Rafael Dieste. Lamentablemente, en el ensayo de Mannheim —deudor como se ha dicho ya de la ontología heideggeriana— no destacan las acotaciones suficientes que profundicen en esa línea, y así el concepto resulta algo difuso en el rigor general del texto. Aunque, en honor a la verdad, habría que decir que el capítulo IV de su «Das Problem einer Soziologie des Wissens», publicado tres años antes, adelantaba precisiones como esta:

> Si se arranca de una concepción dinámica de la verdad y del saber, el interés de una sociología del saber —como queda dicho— se concentra ciertamente en el *devenir, condicionado por el ser, de las posiciones* desde las que se puede pensar en cada época determinada. (Mannheim, 1925 trad. 1990: 84)

Junto a la conexión generacional propone este pensador dos nociones más, la «situación generacional» (*Generationslagerung*) y la «unidad de generación» (*Generationseinheit*). La primera es entendida como *marco de potencialidades* de experiencia y pensamiento asociado a clases de edad próximas que pertenecen a una misma comunidad de vida histórica, compartiendo por tanto en trazos generales una misma tendencia inherente[32], es decir, «un [mismo] mode spécifique d'intervention dans le processus historique» (Mannheim 1928 trad. 1990: 45). Una unidad de generación, por su parte, no es más que cada uno de los grupos concretos que, dentro de una cierta conexión generacional y desde una afi-

[31] Véase Heidegger (1927 trad. 1987²: § 74, en especial p. 415). La noción de conexión generacional, por otra parte, parece deudora del *Mitdasein*, o «ser ahí con».

[32] La sucesión de aquellos marcos de potencialidades es algo que preocupó asimismo al sociólogo y fenomenólogo Alfred Schütz, y partiendo de él también a Paul Ricoeur (1985: 160-171). Para ambos, la relación de contemporaneidad supone la existencia de un terreno anónimo de mediación y encuentro entre el tiempo privado, propio del destino individual, y el tiempo público de la historia.

nidad compartida y compacta, manifiesta reacciones unitarias ante los acontecimientos históricos, sociales, culturales...[33] Las unidades de generación se cohesionan a partir de sus intenciones de base y de sus tendencias estructurantes de la situación real en la que se inscriben, pero en la teoría que expongo no se exige que sus miembros compartan además la misma edad. Lo importante es que surgen desde un impulso reorganizador que vale por una nueva *entelequia generacional* (el sustantivo lo toma Mannheim de la historiografía del arte de W. Pinder). Por esa vía entra en actividad la potencialidad latente que definía la situación generacional[34].

Naturalmente, todo lo que estoy reduciendo a compendio debería situarse sobre el telón de fondo de la sociología del conocimiento mannheimiana. Puede ayudar a programar esa tarea traer aquí la clara determinación con la que el autor describe los objetivos de la misma, siendo el principal el de

> establecer, para cualquier momento de la historia, las posiciones espirituales sistemáticas desde las cuales se piensa. Pero no hay que considerar luego a éstas como puros contrincantes teóricos, sino rastrear su raigambre vital, sacando a la luz en primer lugar las presuposiciones metafísicas a las que están aferradas estas posiciones sistemáticamente configuradas. Una vez que se ha logrado claridad en este extremo, debe uno preguntarse (justamente con la ayuda de ese trasfondo metafísico) a cuáles de entre las voluntades de mundo existentes dentro de una misma época puede imputarse este o aquel «estilo de pensamiento». Cuando se han establecido asimismo estas correspondencias, tenemos ya ante nosotros los estratos espirituales que, en cada caso, se enfrentan entre sí. Únicamente tras este análisis inmanente de las concepciones del mundo comienza la verdadera tarea sociológica: al preguntar por los correspondientes estratos sociales que están detrás de los estratos espirituales[35]. (Mannheim, 1925 trad. 1990: 99)

Vistas las cosas al modo de Mannheim, en un período histórico determinado —un siglo, por ejemplo— no habría un número prefijado de *generaciones* (adoptada la terminología corriente). Ese número es variable y depende, en último

---

[33] Por tanto, pueden encontrarse unidades de generación enfrentadas entre sí que, sin embargo, pertenecen a la misma conexión generacional: «*Même en se combattant, elles sont mutuellement accordées*» (Mannheim, 1928 trad. 1990: 63). Sería el caso, por ejemplo, de los poetas españoles que durante la Segunda República militan en los bandos encontrados de la poesía pura y de la poesía revolucionaria.

[34] Como comprobaremos, en esa misma dirección iban las premisas y las preocupaciones diesteanas sobre el problema, de las que no deja de ser un precedente significativo el manifesto de Evaristo Correa Calderón «Aa nova generazón galega», publicado en *El Pueblo Gallego* en 1925. En él leemos párrafos como el siguiente:

> Ha um-a nova generazón en Galiza, um-a nova generazón d'espritos, ajuntados por um-a estédiga común, por um-a somelhante visión das cousas do noso tempo, por un entendimento igual dos nosos probremas, e a ela me dirijo [...] Poeta mozo e velho investigador, pintores e imagineiros, jornalistas e cabezaleiros das moitedumes, espritos ardentes da Galiza, ajuntémonos, non pol-a idade senon pol-a idealidade!

[35] Mannheim distingue entre esas dos categorías en un sentido que permite entrever el eclecticismo heterodoxo de su pensamiento. Para él, los *estratos sociales* pueden ponerse en correspondencia con las *clases* de la teoría marxista según su papel en el proceso de producción; mientras que los *estratos espirituales* son grupos humanos unidos por una «voluntad de mundo», entendida como una «tendencia latente inconsciente», que los compromete «con una economía y un estilo de pensar determinados, en un período de tiempo dado dentro de una unidad social» (Mannheim, 1925 trad. 1990: 94).

término, de la dinámica social de las situaciones generacionales y de la energía creadora de las unidades de generación. En esto, parece obvio, radica la diferencia básica entre un modelo sociológico como el mannheimiano y cualquier otro de procedencia biologista (Mannheim, 1928 trad. 1990: 67); como el de Ortega, entre otros, de quien Rockwell Gray, al intentar explicar las razones de su *normal* desencuentro con las teorías de Mannheim, ha afirmado que «his sense of destiny was less sociological than individually existential, laying stress on man's search for his authentic self» (1989: 369, n. 43).

Según adelantaba páginas atrás, los años veinte son en la prensa española y en la gallega propicios para la discusión sobre la validez y aplicabilidad del esquema generacional. Comentaré aquí, simplemente, las polémicas en las que terció o se vio implicado Rafael Dieste. En la literatura gallega contemporánea son los componentes de *Nós* el primer colectivo de escritores que demuestra tener conciencia de grupo, de ser algo más que una mera suma de individualidades creadoras. Aunque, como dejan claro Cuevillas (1920) y Risco (1933), ellos no se movieron *contra* generaciones anteriores a la suya sino contra sí mismos, contra el espíritu decadente que en ellos había dado en «alongamento despectivo de tódalas orientacións políticas, sociais ou científicas da nosa civilización occidental» (Cuevillas, 1920 1982: 47), un apartamiento que en el fondo lo era simplemente de la realidad y del que sólo despertaron con el ruido de la Gran Guerra y de la revolución soviética, como el propio historiador orensano reconoce. Por tanto, si bien hay en ellos una doble conciencia periodológica (autorial e histórico-crítica, esta con respecto al XIX) no es la suya una voz que reaccione contra la literatura anterior.

Será Manuel Antonio, acompañado —parece que sólo nominalmente y no en la elaboración— por el pintor Álvaro Cebreiro y, como mero *observador*, también por Antón Villar Ponte, el primer escritor que en Galicia exige con vehemencia un golpe de timón generacional cuando lance en 1922 a la opinión pública el manifiesto «¡Máis alá!». Manuel Antonio, nacido asimismo en Rianxo[16] apenas dos años después que Dieste, expone en ese texto la necesidad de la ruptura con la tradición cultural y literaria de Galicia. De Rosalía de Castro, Eduardo Pondal y Manuel Curros Enríquez (*la Santa, el Bardo y el Rebelde*, en su denominación) tan sólo salva su voluntarismo; de Valle-Inclán le repugna lo que considera su falsificación de la historia y su capitaneo de las cabezas huecas

[16] Siguió estudios en Padrón y Santiago, donde estableció contactos con grupos nacionalistas y comenzó a publicar poemas de tono declarativo en revistas como *Suevia*. Entre 1919 y 1923 completa en Vigo los cursos para aspirante a Piloto de la Marina Mercante. Posteriormente sigue algunas materias de Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago. En 1926 embarca para hacer las prácticas de piloto; en alta mar —en su diario de a bordo— escribe el único libro que publica en vida, *De catro a catro* (1928). Murió en su villa natal, tras un proceso tuberculoso, el 28 de enero de 1930. Su desaparición, sin haber llegado a cumplir los treinta años, junto con la del también muy joven Amado Carballo tres años antes, ocasiona un hueco de orfandad irreparable en la poesía gallega de la época. Para casi todos los estudiosos de su obra, en conceptos como los de ruptura, vanguardismo, nacionalismo e iconoclasia radican las claves de su ética y de su visión del arte. Su espíritu romántico, de entregada y pasional rebeldía ante el curso de la historia, alienta intenciones frustradas como las de alistarse en el ejército francés en la Primera Guerra, más tarde en el soviético e incluso en la guerrilla sandinista en Nicaragua. Rafael Dieste, que fue amigo de infancia y juventud de Manuel Antonio, y que lo ayudó en la selección y ordenación de los diecinueve poemas de su libro, tradujo al castellano en 1940 *De catro a catro* para la editorial bonaerense Emecé.

de los *pollitos bien*... El poeta propugna una estética vigorosamente fundada en la identidad nacional, en la lengua propia, en la verdad aun balbuciente de la experiencia individual, que en su parecer sería *original* y, por ello, universal[37].

Ciertamente, no se sentía en la misma *conexión generacional* de quien había sido su guía literario, Vicente Risco, y de sus camaradas del grupo *Nós*. Ríos Panisse (1989) cree incluso que en el manifiesto manuelantoniano late un rechazo, cuando menos parcial, de la estética y la ideología de aquellos escritores. Esto no es sencillo de demostrar porque faltan sus principales nombres en una prosa por otra parte bastante explícita. Además, es dudoso que en aquel momento existiese de forma compacta en la conciencia crítica algo parecido a lo que hoy identificamos sin mayores problemas como espíritu del grupo *Nós*, lo cual no empece que determinadas orientaciones estéticas de estos —como el ruralismo— le resultasen a Manuel Antonio especialmente reprobables. Pero «¡Máis alá!», como el posterior «Prólogo dun libro de poemas que ninguén escribeu»[38], es quizás antes que la concreción de un altisonante *generation gap* una declaración de individualismo y de independencia iconoclasta *frente a todo*, que el poeta gestaba desde hacía tempo. Ahí sí que choca con la *nostridade* que hermanaba al grupo generacional anterior. Por otra parte, no parece que Risco ni Castelao se sintieran aludidos tras conocer el texto: su correspondencia con Manuel Antonio sigue su curso de cortesía y respeto mutuos y no se ve afectada en absoluto. Castelao incluso se prestó a distribuir algunos ejemplares del manifiesto, y en la misma carta en que pide a su paisano que lo tutee (nótese la curiosidad de que lo hiciese justo en este momento) escribe: «Eu atopo moi ben o manifesto, moi ben, moi ben» (Manoel-Antonio, 1979: 181). Por su parte, Risco (1922) hizo pública una leve protesta por los denuestos dirigidos contra el ruralismo, que él entendía que podía seguir funcionando como un buen freno de las vanguardias desbocadas. Donde peor se recibió «¡Máis alá!» fue en el sector encabezado por Carré Aldao, que había tomado las riendas de *A Nosa Terra* tras la salida de la dirección de Antón Villar Ponte (con quien el poeta mantenía una magnífica relación).

Mucho menos, obviamente, se sentía Manuel Antonio en la línea de los *devanceiros*, de los que se desvincula, ni en la de los *vellos*, a los que desprecia, distinguiéndolos nítidamente de los anteriores: «Os vellos son os que escriben hoxe como se vivisen no antonte dos séculos» (1922 1990: 158-159). Se sabía,

[37] La herramienta de la que se servirá para su propio quehacer poético no es otra que la del arte de las vanguardias —en particular el creacionismo, también el cubismo, el ultraísmo...—, la expresión nueva que rehúye la comodidad de los clichés dados y que busca siempre un *más allá* estético. De ahí y de la fortaleza de su verdad poética, mana una poesía que asombra por su original descubrimiento de la soledad, por su construcción de un mundo *isla*, por la formulación de un lirismo antisentimental, que, acaso a su pesar, se erige en coordenada y fundamento inexcusable de sus poemas. Para un análisis de las relaciones del poeta con las vanguardias y sobre la propia introducción de estas en Galicia es del mayor interés un reciente trabajo de Xosé Ramón Pena, en el que destacan los capítulos cuarto y quinto, no sólo por sus aportaciones sino también por su trazado de un estado de la cuestión referido a las investigaciones sobre el escritor y su obra (Pena, 1996: 43-125 y 127-193, respectivamente).

[38] Publicado en *Galicia* el 25 de julio de 1924. Lo recogió César A. Molina en su antología bilingüe de la obra del poeta (Manuel Antonio, 1983: 274-276). Sin negar que en el «Prólogo» se mantenga lo más sustancial de «¡Máis alá!», Pena (1996: 162-169) interpreta este trabajo como una poética *en positivo*, reforzadora del vínculo con las vanguardias.

además, en una *situación generacional* distinta de la que podían vivir los autores jóvenes de otras literaturas europeas, en particular de la española. Finalmente, muestra su desprecio por otras *unidades generacionales* coetáneas y vecinas de la que él quiso fundar y orientar, señaladamente la de los ruralistas, la de los «pobriños mamaleites literarios» seguidores de Valle-Inclán («mestre da Xuventude imbécil de Galicia») que escribían en castellano, y, también con acritud, la de aquellos *híbridos* (que identifica con los bilingües, refiriéndose a quienes hoy cabría apelar como *justificadores de la diglosia*) que reservaban el cultivo del gallego para formas estultas del discurso.

Prácticamente nada de lo anterior podía ser apoyado por Rafael Dieste, quien sólo coincidiría con su amigo en la indignación contra los que hacían un uso selectivo (diglósico) de gallego y castellano en función del grado de seriedad que se quisiere imprimir al discurso. A este respecto es ejemplar la contundencia con la que Dieste reprende a Linares Rivas y a todos los seguidores de su praxis en este punto (ATC, pp. 81-82)[39]. Muestra óptima de la diferencia de caracteres entre los dos amigos *rianxeiros* es el manifiesto que en la festividad del 25 de julio de 1926 había de firmar Dieste con Otero Espasandín en las páginas de *El Pueblo Gallego*, el periódico vigués en el que trabajaron ambos como redactores (ATC, pp. 108-109). Se trata de una importante declaración *generacional* de signo radicalmente contrario a «¡Máis alá!», cuyo título, ya muy significativo, fue «Coincidenzas», siendo su impulso fundamental el de reclamar la unidad interna del país quebrando cualquier veleidad solipsista. El destinatario de esa declaración era el pueblo entero de Galicia (en especial, «a xente nova»), por tanto no estrictamente el colectivo de artistas y escritores. Para los autores, sólo desde una acción racional superadora de los «vagalumes líricos» de los precursores y del encorsetamiento en la *saudade* preconizado por los «cantores do mol», sólo desde un *querer ser* activo, serían superables las cuatro lacras sociales que impedían el progreso nacional: individualismo, falta de fe en el destino común, dejadez en relación con los ideales y minifundismo agrícola. Como se ve, encontramos también aquí una apelación al sentimiento comunal, a la *nostridade*, pero no ceñida a las vías culturalistas e históricas, sino sobre todo en cuanto potencialidad, diríase que como invención de un futuro posible.

Pero ya antes, durante su participación en el diario *Galicia*, particularmente en el «Manifiesto del Año Nuevo» (1 de enero de 1925, p. 1), de donde tomo las referencias que siguen, había revelado Rafael Dieste su interés por este asunto y su seguridad en que una nueva generación, que aspiraba a poseer discurso propio frente a los postulados del grupo *Nós*, se iba abriendo paso. Es significativo el modo en que nuestro autor abandera un movimiento intelectual que apenas atisba: «Confieso que no sé quienes somos nosotros. Pero tengo el presentimiento de que nosotros existimos. Y en nombre de todos nosotros hablaré». También lo es su clara postura contra los lugares comunes que articulaban el pensamiento de generaciones anteriores a la propia: «Expulsaremos de nuestro vocabulario, para mucho tiempo, las palabras alem [*sic*], saudade; no volveremos a embozar los idearios desdibujados en tópicos algodonosos. No diremos más tonterías difusas acerca del hombre y el paisaje. No disimularemos con

[39] Siempre que se trate de trabajos periodísticos recuperados por el autor en *Antre a terra e o ceo* se citará por esta recopilación.

ofuscantes eclosiones pirotécnicas el tope del no saber». No menos significativa, en tercer lugar, es su reclamación de que el presumible antagonismo generacional que se establezca responda a un debate abierto, «impersonal, objetivo y aristado como un teorema», cosa que estuvo lejos de conseguirse.

Será en una serie de cuatro artículos recogidos en la recopilación *Antre a terra e o ceo* (pp. 155-161 y 179-180) donde encontraremos la concepción teórica de lo que es para Dieste una generación, así como una proyección de esa concepción sobre el tiempo propio. El primer artículo iba dedicado a Xesús Bal y Gay, y eso favoreció que el musicólogo lucense recogiese el guante dando pie a una fructífera y cortés polémica con nuestro autor en su columna «Marginales», también de *El Pueblo Gallego*[40]. Para Dieste una generación es un nuevo sistema de preferencias compartidas (ATC, p. 155), complementado por otro sistema de aversiones también unánimes, teniendo su conjunción una virtud fulcral y propulsora. Descarta, como lo había hecho Correa Calderón, que una generación pueda ser definida simplemente desde la «instintiva e vagariña xenreira aos que nos precederon» (ATC, p. 156) y defiende que la afinidad generacional hay que buscarla en la selección de problemas que se sitúa en primer plano, en las soluciones contempladas para estos y en la estrategia puesta en práctica para alcanzarlas. Sobre ello complementará en el último artículo de la serie lo siguiente: «A nova xeneraceón ten que amostrar a sua capacidade para o diálogo exercitándose en escoitar aos que —non pola data de nacemento, senón polo esprito— parezan máis lonxe dela. (En escoitalos e en se faguer escoitar por iles)» (ATC, p. 179). Demanda además nuestro autor que no se circunscriba el concepto de generación al ámbito estrictamente literario o artístico —*una mala costumbre* (ATC, p. 159)—, ampliándolo a otros colectivos sociales, lo cual puede explicar que no ofrezca ni un solo nombre de los integrantes de la suya, como tampoco lo hacen los cofundadores de la revista *Ronsel*, Correa Calderón y Bal, en las intervenciones mencionadas[41].

Así las cosas, Dieste afirma creer en la existencia de una nueva generación gallega en la que él mismo se integra y a la que reclama como praxis estas cuatro *insignias*: una voluntad crítica sin renuncia a la cordialidad y a la generosidad, «unha máis vixiante e áxil vocaceón polo diálogo», el sentimiento de que la creación de cultura es labor histórica y comunal, y, finalmente pero por encima de todo, la capacidad de «ensarillar unhas con outras, en fervente aperta, vocaceóns

[40] Fueron tres los artículos de Bal y Gay sobre el tema, y comparten todos ellos el título «La nueva generación» (traducción del título de la columna publicada a su vez por Dieste el 3 de febrero de 1927, primera de una serie que tendría continuación los días 5 y 8 del mismo mes). Las entregas del escritor lucense corresponden a los días 4, 12 y 17 de marzo (Bal y Gay: 1927). Dieste cerró el círculo el 18 de marzo con «Entendámonos» (palabra que era el auténtico *Leitmotiv* de lo publicado por Bal). Dos años antes de la polémica, Dieste había celebrado el ensayo de Bal *Hacia el ballet gallego* en las páginas del diario *Galicia*. Esa fue, por cierto, su primera reseña.

[41] Bal sí lo hará en un trabajo publicado en México casi treinta años después (Bal y Gay, 1954). En él se refiere a una *generación del 25*, explicando que escoge ese año por ser el del inicio de una relación amistosa que creció en Compostela al calor de tertulias y un sistema de actitudes culturales compartidas. La nómina de integrantes del grupo es extensa, y comprende un sector de edad relativamente homogéneo, desde los más jóvenes de los fundadores del Seminario de Estudos Galegos (X. Filgueira Valverde, R. Martínez López, L. Tobío, F. Bouza-Brey), a otros como el propio Dieste, C. Maside, X. Otero Espasandín, D. García-Sabell o F. Fernández Armesto.

distantes, de sorte que no conxunto cada unha veña sendo sostidora e sostida, instrumento e fin» (ATC, pp. 158-159). Apréciese la proximidad de esto último con la posibilidad de interacción de las unidades generacionales enfrentadas en el marco de una misma conexión generacional. En última instancia, tanto Mannheim como Dieste —tan cercanos en su respectiva crítica de las ideologías— están sugiriendo el peligro de eventuales situaciones de dominio e imposición ideológica por parte de un sector de la sociedad. Por tanto, puede decirse que ambos comparten, en primer término, el apunte de la pluralidad de aspiraciones diversas que pueden convivir en un marco generacional dado; en segundo lugar, la primacía del factor *afinidades* sobre el factor *edad*[42]; y, finalmente, la convicción de que el ánimo de actuación sobre la realidad social es el auténtico determinante del ritmo de la dinámica histórica[43] (y no al contrario, como defendía Ortega). Sobre esto hay que aclarar que cuando Dieste formula estas ideas no está sólo describiendo unas determinadas formas sociales; su intención primerísima es la de concienciar colectivamente, la de llamar a una renovación histórica del país y a presentar Galicia como un proyecto hacedero (ATC, p. 160).

Hasta aquí la presencia de la conciencia periodológica *autorial* referida a la generación de Rafael Dieste en el panorama de las letras gallegas de los años veinte. Cumple ahora completar esta aproximación investigando cuando menos las opiniones que los estudiosos de aquel tiempo formularon como propuestas críticas. Para ello repasaremos esquemáticamente las más significativas. El primer estudioso que adscribió nominalmente a Dieste a un grupo generacional concreto fue Roberto Blanco Torres (1930: 36-46), que además señaló en quien había sido su compañero en *El Pueblo Gallego* «la figura más sobresaliente» (p. 43) de un colectivo para el que no alcanza a proponer rótulo identificador alguno al margen del de *nueva generación literaria gallega*. El periodista y poeta vertebra en el sentimiento nacionalista y civil, en la ponderación en el juicio de la labor de los antecesores, en el rechazo de las vanguardias y del individualismo y en el acercamiento a la cultura portuguesa los cimientos de la nueva generación, integrada según él, además de por Dieste, por Correa Calderón, Bal y Gay, Amado Carballo, Manuel Antonio y Otero Espasandín.

Según he justificado en otro momento (Casas, 1994a: 79-87), y hecha la salvedad terminológica mencionada, el marbete empleado por Bal y Gay de *generación del 25*, posteriormente empleado también por otros estudiosos de la literatura[44] y la plástica gallega[45] contemporáneas, resulta ser a mi juicio el idóneo para referir-

---

[42] Certeza que seguiría defendiendo a lo largo del tiempo, como demuestra el hecho de que en 1979, en un acto de homenaje a Celso Emilio Ferreiro, se expresase de este modo: «Por sorte eu pertenzo a unha xeración —chamando xeración non a un conxunto de persoas que teñen a mesma idade, senón às que teñen mais ou menos o mesmo horizonte, o mesmo rumo e preocupacións semellantes—, da que me podo sentir satisfeito» (EV, p. 82).

[43] Es interesante constatar el modo en que Dieste traslada estos extremos teóricos al análisis de la obra pictórica de la vanguardia histórica gallega. Leyendo textos como «Colmeiro, Souto, Maside y otros ejemplos de la nueva pintura gallega» (1940), «La estética pictórica de Carlos Maside, con alusiones a otros pintores gallegos coetáneos» (1975) o varias de las conferencias recopiladas en el volumen *Encontros e vieiros* puede comprobarse la aplicación coherente de bases como las que se acaban de presentar, que probablemente no diferiría en exceso de la correspondiente a las premisas mannheimianas.

[44] Como Méndez Ferrín, quien la ajusta a aquellos escritores nacidos entre 1895 y 1909, que son, además de los mencionados por Bal, estos otros: A. Bóveda, E. Blanco Amor, Manuel Antonio, Amado Carballo, L.

se a la conexión generacional diesteana, claramente marcada por un destino común, entendida la expresión tanto en el sentido heideggeriano ya explicado como en el más común de término efectivo de una trayectoria vital cumplida. Sobre el primero de esos sentidos me extenderé en un capítulo posterior de este trabajo, el cual ha de servirnos además para entender que la *unidad generacional* en la que cabe emplazar a nuestro autor es la de los intelectuales no comprometidos —o, si se prefiere, críticos— con el nacionalismo. Sobre el segundo, baste indicar que la marca de esta *Generationszusammenhang* es su temprana disolución —tras un breve

---

Pimentel, A. Fole, M.L. Acuña y V. Paz Andrade. Para este estudioso se trataría de una generación excesivamente tutelada por el grupo *Nós*, con respecto a cuyos miembros se habría comportado con mansedumbre ideológica (Méndez Ferrín, 1984: 51), valoración que merecería mayores precisiones. La oportunidad del cardinal de referencia se refuerza porque 1925 es el año en que Rafael Dieste comienza su participación en el diario *Galicia*, continuada ya en diciembre del mismo año con su entrada en *El Pueblo Gallego*. Como ya apuntó Carballo Calero (1982: 402), Dieste cumple entre los que él denomina *novecentistas* un papel similar al jugado por Risco respecto del Grupo *Nós*. Pues bien, esa función empieza a desempeñarla justamente en el lugar que mejor cifra no sólo los anhelos colectivos de su conexión generacional sino, incluso, su propio destino histórico. Puesto que si *Galicia* sucumbió por una rígida censura dictatorial, la conexión generacional de Dieste, con todos sus proyectos de actuación, será represaliada y disuelta diez años más tarde por la sublevación fascista. Siguiendo a Carballo Calero, muchos de los estudiosos de Dieste, entre otros César A. Molina (1989a: 12), hablan también de Dieste como *novecentista*. Por su parte, Arcadio López-Casanova (1990 y 1991), quien se ha ocupado con gran rigor y profundidad del concepto teórico-crítico que nos ocupa, recurriendo en lo fundamental a Ortega y a Petersen pero también a la tipología de las *formas de vida* de Eduard Spranger y destacando la relevancia del código estético como seña de identidad, encabeza el núcleo de investigadores que prefieren aplicar el rótulo de *generación del 22* (el año es el de «¡Máis alá!») o *de la vanguardia*. Estaríamos, a juicio de López-Casanova, ante un «grupo xeracional de especial cohesión e homoxeneidade», que caracteriza en base a cuatro notas (1990: 20-37): nacimiento de sus miembros entre 1891 e 1906, tipo humano correspondiente a la categoría do *homo aestheticus* (identificable por su intenso individualismo, su búsqueda de originalidad, la primacía que concede a los valores estéticos sobre otros órdenes axiológicos y por la tendencia a la práctica de un arte minoritario, distanciador de creador y pueblo), ideología de orientación progresista con raíz en el galleguismo y postulación de una poética de ruptura entroncable en la tradición simbolista (con cuatro tendencias fundamentales: impresionista, simbolizadora, esencialista y propiamente vanguardista, representadas respectivamente por la obra de Amado Carballo, Manuel Antonio, Blanco Torres y Manuel Luís Acuña). Desde un punto de vista teórico resulta discutible que se pueda proyectar la tipología sprangeriana —e incluso, en última instancia, la *Weltanschauungslehre* de Dilthey, que la inspira— sobre la dinámica generacional. Entiendo que esos esquemas pueden funcionar, si acaso, para la descripción de épocas, en definitiva para referirse a segmentos históricos de mayor amplitud que el que tratamos, pero propenden en exceso al monismo periodológico y suelen tener una componente psicolóxica que las lastra. Por centrarnos en Dieste, y según se justificará a la luz de su personalismo ético-político de inspiración scheleriana, no veo aceptable la interpretación de su modo radical de ser en cuanto *homo aestheticus*.

[45] Los especializados en el estudio de la llamada *vanguardia histórica gallega* —como Sobrino Manzanares (1982), X.M. López Vázquez (1988), X.A. Castro (1992), Rodríguez Losada (1993) y X. Seoane (1994)— utilizan denominaciones que hacen equivalentes, no siempre de modo explícito, a la de generación del 25, entre estas destacan las de *Os Novos* (usada ya por Vicente Risco en los años veinte y retomada recientemente por Axeitos (1995i) primando un punto de vista político y sociológico) y *Movemento Renovador*, con una nómina normalmente constituida por pintores como C. Maside, M. Colmeiro, M. Torres, A. Souto y X. Otero *Laxeiro*, y escultores como X. Eiroa, S. Bonome, X.Mª. Acuña, A. Failde o U. Souto. De entre los investigadores antes citados, y desde una cierta confusión conceptual, Rodríguez Losada (1993) ha propuesto restringir el apelativo de *Os Novos* al núcleo conformado por Dieste, Maside y Manuel Antonio, a quienes, según explica, con posterioridad se habrían *asimilado* otros intelectuales de edades y orientaciones diversas (M. Colmeiro, L. Seoane, E. Montes, C. Fernández Mazas, R. Carballo Calero, F. Fernández del Riego y otros), unidos en cualquier caso por un supuesto ánimo vanguardista y una definición ideológica que la estudiosa entiende *socialista* (Rodríguez Losada, 1993: 51).

recorrido entre la atracción por las vanguardias y la participación en el llamamiento a investigar una posible función social para el arte—, la práctica anulación de su tarea histórica por causa de la Guerra Civil y la posterior dictadura, que había tenido ya un precedente de menor proyección represiva en el Directorio primorriverista.

Esta es en última instancia la razón que me lleva a considerar con ciertas reservas —siempre desde el marco sociológico-formal mannheimiano que he escogido para pensar este problema— la incorporación de Dieste a un marco periodológico más amplio, tal y como han propuesto, por ejemplo, Fernández del Riego (1951 1978[4] y 1959) o Tarrío Varela (1984, 1994 y 1995a). Entiendo que esta opción desdibuja un tanto la identidad de nuestro autor, diluyendo su destino en un espacio que resulta en exceso amplio si no se introducen las puntualizaciones necesarias. A pesar de lo cual hago mías las reflexiones sugeridas por Tarrío Varela en el último de los trabajos citados en torno a la necesidad de que la ordenación histórica sepa incorporar segmentos más amplios que los determinados por la sucesión generacional (sea biológica o sociológica la perspectiva aplicada a esa sucesión). Es indudable que lo que hay de trágico en el *destino histórico* de la conexión generacional de Dieste tiene su correspondencia en el Castelao exiliado y perseguido, en el Risco patológicamente ausente desde el 36 —por cobardía, por convicción o por lo que fuere—, en el Otero Pedrayo silenciado y en otros de esta misma conexión generacional que tuvieron aun peor suerte. No obstante, se concederá que el destino generacional de Dieste —su *Geschick*, interpretado al modo de Heidegger y Mannheim como *proyecto común*— no es coincidente con el de autores que, como Risco y en general los del Grupo *Nós*, tuvieron tiempo suficiente para desarrollar una labor pública, que además orientaron de forma bien diferente a la esbozada por la conexión generacional diesteana. En esta misma dirección ha señalado Tarrío Varela (1995a: 33 y 42-43) las hondas diferencias ideológicas y de estrategia política existentes entre las generaciones concurrentes en el momento histórico que refiere como *Época Nós*.

Como se ha anunciado, la adscripción anterior no agota el problema periodológico planteado por la obra diesteana. La mayor parte de su producción se encuentra escrita en castellano, por lo que se hace necesario determinar en otro marco las relaciones y proyectos correspondientes. En general, puede afirmarse que la historiografía literaria al uso muestra una tendencia bastante evidente a situar en paralelo al grupo gallego que aquí hemos denominado del 25 con el 27 de las letras españolas en castellano (ambos comparten además en su nómina autores como el propio Dieste, Blanco Amor e incluso —para algunos historiadores, a pesar de lo anecdótico de su producción gallega— García Lorca). Aun contando con el peligro que puede suponer el caer en el establecimiento de correlaciones mecánicas entre sistemas literarios que siguen con relativa autonomía su propio curso y que actúan en ámbitos sujetos a condiciones culturales, económicas o sociales no coincidentes y a rumbos peculiares —siempre en el espacio general compartido de la cultura occidental—, parece aceptable aquel parentesco y aun una homología general bastante notable entre los respectivos parámetros sociológicos y estéticos de una y otra conexión generacional (Casas y Villanueva, 1995a: 28-29).

Prueba de este paralelo, que va más allá de la coparticipación en un mismo destino y proyecto históricos —signos ambos de la *conexión generacional* en Mannheim— y de la semejanza en los modos específicos de intervención en el

proceso histórico —la marca de la *situación de generación*—, es la sintonía entre la *unidad generacional* en la que situamos a Dieste sobre el mapa de la literatura gallega de preguerra y la que le correspondería en la literatura española, no otra que la del llamado «grupo de *Hora de España*»[46] —que tuvo sus precedentes fundamentales en las Misiones Pedagógicas republicanas[47], en la tertulia madrileña del Café La Granja El Henar (presidida por Eduardo Dieste) y en las revistas *Hoja Literaria* y *P.A.N.*[48]—; algo que el propio autor reconoció en diferentes lugares, y especialmente en la parte primera de su libro *Testimonios y homenajes*, donde se recoge un sector de su epistolario en el que la referencia central es siempre *Hora de España* y su circunstancia histórico-cultural. De entre las cartas compiladas en ese sector que menciono la más rica a los efectos que ahora nos ocupan es sin duda la que dirige a Francisco Caudet el 11 de mayo de 1973 (TH, pp. 17-25; también en OC, vol. V, número 495, pp. 716-721). Allí Dieste dibujó un panorama muy completo de lo que llama *espíritu* y *proyecto* del grupo de *Hora de España* —términos que prefiere a los de *formación* y *actitud*, utilizados por Caudet en carta anterior—, del ámbito histórico y cultural en el que nació, de la importancia del magisterio de Antonio Machado y Manuel B. Cossío, de las lecturas fundamentales compartidas, etc.; señalando a su corresponsal que

> El grupo que después se ha solido llamar de «Hora de España» fue un grupo de amigos, verdaderos amigos, en casi permanente diálogo, y éste fraterno, confiado, sin ocultación de dudas o perplejidades. Entre nosotros no había «censura». Cada uno de nosotros puede reconocer, para su personal proceso, influencias muy distintas, pero todas después confrontadas dialogalmente, y aun confidencialmente. Nos unía además el sentimiento de nuestra responsabilidad como españoles («ante el pueblo español y la cultura de España») a la que usted se refiere. Cada uno de nosotros estaba, sí, preocupado por su propia formación, como es propio de jóvenes, pero no se trataba de una formación estatuaria, sino con un *destino* y, más aún, con *un destino operante y compartido*. (TH, p. 20; cursiva mía)

La sintonía entre las unidades generacionales del ámbito gallego y español, en el marco de una situación generacional concéntrica, se ve resaltada por el hecho de que en ambas haya jugado Dieste un papel de dirección moral, según reconocen, respectivamente, Carballo Calero (Fernán-Vello y Pillado Mayor, 1986: 61) y Francisco Caudet (1975: 31, n. 42), y porque junto con el suyo hay

[46] Según justifican, entre otros: Zambrano (1937 1986: 46-51), Caudet (1973, 1975 y 1991), Gil-Albert (1975 1982: 287-288), Montero (1977), Irizarry (1979: 21), Sánchez Barbudo (1980 y 1991), Otero Urtaza (1982: 146), Aznar Soler (1983, 1991 y 1995), Azcoaga (1985), Rei Núñez (1987: 81-97), Casas (1990b: 24-27, 1991b: 84-86 y 1994a: 85) y Casas y Villanueva (1995a: 29).

[47] Motivo que explica que Dieste se refiera con ocasión de un homenaje a Lorenzo Varela, en 1980, a una *generación de las Misiones Pedagógicas*, la cual prefiere asociar por cierto a la que se viene denominando por parte de los historiadores de la literatura española contemporánea *generación del 36* (EV, p. 99).

[48] Sánchez Vidal (1984: 756) ha sostenido que los precedentes de *Hora de España* hay que buscarlos en *Hoja Literaria* y en *El Buque Rojo*. A pesar de que la nómina de colaboradores de *El Buque Rojo*, fundada y dirigida por Dieste en Valencia, adelanta varios nombres importantes de *Hora de España* —Sánchez Barbudo, Gil-Albert, Ramón Gaya o el propio Dieste—, me parece exagerado concederle tanto protagonismo, sobre todo habida cuenta de su mínima trayectoria (sólo salió un número, fechado el 3 de diciembre de 1936).

otros nombres que son comunes a ambas, el más notable acaso el del pintor Arturo Souto. Preguntado Dieste, poco antes de morir, por el pedagogo Otero Urtaza sobre los componentes de este grupo de *Hora de España*, vuelve a mostrar una actitud que ya conocemos de sus días del diario *Galicia*:

> Observarás que uso la palabra *nosotros* con una cierta familiaridad y, sin embargo, no me sería fácil establecer su contenido. A lo largo del tiempo se ha visto hasta que punto éramos diferentes y, a la vez, afines. Piensa ahora en los nombres de escritores y artistas con los que entonces fue más estrecha mi colaboración: Sánchez Barbudo, María Zambrano, Eduardo Vicente, Ramón Gaya, Arturo Serrano Plaja, Luis Cernuda, Otero Espasandín, Enrique Azcoaga, Lorenzo Varela, Urbano Lugrís, Miguel Prieto, Antonio Ramos, Cándido Fernández Mazas... No intento ahora hacerte una lista exhaustiva, sino únicamente evocar, con muestras primordiales, toda una galería de imágenes —acompañadas para mí de entrañables recuerdos—, que puede sugerir la variedad de caracteres, destino, vocaciones y, a la vez, un cierto halo de conjunto que, sin duda, habrá sido bastante notorio como para dar pie a designarnos colectivamente como «grupo de Misiones», y más tarde, en gran parte, grupo de *Hora de España*. (Otero Urtaza, 1982: 146)

Sobre la unidad generacional está la propia noción periodológica del 27, una etiqueta que, como casi siempre, resulta ser controvertida[49] y sobre cuya discutida virtualidad no creo oportuno extenderme demasiado, entre otras razones porque hoy por hoy su tratamiento es ya inabordable en unas pocas páginas[50].

Obsérvese, en todo caso, que esta del 27 es una de esas conexiones/situaciones[51] generacionales que consolidan su identidad desde una inicial conciencia periodológica autorial, sólo posteriormente recogida y ampliada por historiadores y críticos de la literatura, por editores, antólogos y otros mediadores literarios y también por el público en general. Las bases primeras de esa consolidación hay que señalarlas en la célebre *Poesía española. Antología (1915-1931)*, nominalmente de la autoría de Gerardo Diego (1932) pero en realidad suma colectiva de poéticas, de preguntas y de respuestas. Referencias anteriores no pasan de ser anecdóticas y siempre parciales en su comprensión del fenómeno, iluminadas unas veces por la búsqueda de afinidades con este o con aquel *ismo* u orientación literaria[52] y otras por el rastreo de deudas con la tradición. Esta prístina conciencia

[49] De modo inevitable, también en la selección de la fecha óptima (junto a la más extendida del *27*), se tomaron alternativas como *20, 21, 21-31, 23, 24-25, 25, 28, 31* o *de los años veinte*. Otros apelativos recurridos fueron los de generación *de la Dictadura, de la vanguardia, de la República, de la amistad, de la* Revista de Occidente, *de los poetas-profesores, Guillén-Lorca* o *de la Pléyade brillante*. Informan suficientemente Debicki (1968 1981[2]: 65-68), Rozas (1978: 13-50) y Díez de Revenga (1987: 14-19). Aquí utilizaré siempre la cifra del 27 para referirme a esta *conexión generacional*. La razón es muy simple: creo que una de las funciones principales e irrenunciables de una crítica de base empírica (o fenomenológica, o sistémica en su caso) es la de contribuir a sancionar las selecciones terminológicas —no deformantes— que el uso histórico-crítico mayoritario haya consolidado.

[50] Las características generales del 27 como grupo —sus relaciones, sus medios de expresión, su temática, su ideología, su relación con la teoría y la crítica literaria, su nómina, sus opciones estéticas, poéticas, métricas...— han dado lugar efectivamente a un bloque crítico e historiográfico de considerable extensión y profundidad. En otro lugar (Casas, 1996: 67-68) seleccioné las referencias *de conjunto* que entiendo imprescindibles y que han servido para orientar el rumbo de esta investigación.

[51] Según que el punto de vista adoptado sea más histórico-social o más biológico-comunal.

autorial se refuerza grandemente por esa relación amistosa, de trato íntimo, que los propios poetas del 27 y algunos de sus más conspicuos estudiosos[53] han destacado desde siempre como lazo que trascendía de lo humano a lo estético. Casi con azoramiento, y fluctuando entre las dos laderas del hecho poético, así lo expresaba Dámaso Alonso tras haber pasado revista a una serie de características interpretadas (implícitamente) desde Petersen:

> Quien haya leído hasta aquí ha sacado, sin duda, la idea de que no empleamos el vocablo debido cuando hablamos de generación. Sí; puede parecer que estamos usando esa palabra en un sentido flojo y vulgar, y no con la precisión científica que desde hace ya muchos años le están queriendo dar sabios varones. Sobre esos cientifismos (que cada vez me asustan menos) habría mucho que hablar. Esquivo toda discusión. Lo que quiero es, simplemente, afirmar que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos.
>
> [...] Cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes. También con antipatías, en general coparticipadas. (Alonso, 1948 1952: 182)

Y es que además de aquella conciencia periodológica autorial, y desde luego *sobre ella* en la vivencia personal de estos poetas, habría que hablar de un sentimiento de protagonismo individual y colectivo asociable a los llamamientos que Ortega venía haciendo para fundamentar una nueva España desde bases etoestéticas y también a las esperanzas puestas por el institucionismo krausista en la Residencia de Estudiantes, donde felizmente acabaron coincidiendo muchos de los más representativos escritores de este tiempo.

Por otra parte, el hecho cierto de que Dieste no aparezca de forma habitual en las antologías[54] ni en las nóminas[55] del 27 tiene explicación en una serie de peculiaridades conexas. La primera es su procedencia e instalación inicial peri-

---

[52] El mejor ejemplo se encuentra en el número extraordinario que la revista parisina *Intentions* dedica a la *jeune littérature espagnole* en 1924. El denominador común de las referencias a los poetas que luego serán llamados del 27 se encuentra en su proximidad a la *pure création* (Geist, 1980: 76).

[53] Algunos disipando ya el carácter generacional y sometiéndolo a camaradería grupal. Un ejemplo lo ofrece Ricardo Gullón cuando, años después de haber aceptado, cierto que sin gran entusiasmo, la metodología de Ortega y Petersen aplicada a estos autores (R. Gullón, 1969: 126-161), escribe en estos nítidos términos: «Los amigos a quienes llamamos "generación del 25"...» (1977 1982: 87). Véase también el ensayo «La generación de la amistad» de José Luis Cano (1970 1973[2]: 11-24).

[54] De sus poemas escritos en castellano sólo «Bendición episcopal», aparecido por vez primera en el número 2 de *El Mono Azul* (septiembre de 1936, p. 5), ha sido recurrentemente antologado. Fue incluido en el *Romancero de la Guerra Civil*, Serie I, M., Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936, pp. 41-43 (edición reproducida por Hispamerca, M., 1977). Aparece asimismo en Dario Puccini, *Romancero della Resistenza spagnola (1936-1965)*, 2ª ed., Feltrinelli, Milán, 1965, pp. 64-69 (versión española: *Romancero de la Resistencia Española [1936-1965]*, México D.F.: Era, 1967, pp. 123-125). También en Francisco Caudet, *Romancero de la guerra civil*, M., Ediciones de la Torre, 1978, pp. 104-105; y en César de Vicente Hernando (ed.), *Poesía de la Guerra Civil española 1936-1939*, M., Akal, 1994, pp. 262-264. Recogido en OC , vol. I, pp. 561-563.

[55] Son escasos los estudiosos que mencionan de manera explícita su nombre a la hora de establecer la relación de los autores del 27, o, aun, la que desde Jiménez Martos (1977) se denomina como la de los *otros* poe-

féricas; un rasgo, ciertamente, que no supuso la exclusión de otros nombres señalados del 27, pero que en este caso se refuerza por el hecho de que el autor en cuestión venía además de *otra literatura* y otra lengua. En efecto, Dieste publica tardíamente en castellano y no se traslada a vivir a Madrid hasta poco antes de la proclamación de la República. Además, y esta es ya la segunda de la peculiaridades anunciadas, para los coetáneos que lo conociesen, Dieste era en aquel momento ante todo un dramaturgo, cuya tarjeta de presentación había sido una algo extemporánea farsa trágica no representada, *Viaje y fin de don Frontán*[56] (1930), que encontraría relativa continuidad en piezas como las recogidas en 1934 en *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* (algunas de ellas, como *Curiosa muerte burlada*, representadas exclusivamente en los pueblos y villas visitados por las Misiones Pedagógicas y su Teatro Guiñol), en el misterio polemístico *Revelación y rebelión del teatro* (1935) y, a partir del 36, en textos de los llamados, a veces reductora y despectivamente, *de circunstancia bélica*[57]. De modo que la aparición en 1933 de *Rojo farol amante* y, en torno a esa fecha, de varios textos poéticos más, dispersos en revistas que no eran las más socorridas por los poetas del 27, pasó prácticamente desapercibida, hasta el punto de que del libro sólo hablaron dos críticos, ambos muy próximos al autor, su propio hermano Eduardo, bajo el pseudónimo de *Doctor Sintax* (1935), y Fernández Mazas (1933). Finalmente, nuestro autor tampoco llegó a mantener un contacto fluido con los grandes nombres del grupo. Sostuvo trato, a través de su participación en las Misiones Pedagógicas, con Pedro Salinas y, en menor medida, también con Luis Cernuda; vio con alguna frecuencia a Dámaso Alonso, quien, como Pablo Neruda, era vecino de su hermano Eduardo en un edificio de la calle Hilarión Eslava; y avanzados ya los años treinta colaboró, no asiduamente, con Rafael Alberti, García Lorca, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre —juntos o por separado— en empresas colectivas. Sin embargo, nunca fue Dieste del círculo íntimo de ninguno de estos escritores u otros de sus compañeros, ni del de Ortega o el de Juan Ramón Jiménez, lo que, en suma, contribuye a explicar que su nombre no figure en medios tan representativos de este tiempo como *Índice*, *Verso y Prosa*, *Litoral*, *Carmen*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Octubre*, *Caballo Verde para la Poesía*, *Cruz y Raya* o, siquiera, en las gallegas *Alfar* y *Ronsel*. Según relata su biógrafo parece que Dieste tampoco emprendió esfuerzo alguno por integrarse en aquellos círculos:

---

tas de ese grupo. Entre los que sí lo hacen se encuentran sin embargo algunos de la importancia de Sobejano (1967: 646) o Rozas (1978: 28), e implícitamente también Eugenio de Nora (1962 1968²: 215-216) o Mainer (1989: 52). Otra serie de trabajos, estos centrados ya en la obra del autor, defienden la incorporación de Dieste al 27. Es el caso, entre otros, de Corbalán (1980), Suñén (1982: 146), Alfaya (1983: XVI) —que prefiere hablar de «Generación de 1930»—, Mundi Pedret (1984), Molina (1989b: 12), Casas (1994a: 85), Casas y Villanueva (1995a: 29), Gurméndez (1995a: 133) o Tarrío Varela (1995a: 47).

[56] Estrenada, sobre la versión posterior de 1945 traducida al gallego, sólo el 7 de julio de 1995, en Santiago de Compostela, con montaje del Centro Dramático Galego dirigido por Antonio Simón.

[57] A Dieste siempre le pareció dignificadora la etiqueta de literatura *de circunstancias*, à la que nunca renunció y que incluso reivindicó para su propia obra. Véase en la conferencia «Algunhas das miñas experiencias teatrais» (EV, p. 197) y en «Diálogo periodístico (inconcluso) de la Conferencia sobre Maside en Madrid: de Rafael Dieste y Gustavo Fabra Barreiro» (A.D., p. 1), traducido al gallego en el volumen TCA (pp. 174-175) como «Diálogo entre Rafael Dieste e o xornalista Gustavo Fabra Barreiro». En este último lugar puede verse una glosa a la frase mallarmeana según la cual toda poesía es poesía de circunstancias.

> Con *Rojo farol amante* baixo o brazo, a persoa sensible e máis ben retraída que Dieste é cos descoñecidos, non se ocupa do éxito, nin da fama, nin de abrirse máis camiño que o que leva coas misións. Cando un amigo di cousas como: «A ti o que che interesa é que Gerardo Diego inclua algún poema teu na súa antoloxía», el nin sequera responde. Non vai ser fácil velo rendindo visitas a ningún mestre, e se unha vez fala con Unamuno é porque éste, ó cal albisca e aborda en compañía de *Fersen* pola rúa de Alcalá, accede gustoso a entrar con eles en La Granja del Henar. [...] Fora deste trato, a penas hai que salientar varias visitas a Valle Inclán, todas en Galicia, agás unha, en Madrid e co seu irmán Eduardo, outra a Díez Canedo e outra, non visita, senón coincidencia, con Pérez de Ayala, nun café. Pouco interesado, nada comenenciudo, Rafael non se preocupará, nin agora con éste nin nunca cos outros libros que virán, de *abrirse calle*. (Rei Núñez, 1987: 66-67)

A mi juicio, empero, más que de retracción o modestia, habría que tener en cuenta dos factores: la carencia en nuestro autor de nada semejante a un espíritu de cuerpo o escuela literaria y una cierta desconfianza en las vanguardias y en el aire filoneísta típico de unos consejos de redacción a veces obsesionados por *estar al día*. Ambas peculiaridades las comparte con —y acaso las aprende de— su hermano Eduardo, y tampoco sería difícil encontrarlas en otros de los asistentes a la tertulia madrileña que el entonces cónsul uruguayo presidía, cada uno de ellos *hijo de su padre* estético, ideológico, religioso... (Casas, 1991b). A lo largo de las páginas de este libro quedará explícita en diferentes ocasiones una especial querencia en Dieste por lo plural, por la diversidad, a veces, incluso, por la heterogeneidad.

1.3. *Problemas* y textos fundamentales

En estrecha relación con su actividad creativa, en Rafael Dieste ha habido desde siempre una preocupación por las premisas, esencia y relaciones de aquella actividad. Como ha ocurrido en el caso de los más señalados escritores, pintores o músicos que vivieron su personal proceso de aprendizaje y maduración artísticos en el primer tercio de este siglo, nuestro autor también sintió la necesidad de aclarar y declarar su concepto de arte, literatura, compromiso, comunicación o estilo. Y lo cierto es que lo hizo con mayor profusión de lo que en principio pudiera sospecharse; cabe afirmar incluso que sus primeras aventuras intelectuales fueron de carácter crítico y, ya en buena medida, teórico, si entendemos la *theoria* al modo de los griegos como «contemplación» o mirada que aspira a comprender. Él mismo se ha referido en más de una ocasión a la necesidad íntima de la duda sobre ciertas correspondencias que se nos dan como mecánicas e irrefutables. En junio de 1927, en una serie de tres artículos publicados en *El Pueblo Gallego* bajo el epígrafe «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar», afirmaba que arte y ciencia comienzan primero por la duda, y en segundo lugar por «ver claramente los contornos de la duda»[58].

La totalidad del pensamiento diesteano surge por vía de una aclaración personal que se quiere declarar. Es un «desenmarañar las propias marañas» que afecta tanto a las implicaciones entre naturaleza y leyes físico-matemáticas como al enigma del conocimiento humano y a las tensiones entre la creación

[58] En la primera entrega de las tres de la serie: 14 de junio de 1927. Las otras dos salieron el 15 y el 18 del mismo mes. En la consideración de Mª. Antonia Pérez (1995a: 11) esta serie junto con el artículo que la continuó —«El arte y el eros», publicado el día 19— conforman el manifiesto estético del movimiento renovador de la plástica gallega.

artística y sus especiales reglas o programas. Según se ha sugerido con anterioridad, conviene precaverse sobre el hecho de que tal pensamiento no se acomoda estrictamente a una parcela de la producción del autor: de hecho, en algunas ocasiones sería difícil delimitar de forma exacta la obra de creación con respecto a su obra discursiva o ensayística (piénsese, por ejemplo, en un relato como «La peña y el pájaro», de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, o en el ensayo *El alma y el espejo*). Lo cierto es que en Dieste todo discurso es *nóesis*, y que lo es en el sentido más generoso del término.

Esto que apunto es también relativamente válido para esa zona de su pensamiento a la que llamaremos teoría estética y literaria, por lo que podrían encontrarse algunas dificultades en el ejercicio de aislar textos que limiten su horizonte *en estricta unilateralidad* a tal sector. En el común de los autores una teorización de esta especie requiere premisas y juicios ontológicos o epistemológicos, y siempre el ejercicio de una mirada crítica. Dieste no es excepción, pero en él también comparecen a vuelta de página ágiles rodeos metafísicos, antropológicos, teológicos... o sutiles anuncios matemáticos que singularizan su teorización y que estando tan lejos de lo estrictamente ancilar como del ornamento, poseen valor apodíctico, se hacen lógicamente necesarios. Contra las apariencias indiciales cabría afirmar que, a pesar de su dispersión y un cierto gusto por lo sumario y por la síntesis, el pensamiento estético-literario diesteano se constituye (más que construirse efectivamente) con afán sistematizador. Así, aunque como en un imparable concierto nazcan en los capítulos de sus ensayos imbricaciones y excursos, hay finalmente respuesta a la pregunta inicial que los suele abrir, lo cual no implica obligación de voz o palabra conclusiva.

Nada de lo anterior es óbice, en cualquier caso, para que se pueda afirmar que en el polígrafo gallego existe un conjunto amplio de preocupaciones y juicios que se corresponden con la estética y la teoría de la literatura. Si se demanda concreción podría referir asuntos como estos: la configuración del espacio autorial y el mapa de su coexistencia con los propios de lector-espectador y texto, el análisis fenomenológico de la lectura, la exploración de la verdad en y del arte, el conocimiento a través del arte, las diversas modulaciones de la razón en literatura, las vías teatrales contemporáneas y su dependencia de la renovación escenográfica, el estatuto de la ficción literaria, la interpretación de los géneros literarios, la indagación de los caminos entre artes plásticas, cine y literatura, la determinación de lo cómico y lo trágico, el lugar del mito en el discurso literario, la vinculación entre tragedia e historia, el concepto y variantes de estilo, el estudio de los puentes trazados entre intuición y creación con el arte y la literatura, la formulación de poéticas propias, el análisis y desarrollo de poéticas ajenas... Y si complementariamente, aun con todas las salvedades anunciadas, tuviese que indicar los lugares fundamentales del pensamiento estético y literario de Rafael Dieste destacaría los siguientes: el misterio polemístico *Revelación y rebelión del teatro* (1935); los ensayos *La vieja piel del mundo* (1936), *Sobre la libertad contemplativa* (1948), *El alma y el espejo* (1948), *La Paloma Equis* (1965) y *Tablas de un naufragio* (1985); buena parte de su obra periodística, tanto en gallego como en castellano, de entre 1925 y 1927; casi todos los escritos sobre plástica, en especial *Colmeiro* (1941), «La estética pictórica de Carlos Maside» (1975) y varias de las charlas de *Encontros e vieiros* (1990); un sector importante de su producción aforística, representada en *Fragua íntima* (1991); las colaboraciones, recensiones, prólogos y artículos críticos publicados en *Hoja*

Literaria (1932), *P.A.N.* (1935), *Nova Galiza* (1937-1938), *Hora de España* (1937-1938), en el exilio americano y británico o a partir de su regreso a España; los ensayos «Tratado mínimo del arte de la escena» (1944), «Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel» y «El teatro en el arte y el arte del teatro»; y, finalmente, su riquísimo epistolario, en el que sin herir nunca la diáfana comunicación con un receptor singularizado (Manuel Antonio, Eduardo y Eladio Dieste, Carmen Muñoz, María Zambrano, Gabriel Zaid, Lorenzo Varela, Luís Seoane...), salvaguardado incluso el anhelo de provocar algo muy próximo a aquel *ecstasy* de unión amical que John Donne procuraba en sus misivas (C. Guillén, 1991: 79), es nítida la aspiración a hablar con *el gran destinatario*, como gustaba Pedro Salinas (1948 1983: 38) de referirse al público lector.

En general, puede afirmarse que este dilatado marco de reflexión está pendiente hasta la fecha de estudio pormenorizado y conjunto, faltando también el análisis contrastivo global de las bases estéticas de Dieste en relación con su creación literaria. En trabajos anteriores, en especial en el titulado «Elementos para unha teoría literaria» (Casas, 1995c), propuse como criterio orientativo que en nuestro autor existen tres problemas-vértices que son los que verdaderamente modelan un espacio para la discusión estética y literaria. Los formulé del modo siguiente: 1) el problema de la creación artística o literaria y del estatuto autorial, 2) el problema de la formulación del discurso y su propia enunciación, y 3) el problema de la recepción fenoménica del texto, obra o espectáculo teatral. En el mismo lugar llamé la atención, y ahora lo reitero, sobre la virtualidad, pertinencia y modernidad de los planteamientos radicados en ese mapa orgánico y en las líneas de fuerza en él implícitas. Aunque la opción que he elegido para esta investigación es la de una presentación de la teoría estética y literaria de Dieste ordenada cronológicamente —de modo que a su par se irá accediendo al desarrollo completo de la aventura intelectual del autor—, por la propia sistematicidad del espacio problematizado, se hará necesario en ocasiones disponer un diálogo entre etapas diferentes, bien para contrastar —no sólo *a posteriori*— modificaciones posibles de puntos de vista, bien para completar el desarrollo de alguna línea de investigación que se vería quebrada ante una imposición excesiva de rigidez en el método puesto en práctica.

1.4. La etapa de aprendizaje

La infancia y primera juventud del futuro escritor, último de los siete hijos del matrimonio Dieste Gonçalves, están marcadas además de por la vida familiar por lo que pudiéramos entender como una inmersión en el ámbito de lo comunal, que en una villa como el Rianxo de principios de siglo, es casi tanto como decir en el entorno a menudo mítico del mar y la ribera. En el relato «La asegurada» de *Historias e invenciones de Félix Muriel* se habla de un niño que al acostarse, incomodado con sus padres por una regañina, tiene intención de no dormir, pero «duerme profundamente y toda la sabiduría de la aldea entra en su alma por la puerta de los sueños» (FM, p. 135). Es probable que Dieste sintiese que de esa misma manera se había producido su acceso al saber comunal, a sus actitudes y visión del mundo. De algún modo lo revela la relación de cuarenta y ocho recuerdos *más antiguos* que, iniciado el exilio, convoca en la libreta en la que se dispone a escribir a mano las andanzas infantiles de Félix Muriel[59].

1.4.1. Ambiente familiar y educación

La primera educación se caracteriza, al margen del mundo escolar que comparte con los otros muchachos, por su proximidad con las artes, en especial música[60] y pintura, también con el teatro en distintas variantes (EV, pp. 181-187 y 244-247). La familia, de filiación y militancia política conservadora[61], disfruta en la localidad de una posición desahogada gracias al patrimonio heredado, al capital traído de tierras uruguayas —algo menguado tras la quiebra de la Banca Reus (Rei Núñez, 1987: 15)— y a los emolumentos del padre, don Eladio Dieste Muriel, juez municipal y repartidor del impuesto de consumos durante la etapa correspondiente a la administración municipal de Mariano Rodríguez Dios. Son sus maestros en aquellas facetas artísticas el padre y los hermanos, en menor escala también algunos vecinos y amigos de estos, como por ejemplo el futuro escritor, dibujante y político Alfonso R. Castelao, hijo del citado Mariano Rodríguez, y trece años mayor que Rafael. Sin duda, todos ellos sugirieron pautas y aconsejaron lecturas. De hecho consta que las primeras escenificaciones a las que asistió el muchacho tuvieron lugar en un cuarto de su casa, siendo dirigidas y representadas por uno de sus hermanos, Eduardo, quien había dejado el Seminario compostelano en 1904 tras once años de formación y cuando era inminente su ordenación sacerdotal, junto con varios de sus amigos, entre ellos el propio Castelao (EV, p. 183).

Al margen de ello, la procedencia sudamericana de las familias Dieste y Castelao favoreció una predisposición positiva hacia las novedades literarias y artísticas que allá se gestaban y, en general, hacia la cultura del subcontinente. No extrañará, pues, la difusión de las ideas vanguardistas de los uruguayos Joaquín Torres-García o Rafael Pérez Barradas en el Rianxo *atlantista* que en 1914 recibía la visita del cónsul Julio J. Casal, futuro promotor en A Coruña de la revista *Alfar*, para homenajear a Eduardo y Enrique Dieste (Durán, 1995).

Otra fuente importante de información y orientación debe señalarse en el contacto de los Dieste con un sector de la burguesía médica compostelana, efectivo en particular durante las vacaciones estivales, que cabe representar en la familia Baltar. Las temporadas que esta pasaba en el cercano Pazo de Tanxil pro-

[60] Pueden verse en la reproducción facsimilar que bajo el título *Día das Letras Galegas 1995. Rafael Dieste* editó la Universidad de Santiago en 1995 (pp. 56-71). El último de los recuerdos allí desarrollados es la base del relato «El quinqué color guinda».

[60] Las últimas páginas del volumen *Encontros e vieiros* recogen en síntesis el proceso de la relación de Dieste con la música, desde el inicial aprendizaje autodidacta a la guía de su hermana Olegaria o las posteriores de músicos profesionales como John Montés, Julián Bautista, Maiztegui o Casal Chapí (todos ellos en Buenos Aires), siendo esta última la más importante, no tanto por su corrección de vicios de ejecución como por sus explicaciones sobre los «recursos internos y más misteriosos» de la música (EV, p. 245). Sobre la disposición musical de Dieste y sobre sus gustos véanse Lamas (1982), Soto Viso (1982) y Romero (comp.) (1994: 151-153).

[61] Según Durán (1972b: 79) los Dieste de Rianxo estaban «metidos hasta el cuello desde antiguo en la lucha de bandos [políticos]» desde su posición de «gente notable». Una magnífica reconstrucción del ambiente político-familiar *rianxeiro* entre 1910 y 1914 —entendiéndolo como paradigma de la situación dada en la Galicia no urbana— la ofrece este mismo estudioso en Durán (1972a). El entramado del parentesco familiar e ideológico de la familia Dieste se describe en las pp. 207-210.

movieron inquietudes culturales en el joven Rafael Dieste y acabarían despertando en él entre otras sensaciones, una incomodidad con el modelo de enseñanza vigente y, posteriormente, una activa reflexión sobre la necesidad de una renovación pedagógica[62], que en la consideración de un sector de los médicos santiagueses que veraneaban en Rianxo tendría que proceder de la recuperación de los principios krausopositivistas defendidos por la Institución Libre de Enseñanza[63].

Como ha descrito uno de sus principales estudiosos, el krausismo era quizás antes que cualquier otra cosa un *estilo de vida*, por lo que es razonable pensar que esa vía de trato fraternal y de amistad favoreciese en el futuro escritor una determinada concepción del individuo y de las relaciones con la comunidad humana en la que aquel se ve incorporado, una comunidad entendida no en cuanto resultado de un equilibrio dinámico o lucha entre clases sino como un proyecto de convivencia armónica casi ucrónica, analizable desde una cierta neutralidad en lo partidario (no tanto en lo ideológico)[64]. Tal aspiración a la armonía comunal fue cuestionada y combatida con furia ya por la propia burguesía nutriente de adeptos[65], y ha sido, o sigue siendo, uno de los principios institucionistas más criticados y discutidos por historiadores y sociólogos, que acusan en la organización un aire de paternalismo elitista reacio al manejo de claves macroeconómicas o en general sociales (López-Morillas, 1973: 10; Lerena Alesón, 1976 1980^2: 218), y, ya en sus derivaciones de la etapa republicana —esta es la conocida y controvertida posición de Tuñón de Lara

[62] Sobre el clima de preocupación vivido en Galicia, y específicamente en el entorno de la Escuela Normal de Santiago de Compostela, ya a partir de 1906 (año en que Gerardo Rodríguez García publica *La nueva pedagogía*), en relación con la renovación educativa desde bases psico-fisiológicas, y también sobre las conexiones que aquel clima acaba promoviendo —sobre todo por mediación de las becas de la Junta para Ampliación de Estudios— con universidades francesas, belgas, alemanas, británicas y de otros países europeos, debe verse Costa Rico (1996: 12-61). Sobre la fundamentación psicológica de la pedagogía científica asimilada por ese grupo véanse las pp. 103-167 del mismo estudio.

[63] La denominada «segunda cuestión universitaria», provocada por la publicación en 1875 de un decreto del ministro de Fomento del primer Gobierno Cánovas que limitaba la libertad de cátedra y exigía la presentación previa de los programas que los profesores se proponían explicar en las aulas, tuvo su origen precisamente en Santiago de Compostela, donde dos jóvenes catedráticos elevaron protesta al rector ante lo que consideraban abusos anticonstitucionales. Sufrieron por ello duras represalias académicas y civiles, que luego se extendieron al sector afín del profesorado universitario madrileño (entre otros a Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón o Gumersindo de Azcárate). Han desarrollado aspectos relacionados con la recepción del krausismo en Galicia Mayobre Rodríguez (1990), Regueira (1992), R. López Vázquez (1994) y Costa Rico (1996: 63-99); el segundo y el último centrándose en especial en la figura de Xoán Vicente Viqueira, mientras que López Vázquez lo ha hecho en la de Juan Sieiro González. Para un esquema de las bases filosóficas fundamentales del krausopositivismo hispano y su posible convergencia con la *vía neokantiana al positivismo* véase Abellán (1989a: 108-135).

[64] Las lecturas de la obra de Max Scheler reforzarán este convencimiento diesteano, que aparece muy tempranamente y que se extiende al conjunto de su producción ficcional. Según explica Scheler «en la comunidad, el sitio de toda responsabilidad moral es primariamente el *todo* de la realidad que forma la comunidad (el sujeto real de la convivencia), siendo el particular solamente corresponsable del querer, hacer u obrar de aquélla. En cambio, en la sociedad —pura— se realiza el principio de la *exclusiva responsabilidad* de cada uno en su obrar» (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. II, 337-338).

[65] En la apreciación de José Ángel Valente «la apuesta histórica de la Institución en favor de una burguesía ilustrada o liberal había sido irremediablemente liquidada por la burguesía misma, por una burguesía incapaz de advertir los condicionamientos reales de su viabilidad civil», por lo que la Institución supuso el último

(1975: 7; 1976a y 1970 1977[3]: 261-266)—, una equivocación *trágica* en la adjudicación del auténtico protagonismo, no entregado al pueblo sino detentado por quienes pretendiendo educarlo habrían plantado los árboles por la copa, o, en el mejor de los casos, se habrían limitado apenas a hacer *arqueología*[66]. Las dos caras de este *trato* comparecen en algunos recuerdos de nuestro autor, si bien la segunda nunca caricaturizada, más bien *sentida* como limitación de la voluntad (véase, por ejemplo, EV, pp. 246-247)[67].

La misma procedencia institucionista, no en exclusiva como es lógico, cabe atribuir a la configuración en el joven Dieste de un modelo de conducta personal autoexigente, severa, íntegra y austera, orientada por la coherencia personal, moderada en el juicio de las conductas ajenas y leal a la verdad (siempre en un marco no confesional, laico aunque no necesariamente anticatólico), que en el credo krausista era el mejor sustento para la dignidad y satisfacción individuales, como revelan los célebres «Mandamientos de la humanidad» redactados por Sanz del Río compendiando la ética expuesta por Krause en su *Das Urbild der Menschheit* (1811 trad. 1960)[68], o ya en otra coyuntura histórica los *Elementos fundamentales de Ética* de Xoán V. Viqueira (1919). Se trata de una forma de comprender la personalidad como labor constante, como un *hacerse* que guarda paralelo con un modelado artístico: «El supremo artista es el que de la materia bruta de su personalidad hace su personalidad ideal» (Viqueira, 1974: 36).

La amistad con los médicos compostelanos del núcleo de Baltar y con sus hijos promovería, en fin, una predisposición al análisis antropológico, histórico y cultural de la realidad inmediata antes que al social o político[69]. Y junto a ese análisis también una aproximación a la posición estética ligada al panenteísmo

(y frustrado) esfuerzo de un sector de la burguesía española por conformarse en clase ilustrada en pos de un «espacio nacional espiritualmente distinto» (Valente, 1975).

[66] La Institución Libre de Enseñanza comenzó a operar académicamente en el curso 1876-77, aunque a partir de 1881 lo hizo tan sólo en el ámbito de las enseñanzas no universitarias. Tuñón de Lara (1979 1973[3]: 44-45) ha señalado tres etapas en su existencia. Hasta 1881 se desarrollaría la fase más combativa, que culmina con el reconocimiento de la libertad de cátedra por parte del primer gobierno Sagasta. Entre esa fecha y 1907 se asiste a la etapa reformista, la más centrada en asuntos estrictamente pedagógicos, si bien en entonces cuando el krausopositivismo (Tuñón prefiere la etiqueta de «krausismo abierto») entronca con el regeneracionismo noventayochista. Finalmente, la fase que el historiador denomina *elitista* es aquella en la que el institucionismo extiende su radio de acción, aspirando a la transformación radical de la realidad social española mediante la conquista del poder por sus cuadros, previamente formados en las tres entidades fundadas entre 1907 y 1919: la Junta para Ampliación de Estudios, la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela. Véase asimismo Abellán (1989a: 151-156 y 175-203).

[67] Reflexiones semejantes a esta son propias asimismo de otros de los integrantes de la experiencia de las Misiones Pedagógicas. Con tono más íntimo, desgarrado incluso en una parte, María Zambrano las saca a la luz en una carta que envía a nuestro escritor en 1933, mientras este se encontraba recorriendo el Pirineo aragonés con otros misioneros. La carta, que ha recogido Axeitos (1991b: 98-99), intensa y prodigiosa en lo literario, acaba por cruzar el puente de lo cultural hacia lo existencial en una progresión sorprendente.

[68] La primera traducción, de 1860, se debe a Sanz del Río, quien añadió al texto de Krause glosas y comentarios habitualmente conservados en las diversas ediciones posteriores de *Ideal de la humanidad para la vida*.

[69] Sobre bases como estas podría concretarse una sugerente lectura de obras como *A fiestra valdeira*. Pilar Pallarés (1991) ha estudiado el galleguismo diesteano indagando en esta dirección.

de Krause[70], según el cual la belleza infinita divina se hace efectiva, o se actualiza, en la belleza finita alcanzada en la creación artística (Krause, 1837 trad. 1995: 68-74), por lo que, como ha descrito López-Morillas (1973: 13), para los krausistas cada obra de arte «es, en suma, realización y confirmación de lo eterno», juicio este asumido absolutamente en la teorización y en la praxis diesteanas[71]. Desde siempre, aun en su etapa más estetizante, que es la inicial, participará nuestro escritor de la convicción krausista sobre la utilidad del arte y la literatura[72], y asimismo de la correspondiente a la necesidad de que la actividad artística se oriente al servicio del progreso y la armonía, que se darán —uno y otra— de forma conjunta y orgánica en el individuo y en la comunidad o, simplemente, acabarán por no tener lugar. Todo lo cual ilumina una máxima que Dieste destinaba a su *uso particular* y que expone a Waldo D. Frank en carta que le envía desde Barcelona el 12 de junio de 1938 a propósito de su *City Block*: «desconfía de todos los que no vayan hacia "La República" desde la poesía» (OC, vol. V, número 39, p. 88).

Interesa, por otra parte, el hecho de que en conversaciones periodísticas Dieste haya apuntado el hecho de haber tenido una infancia en la que pronto se introdujeron marcas más propias de los años de juventud y madurez. Destaca entre ellas la pujanza de los presentimientos, pero fundamentalmente la impronta de la autoconciencia —que si se quiere puede verse como equivalente al *cogito* cartesiano—, alimentada por sospechas que provenían en particular de la esfera de lo religioso, lo cual promovió una «dramaticidad moral» en exceso precoz (Rivas, 1983). La desconfianza y la delimitación de las dudas propias alcanzaron asimismo territorios menos existenciales, como el de la ciencia. El autor ha recordado en diversas ocasiones (en charlas, entrevistas, cartas...) las *pruebas* a las que sometía teoremas, reglas o principios físicos, como el de Arquímedes, por ejemplo. Tales experiencias —tan próximas a los métodos de la pedagogía activa institucionista, a su defensa de la escuela-taller, al fomento de la autoindagación y, genéricamente, a la educación en lo que Manuel B. Cossío llamaba el «arte de ver»— llegó a incluirlas en algún caso en el marco ficcional de sus textos ensayísti-

[70] Tomo un esquema del mismo en Ureña (1989: 78-79), quien a su vez se limita a resumir las propias palabras del pensador alemán en una carta explicativa dirigida en 1806 a su padre:

> El panenteísmo pretende escapar, por un lado, tanto al panteísmo como al deísmo, y, por otro lado, tanto a la reducción del Espíritu a la Naturaleza como a la de la Naturaleza al Espíritu. El ser de Dios, Realidad Total y Suprema, se manifiesta en una forma triple: 1) como única Totalidad que está por encima de la Naturaleza y del Espíritu, a los que engendra eternamente dentro de sí; 2) como Naturaleza y Espíritu, en cuanto sustancias que se sostienen a sí mismas y se consideran como individuos independientes; 3) como Naturaleza y Espíritu unidos en una vida común, cuya unión es engendrada por Dios en cuanto está por encima de ambos y en cuanto actúa sobre ellos de una manera individual y viva.

[71] También, antes, en la de Antonio Machado, cuya poética ha sido estudiada por Lázaro Carreter (1979) a la luz del *Compendio de Estética* de Krause (1837). Más difícil resulta asumir, como ha defendido Gómez Martínez (1987), que el modernismo español en su conjunto, marco en el que propone incorporar al 98, haya sido el verdadero depositario de esa herencia; opinión esta especialmente forzada si se filtra la estética krausista a través del pensamiento de Manuel de la Revilla, en quien es demasiado clara la subordinación de la finalidad práctica del arte a la consecución de la belleza formal.

[72] Manuel Bartolomé Cossío llegará a la convicción de que el arte debe ser la base de la educación, por lo que esta ha de hacerse inicialmente *estética* (A. Jiménez, 1971: 410-420). Veremos más adelante en qué sentido esto tomará cuerpo en la trayectoria de las Misiones Pedagógicas republicanas y en qué modo asumirá Dieste aquel principio educativo.

cos[73]. Pero es sin duda en la última de las charlas recogidas en el volumen póstumo *Encontros e vieiros* donde con mayor claridad expresó Dieste el alcance de la autoconciencia citada, de un *cogitare* que a la vez se manifestaba como disidencia ejercida por y desde la mera racionalidad para «entrar en concordia con el mundo» (EV, p. 223).

Importa recordar que para la Institución Libre de Enseñanza, deudora aquí ~~de los trabajos~~ de los trabajos pedagógicos de Rousseau, Pestalozzi o Froebel, «el alumno viene a ser un ente poético, que se va haciendo a sí mismo a medida que va haciendo su circunstancia, descubriéndola, explorándola, sintiéndola, pensándola —todo ello bajo la discreta y reverente orientación del enseñante, cuya función, como sugiere una de las acepciones de la palabra, es más mostrativa que magistral» (López-Morillas, 1975: 18). En la misma dirección ha explicado Fernando Velasco (1989: 27) que la actitud krauso-institucionista se plasma en tres vectores: valoración de la libertad, estimación de la conciencia en cuanto último reducto de apelación al que se debe ser fiel y consideración de la razón como vía para el encuentro con la verdad última. De modo complementario, José Á. Valente (1971: 199-209), que ha apuntado las nítidas características que permiten hablar de una pervivencia de la pedagogía ginerina, o en general institucionista, en las clases del machadiano Juan de Mairena (humor, autoironía, análisis de los tópicos, antipragmatismo, cordialidad, «creación del diálogo como forma natural de la docencia»), subraya en aquella un elemento de patencia destacada en el 98 —Azorín y Machado sobre todo— que es oportuno extender a Rafael Dieste. Se trata de una nueva visión de la historia, de la política y de la ética, del arte, también del paisaje y los hombres, que se manifiesta como una *sentimentalidad* desacostumbrada[74].

También en *Encontros e vieiros* se duele de la enseñanza religiosa recibida, tangencialmente recreada por Otero Espasandín (1984) en varios de los relatos que recogió en el volumen *Cuentos que me contó Dieste*, y por el propio autor en narraciones como «La maldad de Toñín» (1918) o en la charla «Experiencias dentro do aprendizaxe» (Axeitos (coord.), 1995: 149-166). La queja reiterada tiene que ver con el fomento de una correlación entre la reflexión libre y el sentimiento de extravío, o en definitiva el miedo[75]. Aunque el más triste recuerdo de

[73] Así, por ejemplo, en el discurso del personaje neokantiano del *Diálogo de Manuel y David*. Véase, en particular, el experimento relatado en la p. 111.

[74] En la recensión del *Juan de Mairena* de 1936 que Dieste escribe para *Hora de España* (III, marzo de 1937, pp. 56-57) destaca el escepticismo disciplinado del maestro, lo *gravemente amigo* que sabe ser de sus discípulos, «a quienes está viendo como si no los viese, que es la más fraternal manera de mirar».

[75] Una de las herramientas primordiales de aquella enseñanza, el catecismo, será considerada siempre por Dieste como una estrategia diabólica por su carácter impositivo, concluyente y sectario. Incluso proyecciones extrarreligiosas del método serían contundentemente criticadas por el Dieste periodista a lo largo de los años veinte, y no precisamente por sus contenidos sino por su absurdo pedagógico, su estridencia yerma y su manipulación sin matices. En «Nova puntería» (publicado en EPG el 16 de enero de 1927 y recogido en ATC, pp. 137-139), por ejemplo, lamenta el éxito popular del *Catecismo do labrego* (1888) de Lamas Carvajal, donde sobre el modelo del catecismo del Padre Astete, se hace burla del modelo caciquil imperante en la Galicia rural de la Restauración. Por otra parte, en «El catecismo de la razón», columna publicada en el mismo periódico el 21 de enero del año anterior, se hace eco de una información leída en el *Daily Mail* según la cual los obreros comunistas de Lancashire transmitían a los niños del condado sus convicciones políticas en catequesis dominicales que hacían propio el método de la enseñanza religiosa vertido a lo ideológico. Dieste advierte que el resultado de estas manifestaciones de un proselitismo viciado es siempre el maniqueísmo y el odio.

nuestro autor en relación con sus mentores en materia religiosa es el de su generalizado afán por «colocar al demonio justamente en el lugar de Dios, en lugar eminente, en aquel en que debe fijarse la atención de una manera más pertinaz; y si no era el demonio era Dios, pero Dios en una actitud de espionaje», de tal modo que el sentimiento primordial inducido en los muchachos era el de una vergüenza que Dieste compara con la que Sartre investigó desde el existencialismo y el psicoanálisis: «el temor a la mirada, a la mirada cosificadora, a la mirada como algo que convierte en cosa a la persona mirada»[76] (EV, p. 224).

Desde un punto de vista ya no psicológico sino teológico y hermenéutico, los dos lugares de la obra de Dieste más reveladores de su juicio sobre el papel de la Iglesia Católica —y, por extensión, de cualquier otra Iglesia— en la conformación de una visión del mundo se encuentran en el capítulo XVII de *La vieja piel del mundo*, titulado «El eterno descanso» (pp. 258-269), y en el ensayo «Oscurantismo», perteneciente a la serie *Tablas de un naufragio* (pp. 170-172), publicada junto con *La Isla* en 1985, pero comenzada a escribir «muy avanzada la Segunda Guerra Mundial» (Muñoz, 1985: 23). La fuerza estilística y la propia expresividad existencial de este último recomiendan que traigamos aquí un fragmento, útil, además, por lo que en él hay de incontestable mostración del teísmo diesteano; y también porque en él hallaremos la clave última del laicismo del autor, actuante no sólo en la esfera de lo moral o lo teológico, sino también, y esto me parece de una trascendencia especial, en la de lo social y lo político, tal y como tendremos ocasión de constatar:

> Sí, hay un momento —¿cuándo?... no se sabe, porque se repite—, hay un momento en que la casta —cuando hay castas— o el grupo —cuando hay grupos (pero es lo mismo grupo encastecido sin castidad eterna que casta intrascendente convertida en grupo)—, hay un momento, oscurantismo de la Iglesia, de todas las Iglesias, en que esa gente, esos gentiles, muy gentilmente dice: ¡Credo! ¡Hace falta un credo! ¡Credo! ¡Hay que matar el Credo! ¡Fe, Esperanza y Caridad! Hay que matar sin piedad la Caridad, hay que ausentar la Esperanza, hay que petrificar la Fe, hacerla de piedra como la Esfinge para que guarde el secreto, hay que matar la evidencia, convertirla en enigma, ¡hacer inescrutable el amor de Dios! ¡Oh, Dios mío, hacerte inescrutable a ti! ¡Y escrutándonos en cambio sin franqueza, vigilando todas nuestras fantasías, sin dejarnos soñar, sin dejar que te soñemos! Hay un momento, sí, terrible en que las Iglesias se apoderan de la Palabra, toman la Palabra —¿cuándo, Señor, cuándo ha sido? ¿Qué abuelo mío remoto ha sido cómplice? ¡Perdónale, Señor, que no sabía lo que hacía, estaba asustado, vio la fe sin tenerla, vio tus palomas silvestres desde su castillo, vio el poder del candor, viéndose sin candor!—, hay un momento, sí, en que se apoderan del Verbo, del Espíritu, y lo matan con letra, lo legislan, lo ponen al servicio de su ley de casta, y luego al servicio de su Intriga de casta, de su Historia Temporal, a la cual llaman

[76] En carta a Gabriel Zaid de 13 de diciembre de 1968 (no recogida en el epistolario que conforma el volumen quinto de las *Obras Completas* del autor), y a propósito del poema «Animal insólito» enviado junto con otros por su discípulo mexicano, Dieste objeta a Sartre no haber tenido en cuenta un elemento capacitado para anular la *vergüenza de ser* que el pensador francés asocia al *sentirse objeto de la mirada ajena*. Se trata del amor. La mirada amorosa no cosifica ni tampoco objetualiza lo mirado —razona Dieste— sino que entra en diálogo de contemplación mutua entre sujeto y objeto. En el magma de sus recuerdos infantiles Dieste no encuentra referencias a un mirar amoroso de Dios. Me parece muy significativo que esta clase de mirada, como veremos más adelante, acabase constituyéndose en fundamento de su propio pensamiento estético.

> Eterna desde las torres de cualquier ciudad obstinada, intrigante, histórica y sempiterna, y gritan ¡credo! para espantar el Credo, para que no vuele. Gritan: ¡alas de piedra! Para que no vuele. Desconfían del aire, desconfían de la eternidad de la fe, desconfían de la confianza, de la revelación que no han tenido, de la revelación que nos priva de la Palabra para que la tengamos de nuevo y cuerdamente —¡locamente!— enamorada del indecible cristal fluyente de su fuente. ¡Desconfían de ti, Señor, te administran y te suministran, te agrupan, te reparten sin pavor eucarístico! Instinto de las Iglesias, de todas las Iglesias, viejo instinto. (VPM, pp. 171-172)

1.4.2. Primeras lecturas

Alguna de las *sospechas* de orden diverso que acometieron al joven Dieste fue probablemente favorecida por la lectura de algunos libros *hermosos*, *ilustres*, y *casi todos prohibidos*[77], llegados a la casa de Rianxo entre el equipaje de Enrique, el mayor de los hermanos, según parece el más socrático y ateniense en un ambiente familiar que Rafael Dieste calificaba como lacedemónico, porque en él prevalecía el *hacer callar* sobre el *hacer hablar*. Entre aquellos libros recordados se destacan ya los asociados al nombre de Friedrich Nietzsche, cuya obra leyó íntegramente según declaración propia que recoge Sierra Rodríguez (1972: 11); también —los cita explícitamente— los *Diálogos* de Platón y otros textos clásicos griegos, Hegel, la literatura noventayochista[78] y la de los portugueses Guerra Junqueiro, Eça de Queiroz y Trindade Coelho[79].

En el mismo lugar, finalmente, refiere el escritor a la investigadora su conocimiento de la obra de algunos escritores «ácratas» mencionados sin mayor precisión nominal, de los cuales, en todo caso, no parece fácil apreciar influencias nítidas ni en el pensamiento ni en la obra literaria diesteanos[80]. Ello, claro está, a no

[77] Así son descritos en carta de Rafael a Enrique Dieste, fechada el 16 de agosto de 1947 en Buenos Aires (recogida en OC, vol. V, con el número 133, pp. 258-262). Por lo que se verá después, cabe entender que la heterodoxia de la biblioteca de Enrique afectaba sobre todo a la cuestión religiosa, comprendiendo desde posiciones anticlericales, como las que podría representar un Guerra Junqueiro u otros de los *Vencidos da Vida* lusitanos, hasta un replanteamiento de la relación del hombre con lo divino, como en Nietzsche o en Unamuno.

[78] Las referencias a Schopenhauer, a Nietzsche y al regeneracionismo se harán inevitables a partir de ahora. Sin embargo, en Rafael Dieste prevalecerá sobre la lectura noventayochista de la realidad española, y sobre su diagnóstico esencialista y espiritualista, una interpretación de raíz krausopositivista, que buscará soluciones en órdenes pedagógicos, o en general formativos, y en reformas estructurales de la sociedad y la producción.

[79] He señalado la posible influencia de este último en algún relato de *Dos arquivos do trasno*, como «Na morte de Estreliña», próximo en tono a la balada «Maricas» del libro *Os meus amores* (1891) del escritor trasmontano (Casas, 1994a: 114, n. 2). Trindade Coelho (1861-1908), magistrado y pedagogo preocupado por la formación de los sectores desprotegidos de la población, practicó un tipo de relato rústico *saudosista* muy popular en el Portugal finisecular. Por otra parte, no alcanzo a observar ningún rasgo que denote la presencia de la obra de Eça de Queirós o de la de Guerra Junqueiro en Dieste; ni la atención a la burguesía capitalina de la novela realista del primero ni la propensión satírica de los versos del segundo tienen correspondencia en la literatura diesteana.

[80] Y ello a pesar de que el escritor definía su propia posición política y la de su amigo Manuel Antonio, en sus años juveniles, como anarquista y galleguista (Rivas, 1978). Con todo, en la biblioteca de Manuel Antonio —que ha sido estudiada con cierto detalle— no existía un bloque de libros anarquistas. En su descripción de la misma, García-Sabell (1972: 40-43) cita apenas algún estudio sobre el pensamiento de Charles Fourier,

ser que se aluda a textos como los del ya citado Nietzsche —cuya difusión «entre trabajadores modestos es fenómeno comprobado» (Sobejano, 1967: 641)— o a los de Ruskin, al Wilde que en «The Soul of Man under Socialism» intensifica su desprecio al autoritarismo estatal demandando la instauración del socialismo como estación de paso hacia el individualismo, a Tolstoi[81]..., pensadores reclamados por algunos libertarios como una parte más o menos importante de su tradición. O, de modo muy tangencial, a la presencia de referencias del tipo de la que se encuentra en el capítulo XV de *La vieja piel del mundo*, en el que concluye la ya mencionada «Novela de los dos desnovelados». En este lugar, tras discutir sobre los contornos psicológicos y sociológicos de la afirmación y la negación, el idealista señala a su oponente que le parece un anarquista, lo que este rechaza haciendo uso de una «razón colérica» y exponiendo que «El anarquista nace de la cabeza del idealista cuando a éste se le sube la sangre a la cabeza» (VPM, p. 248). A continuación, el materialista argumenta la existencia de dos tipos de anarquismo en función de cuál fuere el idealismo en que se sustente. Si el idealista al que se le sube la sangre es ingenuo acaba dando en anarquista de los que fabrican bombas y estallan con ellas; si sabio, el resultado final es tan sólo el conformismo[82].

Puede valorarse, asimismo, la afirmación de Roxelio Pérez en su salutación y reseña a *Dos arquivos do trasno*, según la cual, al lado de la filosofía nietzscheana, la obra narrativa de Pío Baroja constituye la influencia principal que hay que registrar al hablar de la sensibilidad y del «temperamento paixoal» de su amigo Dieste (Roxelio, 1926). Como se sabe, Baroja sintió en algún momen-

---

pero nada indica sobre la presencia de Proudhon, Bakunin, Kropotkin, Malatesta o Reclus, todos ellos conocidos y leídos en los círculos ácratas de los Ateneos Libertarios desde principios de siglo. Recuérdese de todas maneras la abundancia y alcance de la prensa anarquista en toda España, especialmente en Cataluña, a partir de 1880, explicable desde la convicción ideológica de que la imprenta sería la única redentora de la humanidad. Sólo en Galicia, otro foco importante del anarquismo ibérico, se cuentan al menos dos decenas de publicaciones de esa filiación entre 1845 —año en que sale el primer periódico anarquista español, *El Porvenir*, de Ramón de la Sagra y Antolín Faraldo— y 1920. La relevancia del anarquismo agrario en Galicia ha sido puesta de relieve por Durán (1977a y 1977b: 239-277).

[81] Lev Tolstoi fue profusamente leído por los anarquistas españoles en torno al año 1900. Trabajos de su autoría tuvieron lugar reservado en *La Revista Blanca*, donde también se fueron publicando fragmentos de su *¿Qué es el arte?* (Tolstoi, 1898 trad. 1992), y en otros medios a partir de 1890 (Litvak, 1981: 434 y *passim*; 1988: 129-130). A pesar de su anarquismo de orientación cristiana, ese tratado, traducido al castellano ya en 1902 (B., Maucci) «es uno de los libros sobre estética que más se divulgaron entre los libertarios españoles» (Litvak, 1988: 9), quienes no parecían compartir el juicio marxista sobre el carácter conservador de sus recomendaciones, puesto de manifiesto —aún desde una cierta contemporización— por Trotski (1908) en dos advertencias fundamentales, la de que Tolstoi no reconocía la historia y la de que la tesis religiosa era la columna vertebradora de su anarquismo ruralista. Según informa Litvak (1988: 129) la versión en castellano de *¿Qué es el arte?* conoció a principios de siglo dos ediciones en Barcelona y otra más en A Coruña. John Ruskin y William Morris interesaron a los libertarios españoles —quienes los tradujeron con profusión (Litvak, 1988: 134)— sobre todo por sus reflexiones sobre la relación entre arte y trabajo, y por su advertencia contra el industrialismo deshumanizador, lo que los llevó a valorar en términos positivos la producción artesanal, ámbito en el que se podría lograr la coexistencia de trabajo, goce y creación artística. En cualquier caso, el elemento visionario incorporado por Ruskin también molestó a algunas sensibilidades próximas al anarquismo, señaladamente a Pío Baroja, a quien el inglés le parecía «el príncipe de los rastacueros; suntuoso, seboso, un general de una Salvation Army artística, o un hermano de una Doctrina estética formada por turistas» (Baroja, 1917 1977: 86).

[82] Se alude así seguramente a las derivaciones últimas del anarquismo entroncado, respectivamente, con las ideas obreristas de Piotr Kropotkin y las individualistas de Max Stirner.

to curiosidad e inclinación intelectual por el anarquismo[83], manifestándolo en novelas como *La casa de Aizgorri* o *Aurora roja*, y llegó a tratar, o al menos a conocer, a Reclus, a Faure, a Malatesta «y [a] dos o tres dinamiteros» (Baroja, 1917 1977: 169). De estos últimos, y parece ser que aun de los obreros mansos, solía apartarse Azorín, otro de los autores, con Maeztu, de inicial tendencia anarquista entre los del 98; en su caso con una recuperación del pensamiento cristiano, sobre todo del evangélico y del expuesto por los Padres de la Iglesia, muy típico de la vertiente populista-solidaria predominante en el anarquismo hispano y que no está lejos de posiciones como las del propio Tolstoi, las de Wilde o aun de las de un Ernest Renan que, en su *Vie de Jésus*, hacía de Cristo el primer anarquista y un modelo revolucionario digno de imitación. Y nada sustancialmente diferente de lo anterior se encuentra en la aproximación al pensamiento anarquista en Miguel de Unamuno, autor —ya sí— de importante influencia en el proceso intelectual diesteano. Consta, por último, el interés de nuestro autor por las teorías pedagógico-políticas de Francesc Ferrer i Guàrdia, el fundador de la Escuela Moderna fusilado en 1909 tras ser acusado de organizar los sucesos de la Semana Trágica. Su pensamiento, trasladado a una clave no exenta de ribetes humorísticos, está presente en uno de los relatos de *Dos arquivos do trasno*, el titulado «De cómo se condanóu o Ramires».

En carta a Gabriel Zaid de 19 de febrero de 1977, no recogida en el vol. V de sus *Obras Completas*, Dieste ofrece otra clave importante de su formación al aludir a sus lecturas del Maestro Eckhart, autor al que califica como «uno de los puntos capitales de mi personal proceso»[84]. Aunque no precisa el momento en que accedió a su conocimiento creo que existen elementos para suponer que este no fue tardío. Tampoco unidimensional, puesto que la escritura del místico renano, con su fortaleza especulativa dirigida al propio yo, pudo haber impresionado a Dieste tanto como la teoría religiosa del vaciamiento íntimo entendido en cuanto «*pobreza*» (*Nihtes*). Esto último, que ha interesado a José Á. Valente en sus *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991) y ya antes en *La piedra y el centro*[85] (1982) por razones

[83] De hacer caso a la conocida y algo cruel caricatura propuesta por Ortega y Gasset (1915 1946: 111) la inclinación barojiana hacia el anarquismo —también la que experimentó en relación con Nietzsche— sería de tono menor, no merecedora del calificativo *intelectual*, aunque sí digna de psicoanálisis, pues aquel *asceta calvo, bondadoso y tierno que deambulaba calle de Alcalá arriba y abajo* quiso ser, sin aproximarse siquiera a tal modelo, «el carnívoro voluptuoso errante [como el superhombre nietzscheano] por la vida», razón por la que «vendería su puesto en el Parnaso a quien le pusiera dos colmillos de tigre en la boca». Con pulso estilístico menos agitado José Luis Abellán (1989b: 186-187) viene a reconocer prácticamente lo mismo al referirse a los vaivenes barojianos entre la voluntad y la representación —o entre la acción y la contemplación—, conformadora aquella de su obra, mas merecedor cierto de su alma el segundo polo de la ambivalencia.

[84] Acompaña esa referencia del recuerdo de otros dos de sus *maestros*, Rembrandt y Velázquez, sugiriendo que lo fueron por su enseñanza de una *mirada* especial. Una carta anterior en más de cuarenta años a esta que refiero, dirigida desde Amberes a Eduardo Dieste, ofrece información complementaria. En los museos holandeses Dieste confiesa descubrir a Rembrandt y a Vermeer, de quienes las reproducciones que conocía observa que «no dicen nada». Esta experiencia, que une al hallazgo de algunos cuadros de Velázquez en un museo de La Haya, lo conmueven hasta la promesa de un futuro homenaje a quienes debe la impresión de haber dado la vuelta al mundo de su sensibilidad (OC, vol. V, número 26, p. 64).

[85] Se lee aquí: «El espíritu ha de estar "vacío y desnudo" (Eckhart, *ibid.*), en un estado de receptividad y apertura máximas, de transparencia y disponibilidad absolutas. Estado de "suspensión" (*y todos mis sentidos suspendía*), es decir, de tensión máxima y de máxima quietud, de pasividad y actividad extremas, [...]» (Valente, 1991: 93).

acaso no distantes de las que importan a nuestro escritor, parece orientar una parte sustancial de la teoría estética diesteana referida al acto creador, manifiesta sobre todo en uno de los ensayos de *Tablas de un naufragio*, el que lleva por título «Alas que se nos dan con la palabra».

Además, si se concede algún valor confesional al ensayo *El alma y el espejo* (1948) —algo que sus páginas parecen demandar recurrentemente, pero que conviene calibrar desde una cierta prudencia—, habría que considerar el interés ya en edad juvenil por Shakespeare, Molière, Goethe, Cervantes, Esquilo, Homero o Freud. Y de modo destacado por Adler, Dostoievski y —de nuevo (su nombre parece omnipresente[86])— Nietzsche, quien también centra los recuerdos desgranados por el autor en carta de 26 de septiembre de 1951 dirigida a Marcial Rodríguez Cebral (OC, vol. V, número 224, pp. 388-389), su compañero en la gestación de la revista compostelana *Cuentos Nuevos* (1922): «Por entonces hacíamos nuestros grandes descubrimientos literarios. Literarios y musicales, con gran predominio de los rusos en uno y otro campo. Leíamos también a Oscar Wilde, a Bernard Shaw... Creo que por influjo mío tuvo también su temporada Nietzsche. Probablemente *Zaratustra*».

En general, creo que puede afirmarse que la lectura de Nietzsche y de Schopenhauer, e incluso la de Unamuno, abonó en la juventud de Rafael Dieste fundamentalmente un ansia, convertida en designio y proyecto: la de profundizar en el autoconocimiento, o en aquella autoconciencia, no siempre cómoda de sobrellevar a edad tan temprana, de la que se ha hablado. Y en dirección complementaria la de facultar en su sensibilidad juvenil y en la de sus camaradas el acceso a una forma de orgullo personal favorecedor a la postre de un despertar intelectual y de una ambición ilimitada por saber.

De otra parte, la orientación positiva y hegeliana de la dialéctica había puesto en manos del joven Dieste las herramientas suficientes para la deducción racional y para el paso de lo sensible a lo inteligible (en términos platónicos: para la *noesis*), o para interpretar la realidad no como *lo dado*, ni siquiera como lo que está en proceso, sino como lo que *es proceso* fundado sobre la contradicción. Hegel enseña que el progreso histórico es el progreso en la conciencia de libertad y que quien vive esa (auto-)conciencia es el Espíritu, que se hace razón subjetiva al morar en el individuo. La exégesis de Gadamer sobre la dialéctica hegeliana de la autoconciencia precisa la correspondencia entre esta y la verdad; y cabe imaginar que en un modo semejante sintiese Rafael Dieste tal vinculación:

> Cuando Hegel llama a la autoconciencia el reino entrañable de la verdad, en el que nosotros hemos ingresado, quiere decir que la verdad no es ya más como el país extraño de la alteridad en el que busca penetrar la conciencia —tal era el punto de vista de la conciencia—, sino que para la conciencia como autoconciencia la tierra de la verdad es su país natal y en ese país se siente ella en casa: encuentra toda verdad en sí misma. Pero también sabe que abarca en sí la entera profusión de la vida. (Gadamer, 1973 trad. 1980: 25)

[86] En varias conversaciones con el pintor y escritor surrealista Eugenio F. Granell he tenido ocasión de escuchar su testimonio, todavía sorprendido, sobre el hecho de que a comienzos de los años treinta, en las tertulias del café La Granja El Henar y de la Casa de las Flores o en paseos posteriores, la obra de Nietzsche monopolizaba largas horas de conversación entre los hermanos Dieste, que sólo mostraban un apasionamiento parecido al referirse a Dostoievski.

Al margen de ello, la disquisición sobre el lugar de la voluntad, tanto en cuanto voluntad de vivir —en sentido schopenhaueriano—, como en cuanto voluntad de poder —al modo nietzscheano—, la consideración crítica o genealógica de los valores y una cierta obsesión por pensar el instante, casi siempre asociada a la noción de retorno, a un cierto misterio y al sentimiento trágico, son huella cierta del estudio de *El mundo como voluntad y representación* o *Más allá del bien y del mal*[57]. En cualquier caso, diríase que la influencia más clara de los textos de Nietzsche habría que buscarla en relación con la opción estilística de los ensayos diesteanos: aproximación a una razón poética, gusto por lo fragmentario y lo breve, incorporación de segmentos narrativos en ocasiones de condición metafórica y parabólica, preferencia de la expresión en negativo (por la que rara vez se acomete positivamente la delimitación de conceptos o sensaciones, cediendo ese lugar a la consideración de lo que *no es*), engaste de aforismos...

Aunque en los textos aurorales de Dieste no es fácil constatar la influencia directa de Ortega, esta se muestra poderosa y casi ineludible una vez alcanzada la madurez intelectual. Tendremos reiteradas ocasiones de comprobarlo a lo largo del presente estudio, observando además su efectividad sobre varias zonas del pensamiento diesteano. Baste por ahora la indicación de que la sombra del autor de *La deshumanización del arte* —el ensayo que probablemente contribuyó como ningún otro de Ortega a abonar en Dieste un leal interés y un seguimiento que nunca fue acrítico—, importa no sólo por sí misma sino también porque, muy a menudo, a su través accederemos a otros polos de la filosofía y la estética europeas contemporáneas de suma importancia en la definición de los esquemas sentimentales e intelectuales que transparecen en la obra del autor *rianxeiro*, siendo así que Ortega se revelará casi siempre como el mejor puente hacia los territorios del neokantismo o la fenomenología en lo ético, lo ontológico o lo estético.

1.4.3. Procedencias ideológica y estética

Al margen de la formación libresca, desde sus primeros años, hay en Rafael Dieste una predisposición muy marcada —que sería excesivo y empobrecedor interpretar a la sola luz de las mencionadas vinculaciones con las familias institucionistas compostelanas— por establecer trato con lo popular, atendiendo sobre todo dos esferas: la del trabajo, con las labores de marineros, pescantinas, rederas, lavanderas..., y la del tiempo del descanso, con su rueda de consejas y cuentos, con las demoradas tertulias en la imprenta de don Cándido o en la tienda de efectos navales de José Ramón Nine, con las memorias de viajes y singladuras oídas en el muelle o mientras colaboraba en la tarea de desgranar el maíz —piénsese en un relato como «El loro disecado», que incorpora una historia *indebidamente* escuchada por el niño Félix Muriel[58]—, y en fin con ciertas pseu-

[57] Se rastrea sin dificultad en la última conferencia dictada por Dieste. Léanse en particular las pp. 226-228 de EV.

[58] Un relato que, como otros del libro («El quinqué color guinda», «Juana Rial, limonero florido», «Este niño está loco», «El libro en blanco» y «Carlomagno y Belisario»), es de probable base autobiográfica a juzgar por una dedicatoria familiar manuscrita por Dieste y recordada por Rei Núñez (1987: 124). Lo mismo se puede decir de alguno de los cuentos de *Dos arquivos do trasno*, según reconoce Roxelio [Pérez] (1926) en recensión periodística.

dorrepresentaciones populares que, en la apreciación infantil, poseían verdadera fuerza dramática. Pocos meses antes de fallecer, en una charla amable dirigida a no muchas personas en una pequeña aula cultural compostelana, recordaba Dieste:

> Unha experiéncia teatral extraordinária era para min a vista das mulleres a berrar unhas coas outras na ribeira; porque a nosa casa dá xusto enriba da ribeira, e a ribeira era un cenário fabuloso. Tiñan unha elocuéncia e un garbo oratório que ben poderia co que din que tiña Demóstenes despois de se fartar de falar con pedras na boca para dominar o rumor das ondas. Tiñan todo ese garbo e ao mesmo tempo unha maxestade nas atitudes, uns movimentos de ida e volta, unhas maos a tremer no ar, como se fosen labaradas, que poucas veces vin despois no teatro.
>
> O teatro sempre me pareceu un pouco pequeno ao lado dese outro teatro direito que se via na ribeira. E naturalmente as rapaciñas mais pequenas, despois, cando remataba a loita das mulleres, facían o remedo delas. Mas facian-no xa como teatro, como ficción, e relembrando mesmo alguha das frases que ouviran.
>
> [...]
>
> Cando por primeira vez ouvin a versión da *Orestiada* feita por Paul Claudel con música de Darius Milhaud, nos decires, no son dos tambores, no son das voces alporizadas, na dramaticidade realmente tráxica, tremenda, da *Orestiada*, no francés tan belido de Claudel, suliñado pola música de Milhaud, eu lembrei o seu antecedente con toda claridade. Vin o seu antecedente neste xeito de se comportaren teatralmente as pescas de Rianxo. [...] E entendin aos gregos e entendin o teatro grego, non grácias aos libros de Lessing, que xa tiña lido daquela, senón grácias às pescas de Rianxo. (EV, pp. 184-185)

La juventud del escritor, como la de algún otro de sus amigos de Rianxo, aparece marcada por un sentimiento preponderante, el de la duda, que se extiende a todos los ámbitos de su vida, destacando en primer lugar el laboral y profesional, pero con dimensiones existencial, religiosa e ideológica, que hacen muy precisa la expresión «pesadumbre del yo», con la que Dieste acaba designando sus tribulaciones y en la que llegará a pensar durante su etapa de servicio militar en África como posible título de un ensayo de autoanálisis. Tras culminar por libre los estudios de Magisterio en la Escuela Normal de Santiago de Compostela decide probar fortuna en tierras americanas, siguiendo así una vocación que parece inveterada en su familia, la de la emigración ultramarina (no se olvide que sus padres se habían instalado en Rianxo, provenientes de Uruguay, en 1888; tampoco que el escritor compartía la nacionalidad española con la uruguaya). Surge en él de nuevo el *espíritu atlantista* de los Dieste y su *trajinante travesía sin fin*, expresiones que tomo de quien los frecuentó tanto en el ámbito de lo familiar como en el de la investigación social (Durán, 1995).

En Tampico, una ciudad industrial situada a orillas del Golfo de México, en el estado de Tamaulipas, donde a comienzos de siglo se habían descubierto importantes yacimientos petrolíferos, residía Antonio Dieste, cuarto en edad de los seis hermanos de Rafael. Allí decide trasladarse, con sólo dieciocho años y un bagaje en el que sobresalían los libros de Schopenhauer, en particular *El mundo como voluntad y representación*, que según indicación posterior revelada por su amigo Otero Espasandín en las páginas de *El Pueblo Gallego* el joven Dieste portaba casi como un estandarte de autoidentificación (Otero Espasandín,

1926), lo que puede contribuir a explicar el pesimismo apesadumbrado antes referido[89]. En la ciudad mexicana escribe los primeros relatos que de su autoría se conservan. Con una serie de cuatro gana las Justas Literarias de la localidad. Sin embargo la estancia en Tampico es breve. Don Eladio Dieste lo reclama desde Galicia, en el lecho de muerte. Llegará a su lado en los primeros días de enero de 1919, a tiempo de acompañarlo hasta su muerte.

Interesa destacar de los años juveniles de Rafael Dieste, ante todo, la consolidación en Rianxo de un grupo de amigos sumamente activo en la reflexión y el debate sobre aspectos que van de lo político a lo estético y lo literario. A pesar de la situación periférica de la villa de origen, en una cultura como la gallega que de por sí es periférica en los marcos español y europeo, es notable el grado de información que sobre asuntos como las vanguardias artísticas y literarias, por ejemplo, alcanzó aquel núcleo juvenil a finales del segundo decenio del siglo.

En esa atención tuvieron mucho que ver sin duda los consejos de lectura y las explicaciones de Castelao, así como la correspondencia mantenida con escritores como Vicente Risco o Eduardo Dieste, quien por presiones caciquiles[90] había abandonado Rianxo, regresando a su Uruguay natal, en 1911. En relación con este período formativo, sólo de la primera han quedado algunos testimonios, recogidos por García-Sabell (Manoel-Antonio, 1979). De la segunda nada se conserva. De hecho, la carta más antigua que se ha recuperado de las dirigidas por Rafael Dieste a su hermano Eduardo corresponde al año 1931, siendo por tanto posterior a su reencuentro londinense ya a finales de los años veinte (OC, vol. V, número 20, pp. 55-57). En cualquier caso, Rafael Dieste reconocía abiertamente la importancia de las orientaciones dadas por Eduardo —«uno de mis maestros, en el sentido más cordial y más vivo de la palabra»— a través de un epistolario probablemente iniciado en torno a 1912: «los libros [de Eduardo] que me llegaban tuvieron sobre mí una gran influencia y determinaron una correspondencia mía con él, que le resultó asombrosa, [...] le sorprendía, según expresión de él, que ese niño escribiese cartas tan filosóficas» (Gurméndez, 1979: IV)[91].

[89] En el mismo lugar hay otra referencia a los gustos literarios de su amigo. Comentando la capacidad sintética de Dieste y su maestría para geometrizar conceptos explica Otero Espasandín: «Pra algo Dieste é un leutor afervoado de Gracián».

[90] Conviene recordar la *perfección* del sistema caciquil en cuanto mecanismo de poder en la Galicia de la Restauración. Como ha recordado Barreiro Fernández (1991b) el turno de conservadores y liberales impidió durante más de veinte años, entre 1902 y 1923, que ni uno solo de los candidatos de otros partidos radicados en Galicia (socialista, reformista y carlista, así como las diversas formaciones galleguistas y republicanas) lograse situarse en Cortes. Pero más allá de esto que se indica, el caciquismo constituyó un marco global de relaciones imprescindible para entender la sociedad gallega del primer cuarto de siglo, sobre todo el sector rural. En este panorama gana credibilidad la sospecha de que las represalias de Viturro Posse —liberal y con cargo de secretario en la Diputación coruñesa— sobre Eduardo Dieste, orientadas a que cumpliese el servicio militar en Marruecos, probablemente tuvieron que ver con la estrecha vinculación de las familias Dieste y Castelao con el maurismo.

[91] Esos libros *influyentes* tuvieron que ser los publicados por Eduardo Dieste entre 1911 y 1915, esto es, *Leyendas de la música, Buscón poeta, Teorías disparatadas y cuentos de burlas* y *Los místicos*, que comprenden producción dramática y, sobre todo, narrativa. En carta de 1961 dirigida a J.R. Marra-López, quien preparaba su *Narrativa española fuera de España*, razón por la que le había pedido información sobre sus libros, Dieste comunica al crítico que pone en el correo un paquete con una selección de los mismos que acom-

A no dudarlo, Eduardo Dieste, que había nacido en el departamento uruguayo de Rocha en 1882, es una de las personalidades con más claro predicamento sobre su hermano menor, especialmente en el modo de interpretar el arte, sus funciones y razón de ser. Polígrafo de vasta cultura y excelente traductor, es autor de textos narrativos, dramáticos, así como de teoría estética y literaria[92]. Profesionalmente se dedicó a la enseñanza y al periodismo. En 1915 fue elegido diputado para la Cámara de Representantes uruguaya y a partir de 1927 desempeñó funciones consulares en Londres, Madrid, San Francisco, Nueva York y Santiago de Chile, donde falleció en 1954. Sus aportaciones teóricas se orientan a una comprensión renovadora del fenómeno literario instaurando una *filosofía de la literatura* superadora de la Estética. El primer cometido de esa nueva disciplina sería el de procurar enraizar metafísica y acto creador. Según ha escrito Carlos Gurméndez (1987: 10), sin duda el más profundo conocedor de la producción de su maestro y amigo, en esas circunstancias «la crítica literaria ya no tiene sentido, porque es un mero examen exterior, una especie de rendición de cuentas o inventario de una obra literaria. Solamente los artistas pueden crear una filosofía de su propio quehacer, y desde su íntima experiencia elevarse a una generalización filosófica de validez universal», descripción sobre la que volveremos más adelante a fin de contrastar su justedad.

Las presiones sobre Eduardo Dieste antes apuntadas provenían, como he indicado, del sector liberal, atacado con frecuencia desde las páginas del semanario católico, conservador y maurista —y posteriormente próximo al agrarismo de Acción Gallega[93]— *El Barbero Municipal*, que en Rianxo componían, alternando gallego y castellano, Eduardo Dieste como coordinador literario, Castelao como ilustrador y caricaturista (cumpliendo también funciones de administrador), el poeta padronés Ramón Rey Baltar y otros camaradas —entre los que, esporádicamente, se cuenta al propio padre de Eduardo y Rafael—, todos ellos bajo la dirección de José Arcos Moldes. El semanario se vinculó desde sus inicios, en julio de 1910, al Partido Conservador y a su valedor en Rianxo Mariano Rodríguez Dios, padre de Castelao (Durán, 1972a: 183-221 y *passim*, y 1972b: 76-83; Santos Gayoso, 1990: 446). Esa dependencia, que tenía su vértice superior en el Marqués de Figueroa, se habría buscado —si aceptamos las no muy convincentes explicaciones de Rey Baltar (Durán, 1972a: 288-291)— por procurarse un amparo frente a los liberales de Viturro Posse[94], también muy

---

paña, muy significativamente, del volumen *Buscón Poeta y su Teatro* (1933) de Eduardo Dieste, título que juzga necesario para *iluminar* la lectura de su propia creación literaria (OC, vol. V, número 326, p. 519).

[92] Entre estos últimos destacan *Teseo (Discusión estética y ejemplos)* (posteriormente titulado *Introducción a una lógica del arte* y *Teseo. Los problemas del arte*), *Teseo. Los problemas literarios* y el breve tratado «El tiempo épico. Ensayo sobre la novela» (Eduardo Dieste, 1925, 1938 y 1940, respectivamente). En colaboración con su hermano Rafael escribió en 1934 un guión cinematográfico, *Promesa del viejo y de la doncella* (recogido en Eduardo Dieste, 1938: 231-278 y 1987: 177-232).

[93] Un buen panorama de la prensa agraria en la Galicia de principios de siglo es el ofrecido por Durán (1977b: 384-413).

[94] Según el atinado análisis de Justo G. Beramendi y Ramón Máiz tal justificación está en línea con la propia estrategia dialéctica del Partido Conservador en el conjunto del Estado. Antonio Maura abanderaba en el regeneracionismo y el anticaciquismo su oposición al Partido Liberal. La captación llevada a cabo en Rianxo por Mariano Rodríguez en el círculo de los jóvenes amigos de su hijo fue por tanto partidista desde su raíz; lo que permite asegurar a los estudiosos citados que «Castelao, en política, nace maurista» y desde luego monár-

activos desde las páginas convecinas y contrarias del órgano gassetista *Buenas Noches*[95].

El núcleo central del ateneo juvenil de Rafael Dieste lo formaban con él el futuro poeta Manuel Antonio Pérez Sánchez y otros tres amigos y paisanos próximos en edad, los ya citados Roxelio Pérez (*Roxerius*) —participante ya en uno de los proyectos culturales primeros de Dieste, el grupo teatral *Os Trece*, que en torno a 1915 representó en diversos pueblos y villas de la ría de Arousa—, Xosé Losada Castelao y Manuel Rodríguez Castelao, este último ayudante de dirección del propio Dieste en el montaje que de la comedia *A fiestra valdeira* se realizó en el otoño de 1935 en Rianxo. Tanto *Roxerius* como los Castelao se preocuparon pronto por la investigación pedagógica. De hecho, *Roxerius*, que desempeñó el puesto de Inspector de Primera Enseñanza en los años de la República, se vinculará entonces a los proyectos educativos de la Institución Libre de Enseñanza, publicando varios trabajos divulgativos de los mismos en *El Pueblo Gallego* a partir de septiembre de 1932 (Porto Ucha, 1986: 442).

Gracias a los testimonios epistolares conservados en los archivos de Manuel Antonio, exhumados por Domingo García-Sabell en 1979, disponemos de una documentación suficiente que registra los debates más habituales del grupo y sus relaciones exteriores. Una documentación que muestra a las claras el carácter «*trialéctico*» —como en broma morfoetimológica acotaba Dieste aludiendo a la circulación a tres bandas de los escritos que se dirigían él mismo, *Roxerius* y Manuel Antonio— de su comunicación, siempre franca e inteligente. Ninguno de estos jóvenes era ajeno a los graves problemas que a partir de la Gran Guerra afectaban al país y al continente. La crisis industrial y agraria, las tensas relaciones en las que el Estado había desembocado con la pujanza de los sectores nacionalistas en Cataluña, el problema colonial, el nuevo orden internacional tras la finalización del conflicto bélico y la revolución soviética. Todo ello puede localizarse, con mayor o menor presencia, en las cartas del grupo. Es más, justamente en esos asuntos, sobre todo en el enfoque de la cuestión nacional, es donde habrá que situar el punto de desajuste que acabará provocando el distanciamiento de las muy diferentes personalidades que en aquel se juntaban.

Proviniendo de un autodidactismo relativamente *orientado* o tutelado como el descrito, y siempre al lado de la primordial atención a la obra de un Nietzsche ya importante en la formación intelectual de Eduardo Dieste y Castelao, cobran

---

quico (Beramendi y Máiz, 1992: 71). Esa actitud duraría hasta 1914, cuando se produce su aproximación al agrarismo populista y antiforal de la Liga de Acción Gallega. Sólo a partir de 1916 comenzará a apuntar un pensamiento galleguista que al menos hasta finales de los años veinte no prescindió de engastes —nunca disimulados— de corte neotradicionalista y ruralista. La evolución ideológica de los otros colaboradores de *El Barbero Municipal* fue asimismo notable. En ese sentido, supera el valor de lo anecdótico el hecho de que los tres redactores principales del periódico maurista (Eduardo Dieste y Rey Baltar, además de Castelao) se reencuentren por vez primera, tras su colaboración periodística juvenil, en el exilio, concretamente en la ciudad de Montevideo el 15 de julio de 1940 (Díaz Pardo, 1987: 104).

[95] Los Gasset se introdujeron en el tramado caciquil gallego a partir de 1858, manteniendo siempre como centro de operaciones el distrito de Padrón, y extendiéndose posteriormente a otros núcleos, como Noia, Arzúa u Ordes. Padrón estuvo enfeudado en los años de referencia, en realidad ya desde 1898 y hasta 1914, a José Ortega Munilla, padre de José Ortega y Gasset. En *Buenas Noches* llegó a publicarse algún trabajo de Azorín, quien años después, en 1914, llegará a obtener acta de diputado por Ponteareas, localidad del sur de la provincia de Pontevedra con la que, desde luego, no tenía la menor vinculación.

relevancia las lecturas de los grandes narradores rusos y franceses —Turgueniev, Dostoievski, Tolstoi, Gorki, Andreiev, Kuprin, Fedin[96]; Chateaubriand, Stendhal, Hugo, Gautier, los Goncourt, Zola, Maupassant, Gide, Cendrars—, de la referida obra del 98 español, o de otros novelistas como Blasco Ibáñez, Eugenio Noel, Antonio Espina o Ricardo León, y de distintas revistas gallegas, españolas, europeas y sudamericanas del momento —como *Alfar*, *Ronsel*, *La Centuria*, *Litoral*, *Reflector*, *Prisma*, *Manomètre* o *Proa*[97]—, varias de las cuales dieron cabida a las vanguardias. Destacaré también el hecho de la recepción y discusión en tertulia de las publicaciones periodísticas de Ortega y Gasset.

No obstante lo anterior, con ese catálogo abierto y bien escogido de lecturas de procedencia amplia, completado por algunos buenos poetas americanos y europeos, hay que hacer mención especial de los paulatinos intentos del grupo por consolidar un marco de referencia cultural e ideológica proyectado hacia la tierra y la lengua propias. Esos intentos, jalonados por un seguimiento atento de la literatura gallega coetánea y de los saudosistas portugueses, acaban por orientarse a partir de 1919 hacia el nacionalismo, y en particular hacia el magisterio de Vicente Risco y su *civilización celto-atlántica*, que aspiraba a superar la dialéctica «mediterránea» entre clásicos y románticos para instaurar un nuevo ideario emparentado precisamente con el saudosismo portugués de Teixeira de Pascoaes y Leonardo Coimbra, enriquecido por un *pathos* de identificación *pagana* con el espacio connatural, con esa *Terra* que llegó a convertirse en saludo fraterno entre camaradas galleguistas. Se trataba, en fin, de pensar *lo occidental* desvinculándose del trayecto irreversible hacia la decadencia dibujado por Oswald Spengler (1918-1922), corroborado para el marco europeo por el propio Risco en un libro largamente autosecuestrado[98], de adscripción asimismo biologista e irracionalista, en el que la huella de Nietzsche es, como en Spengler, más que evidente[99]; y esto a pesar de que se le discute la causa última de «la enfermedad

[96] En opinión de Manuel Antonio (1979: 192) la literatura rusa «é superior a calquer outra contemporánea». Se trata de una valoración muy en boga en toda Europa por los años de referencia. Tiene una de sus raíces fundamentales, junto con la labor de difusión ejercida por Turgueniev desde sus tertulias literarias de Baden-Baden y París, en las interesadas llamadas de atención del vizconde de Vogüé a partir de 1886, quien expuso las calidades de la novela rusa por comparación con la para él abominable novela naturalista practicada en Francia y en otros países del occidente europeo. En España no fue ajena a la difusión de las letras rusas Emilia Pardo Bazán, quien en 1887 da a la imprenta su *La revolución y la novela en Rusia*. Sobre este marco de admiración, el autor más apreciado en el círculo *ranxeiro*, ante todo por su fuerza renovadora, fue sin duda Dostoievski. El autor de *Crimen y castigo* ocupa asimismo un espacio relevante en las investigaciones de Eduardo Dieste sobre la novela representando una modalidad narrativa que es analizada bajo la etiqueta de «novela psicológica activa» (Eduardo Dieste, 1940: 188-190).

[97] Me sirvo aquí de la descripción de la biblioteca de Manuel Antonio presentada por García-Sabell (1972: 41-43). Cfr. Axeitos (1992a: XIV-XVI). Véase también EV, p. 237.

[98] *Las tinieblas de Occidente. Ensayo de una valoración de la civilización europea*, escrito probablemente entre 1912 y 1916 (Outeiriño, 1990: 17) y publicado por vez primera en 1990. La justificación repetida por el autor para no editar el ensayo era precisamente la de que el libro de Spengler había inutilizado el suyo. Francisco Bobillo (1981: 29) ha rechazado la proclamación de Risco sobre su carácter de precursor de los planteamientos spenglerianos.

[99] Esas orientaciones y deudas seguían perfectamente vigentes en el Risco que en 1926, presentando la teoría de la historia de Keyserling, pone en solfa la noción de *progreso* y niega virtualidad a intentos como el del conde lituano de buscar una mediación entre las concepciones cíclico-«copernicanas» de Spengler o Froe-

europea», que para el muy católico pensador gallego no podía ser nunca el cristianismo (Risco, 1990: 34).

No es extraño que Risco atrajese al grupo de Rianxo si tenemos en cuenta la pujanza profética de su mensaje pancéltico, el prestigio que había alcanzado en aquellos años, una vez superada (en torno a finales de 1917, según sus biógrafos) la fase de «abstractor de quintas esencias», presentada ya su «Teoría do nazonalismo galego» (1918), y cuando se disponía a abrir la de la dirección de la gran empresa cultural de *Nós*[100]. En el memorable trabajo «Nós, os inadaptados» —con apreciación que sería abusivo extender a todos los componentes del grupo, pero que perfila de forma correcta al llamado *cenáculo de Ourense*— Risco afirma que el galleguismo vino a suponer para ellos ante todo una posibilidad de comunicación, una forma de superar la etapa individualista vivida de espaldas a la sociedad. Es muy significativo que para esta etapa el autor destaque en Huysmans[101] uno de los guías espirituales del grupo junto con Nietzsche[102]. Y es digno de tener en cuenta que apunte la obra de los simbolistas franceses como lectura predilecta, acompañada de Poe, los prerrafaelistas ingleses y las literaturas mística, teosófica y exótica. No lo es menos la ausencia casi absoluta de autores de expresión castellana, entre los que Risco quiere citar tan sólo a Ganivet y a Rubén Darío (menciona a D'Ors, pero en relación con su primera producción, la escrita en catalán), aunque es obvio que su conocimiento de la etapa áurea de

---

benius y la «ptolomeica», lineal y teleológica que representa en el fabiano H.G. Wells (con probabilidad teniendo en mente su obra *A Modern Utopia* de 1905). Risco seguía mostrándose tajante, pues, en su negativa a conceder la mínima posibilidad de salvación a la cultura occidental, mucho menos incluso si la tabla a la que aludía Keyserling para el asimiento de Occidente era la de la técnica y su cultura del tipo humano *chauffeur* u operario especializado (que es solamente *primitivo* en los escritos del optimista Keyserling, pero *degenerado* para Risco), pues «A técnica responde a un estado morboso da nosa cultura ocidental» (Risco, 1926b: 9). Abundando en esta dirección e impulsado por la inercia tradicionalista, un Risco extemporáneo, por momentos vesánico, alcanzará a enmendar la plana a Spengler por su tibieza en la consideración de la técnica, para el pensador gallego auténtico monstruo que sobre la decrepitud de la civilización, y con la connivencia satánica, vino a añadir su morbosidad teratológica.

[100] Ambas enlazadas en cualquier caso por un hilo tradicionalista (Bobillo, 1981), romántico (Galán Sánchez, 1991), mítico-religioso (Rodríguez Álvarez, 1983) e irracionalista (Forcadela, 1993; Sampedro, 1993), que acabaría por enrollarse en el carrete nacionalcatolicista manejado por Franco y ya antes, aunque fuese por un corto período de tiempo, con la filigrana tejida por la dictadura de Primo de Rivera —al aceptar ser designado diputado por Ourense—, la cual pretendió lavarse la cara captando adeptos en las filas del galleguismo moderado. Méndez Ferrín (1994) ha ido más allá al ver en Risco el paradigma de una segunda clase de fascismo, aquel que se basa en la doctrina social vaticana, señaladamente en el *Syllabus* de Pío IX, y que pueden representar además del dictador español, Oliveira Salazar en Portugal, Petain en Francia, Dollfus en Austria y Tesa en Eslovaquia. Ello explicaría según el analista la intolerancia risquiana en relación con la aproximación del Partido Galeguista al *laico* Frente Popular. Cfr. Casares (1981) y Beramendi (1981).

[101] Risco se reconoce en el héroe de la novela *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, aquel Des Esseintes exquisito, náufrago de su propio tedio, decadente y automarginado (Risco, 1933 1961 1990[3]: 39).

[102] Lo que Rodríguez Álvarez (1983: 137) señala como característica clave de la ideología de Risco —un sentimiento de religiosidad primitiva, esencialmente mítico, con predominio de la emoción y de los afectos frente a la razón y al análisis— pudiera parecer que emparenta más de lo que es efectivo al autor gallego con Nietzsche. En realidad, sus deudas para con él son puntuales, y además efímeras en el tiempo, como ha señalado con acierto el estudioso citado. Con el autor de *Zaratustra* apenas comparte Risco alguna de sus fobias, sobre todo al positivismo, al racionalismo o, ya en otro nivel, al filisteísmo; y prácticamente nada —en el nivel que se quiera— de lo que supone propuestas o esperanzas.

la literatura española, en la cual admiró siempre la obra de los místicos, no era sólo superficial[103].

En la relación de afinidades intelectuales desarrollada ya en el primer capítulo de «Nós, os inadaptados» se establece un único puente con la crítica literaria, que a nuestros propósitos actuales resulta indicativo. Ese puente tiene el nombre de Remy de Gourmont, el autor de *Le livre des masques* y de las célebres *Promenades* filosóficas y literarias. Sin embargo, en De Gourmont, señalado quizás injustamente por un historiador literario español como el Sainte-Beuve de los simbolistas, al margen de las veleidades paganizantes y exóticas de su musa narrativa se daba un impulso crítico racionalista, aquel su «ériger en lois», que acabaría interesando sobremanera a T.S. Eliot y a Ezra Pound y que no creo que haya tenido continuidad en los trabajos de crítica literaria de Risco y sus compañeros de grupo, siempre más próximos al impresionismo de un Anatole France o un Jules Lemaître que a cualquier atisbo de regularización positiva[104].

Los jóvenes *ateneístas* se dirigirán a Risco por mediación de Castelao, quien no oculta su sorpresa por la evolución ideológica de sus paisanos (Manoel-Antonio, 1979: 51), en principio en demanda de información sobre las bases y el alcance del proyecto político y cultural que abandera, y, ya con posterioridad, inquiriendo sobre la actualidad literaria y artística contemporánea, así como sobre posibles recomendaciones de lectura. La ilusión que anima a Dieste y a Manuel Antonio tras escuchar a Risco en Santiago a finales de 1919 los impulsa incluso a pensar en promover una Xuventude Nacionalista, y desde luego se plasma de forma explícita en la carta que le envían el 12 de noviembre de ese año (Manoel-Antonio, 1979: 50). Ya en febrero de 1920, en respuesta a carta anterior de Manuel Antonio, quien se le había dirigido a título estrictamente personal pidiendo consejo sobre la creación literaria, Risco recomienda la independencia en relación con escuelas de vanguardia y los cantos de sirena de las últimas

[103] El otro gran representante del núcleo de Ourense, Otero Pedrayo, con quien ni Dieste ni Manuel Antonio llegaron a tener una relación semejante a la habida con Risco —sobre todo porque su militancia nacionalista es tardía—, podría compartir en general esas lecturas, acaso con mayor presencia de páginas filosóficas y teológicas, como él mismo ha sugerido (Freixanes, 1976: 25), y probablemente con más profundo calado crítico. Salvador Lorenzana (1976: 147) ha recordado que Otero Pedrayo «Gostaba sobre todo da literatura francesa, e nas súas aficións distinguía a Stendhal, a Balzac, a Proust e a Chateaubriand. Na poesía aos simbolistas, en especial a Verlaine e Baudelaire; e fora deles, a Rilke. Sentía devoción polos poemas latinos da Edade Media, e unha moi especial polo Amadís. Antre os filósofos, Platón e Bergson resumiron nun tempo dado as súas dileccións». En todo caso no hay duda de que su sistema doctrinal marco es también, como en Risco, irracionalista y antipositivista, con proyección nítida destacada del tradicionalismo católico. Además de la muy notable presencia de las ideas de Bergson, manifiestas de modo especial en *Arredor de si* (1930), Barreiro Fernández (1991c: 2-3, n. 8) señala otros pensadores de los que se podrían rastrear influencias en Otero Pedrayo. Además de algunos casi inevitables, como Spengler, Dilthey o Gentile, me interesa destacar la referencia a otros antiempirismos e idealismos declarados, todos ellos muy críticos desde luego con la filosofía de la ciencia imperante. En concreto, menciona Barreiro el ficcionalismo de Hans Vaihinger —probablemente muy útil para una interpretación del porqué de un Otero Pedrayo narrador—, también la apelación a Ludwig Klages — obsesionado, igual que Max Scheler en sus últimos años aunque en sentido diverso, con la dialéctica histórica entre lo que él denominaba el espíritu y el alma, aquel racionalizador, lógico y cientifista, esta simbolizadora, mítica y vital, condenada a sucumbir ante la pujanza que el hombre y la civilización van otorgando al elemento espiritual (Scheler, 1928)— y, finalmente, la teosofía organicista de Vladimir Solosiev.

[104] Confirma este diagnóstico el estudio emprendido por Carlos Casares (1984) sobre los trabajos críticos de Risco anteriores a la etapa galleguista, aparecidos en *El Miño* y *Mi tierra*.

novedades[105]. Es algo en lo que insistirá en octubre del mismo año cuando, tras informar con precisión y lucidez sobre el curso e hitos de futurismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo, unanimismo, imaginismo y otras corrientes, anima al joven poeta a estudiar el folclore del país[106] y a frecuentar la lectura de otras tradiciones culturales periféricas, como la del *haiku* japonés, el saudosismo portugués y las literaturas nórdicas (Manoel-Antonio, 1979: 74-77), es decir de todo aquello que sólo tres años antes despreciaba reduciéndolo a la categoría de «arte social» (Risco, 1917-1918, 3: 13).

Estas recomendaciones tienen continuación en otras del propio Castelao ya en 1922, quien insiste en la conveniencia de leer a los narradores rusos (a los ya citados añade los nombres de Chéjov y Averchenko)[107], en los que aprecia unos auténticos maestros de la popularización del arte y la literatura, mucho más interesantes que los encumbrados franceses o italianos: «Coido que Rusia en Arte, como Irlanda en política y-en socioloxía, é a terra que nos intresa» (Manoel-Antonio, 1979: 191). En esas notas, en las que, como Risco, desaconseja el rumbo seguido por futuristas, cubistas o expresionistas destaca otra característica que según su juicio debería buscar la creación artística, la formulación sintética: «debemos faguer cousas sintéticas (tan sintéticas que xa non poidan seren máis) e sempre con isa forza de emoción natural que teñen as cousas populares» (Manoel-Antonio, 1979: 190).

Más incluso que lo que el propio Castelao da a entender, el conjunto de ideas que expone está en filiación directa con la estética de Lev Tolstoi, señaladamente con su *¿Qué es el arte?* (Tolstoi, 1898 trad. 1992), que seguía interesándole en el momento de redactar *Sempre en Galiza* (Castelao, 1944 1992: 266-268). Este tratado, criticado sin paliativos con anterioridad por Vicente Risco (1917-1918, 5: 20) desde la consideración de que el moralismo en arte es herético y de que el valor estético de una obra artística está en razón inversa de su utilidad, fue traducido de inmediato a varias lenguas europeas, y en 1905 su editor español había tenido que preparar ya una reedición, probablemente por su buena recep-

[105] Xosé R. Pena (1996: 58-60) ha propuesto la existencia de tres fases en la introducción de las vanguardias en la literatura gallega. La primera, de difusión un tanto desorganizada, iría de 1918 a la aparición del manifiesto «¡Máis alá!» en junio de 1922. La segunda, desde ese momento hasta 1930, respondería a la afirmación de un discurso vanguardista propio, seguida de la controversia con sectores que impulsaban una estética de signo propio y de compromiso nacional. La tercera y última, con una especie de armonización de los presupuestos estéticos e ideológicos anteriormente no coordinados, se iniciaría con la desaparición de Manuel Antonio, llegando a las mismas puertas de la Guerra Civil.

[106] Él mismo acabaría afrontando ese trabajo tiempo después de modo científico y desde diferentes ópticas, en especial la etnográfica y la comparatista, auxiliándose de teorías como las de los hermanos Grimm, y las de Lang, Frazer o Froebenius; y alcanzando, entre otras más esperables, la conclusión de un parentesco psíquico, fisonómico y étnico de gallegos y centroeuropeos (óptima para la quimera celtista). Consecuencia simultánea de esta voluntad de estudio de la literatura popular fue su traducción parcial al gallego del índice de Anti Aarne, el famoso *Verzeichnis der Märchentypen*, editado por vez primera en Helsinki en 1911 y que en 1928, la misma fecha en que Risco adelantaba las líneas de su programa de investigación, criticaría Vladimir Propp en su *Morfologija skazky*. En la virtualidad del índice del estudioso finés confiaba Risco para dotar de rigor la recuperación de leyendas y cuentos tradicionales.

[107] El biógrafo de Castelao destaca precisamente en la descripción de su biblioteca el núcleo de autores rusos. Llama la atención asimismo sobre la ausencia absoluta de textos de Marx y Engels, y señala una representación más gruesa del naturalismo o el modernismo que de los autores noventayochistas (Durán, 1972b: 68-70).

ción en los círculos ácratas españoles. Conviene recordar, además, que a partir de septiembre de 1920 el semanario madrileño *La Internacional* avivó el recuerdo de un análisis que en ningún momento se había olvidado, y así sometió a la consideración de distintos escritores españoles las dos preguntas sobre las que se fundamentaba el tratado de Tolstoi: la primera es la que le da título, la segunda era la centrada en cuál debería ser la actitud concreta de los intelectuales, artistas y escritores en aquella coyuntura histórica, *¿qué se debe hacer?*[108]

En *¿Qué es el arte?* Tolstoi expone lo fundamental de su pensamiento estético, adelantado diez años antes en *Acerca de la verdad en el arte* y en otros opúsculos menores. Según la concepción social-religiosa del pensador ruso, que no habría dificultad en catalogar asimismo como pragmática, emotivista y antiformalista, la civilización supone una pérdida de valores en relación con las concepciones artísticas del hombre primitivo y de las sociedades rurales. Esa pérdida tendría una de sus expresiones en el lugar ocupado por el arte y la literatura o por los que, desde Kant y Baumgarten, teorizan sobre esos fenómenos racionalizándolos en exceso, tergiversando su primitivo sentido y valor[109]; conduciendo a un territorio autónomo lo que debería permanecer como herramienta al servicio de la comunidad. En el conjunto de los escritos estéticos tolstoianos no es fácil encontrar el reconocimiento de la utilidad de la labor teórico-crítica de casi ningún pensador. Quizás sea Matthew Arnold quien recoja de manera más generosa un juicio positivo sobre sus posiciones en cuanto crítico, por su ánimo universalista y, señaladamente, por su capacidad mediadora para orientar a los lectores hacia «lo más importante y lo mejor»[110].

Para Tolstoi el arte ha de responder a un principio de utilidad y de comunicabilidad, por el que habría de superar el estadio del hedonismo orientado a un disfrute de sectores sociales o económicos privilegiados, abriendo su alcance al pueblo, finalmente reforzado en su unidad por la afectividad emanada desde la obra artística. De ahí su rechazo de la búsqueda intransitiva (*perversa, infecta*) de la belleza y su sorprendente declaración sobre la irreductibilidad de arte y belleza[111]; de ahí también su condena del hermetismo y aun la de un simbolismo que exija un mínimo grado de iniciación elitista. En consonancia con ello, los

---

[108] El primero en contestar a esa encuesta, en conversación demorada con Rivas Cherif, fue nada menos que Valle-Inclán, presentado, sin duda exageradamente, como un devoto admirador de la obra del *gran ruso*. Otros escritores que respondieron a Tolstoi en esa publicación fueron Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Azorín, Manuel Machado, Antonio Espina y Luis Fernández Ardavín (Aznar Soler, 1992a: 26-30).

[109] En este punto existe una coincidencia total entre el Vicente Risco de «Preludio a toda estética futura» y lo expresado por Tolstoi. El pensador gallego observa *filisteismo* en el propósito kantiano de escribir una Estética racionalista (Risco, 1917-1918, I: 15). Para él la Estética sólo podría ser una ciencia *hiperempírica*, atenta a la experiencia interior y por ello próxima a la filosofía mística. Su herramienta fundamental es, a juicio de Risco, la intuición. Por ello ensalza la sabiduría oriental y, por encima de cualquier otro filósofo de Occidente, a Bergson.

[110] Véase «Prefacio a la novela *Der Büttnerbauer* de Von Polenz» (1902), incorporado a Tolstoi (1898 trad. 1992: 251-259). El trabajo de Arnold que se destaca en ese prefacio es «The Function of Criticism at the Present Time», recogido en los *Essays in Criticism* del autor británico publicados a partir de 1865.

[111] Véanse en especial los caps. II a V de su tratado (Tolstoi, 1987 trad 1992: 65-105). El capítulo III constituye una breve historia de la Estética (alemana, francesa e inglesa) centrada en el concepto de belleza, desde Baumgarten y «su obvia falta de sustancia» (p. 116) a Jungmann, Lévêque o Knight. En el siguiente Tolstoi ofrece una revisión crítica de las ideas presentadas.

autores más denostados en *¿Qué es el arte?* son Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. Tampoco falta la crítica a novelistas como Huysmans, dramaturgos como Maeterlinck, músicos como Wagner o pintores como Klinger. Todos ellos tendrían en común, según Tolstoi, practicar un arte falso y por añadidura —en el sentido original del término— *promiscuo* (el propósito wagneriano de consecución de una forma de arte *total*, por implicación de las esferas de lo auditivo y lo visual con la poesía, repugna de modo particular a la sensibilidad del pensador ruso). Con juicio muy simplificador, sin lugar para el matiz ni para otros posibles metros —acaso por el espíritu didáctico que parece moverlo, también por su apasionamiento pseudovisionario—, entiende Tolstoi que sólo «si un hombre, sin ningún esfuerzo y sin alterar su punto de vista, leyendo, oyendo o viendo la obra de otro hombre, experimenta una condición mental que le une a él y a otros que también están afectados por esa obra, entonces el objeto que evoca esa condición es una obra de arte» (Tolstoi, 1898 trad. 1992: 195-196). El *grado de contagio* resulta ser en consecuencia la medida de la bondad de una obra artística, porque «*Cuanto más fuerte es el contagio mejor es el arte*» (Tolstoi, 1898 trad. 1992: 196). Las tres condiciones para que aquel se produzca radican en la individualidad del sentimiento transmitido[112], en la claridad con la que este se transmita y, ante todo, en la propia sinceridad del artista (esta sería connatural al arte rústico, en el que siempre es punto de partida irrenunciable). El carácter pragmático de las posiciones tolstoianas queda de manifiesto, pues, en la definición del arte y la literatura en función de su uso social y de su sentido religioso-moral, de modo que como afirma Raymond Bayer (1961 trad. 1986: 395) la conciencia religiosa constituye en última instancia el verdadero y único criterio puesto en juego. La relación con el Matthew Arnold de *Culture and Anarchy* (1869) es en este punto evidente. Además de ello, los capítulos finales del tratado quieren ser un vaticinio sobre el arte del futuro, que se quiere cristiano y universal. En él tanto las formas —necesariamente más populares— como la *materia-sujeto* —los sentimientos capaces de unir a los hombres, la percepción religiosa de que la meta a la que se deben orientar los esfuerzos es la de «la unión de la humanidad»— y el propio lugar social del artista —no profesional, recompensado no económicamente sino tan sólo con la «transferencia de sentimientos» originada en la exposición pública del objeto artístico— estaban condenados a sufrir profundas transformaciones.

A esta luz es más transparente la vuelta casi rousseauniana al ruralismo y al *Heimatkunst* o «arte del lugar nativo» propugnada por Castelao en sus cartas a Manuel Antonio y su juicio de que a la población rural y a su autenticidad debía Galicia su propio ser nacional[113]. Sobre esa base, localizable igualmente en

[112] La exigencia de una moral centralizada en la conciencia individual y en un autoanálisis tendente a la eliminación de las máscaras sociales determina en las novelas del autor una atención singularizada a los personajes, minuciosa en sus pasos y caracterizaciones, sobre todo en la verbal, lo que determina una «clara dialogización interna» (Bajtin, 1975 trad. 1989: 100). Tolstoi llegó a reprochar a Shakespeare no haber sido capaz de lograr el conveniente ajuste entre los personajes dramáticos y su caracterización lingüística, insuficientemente individualizada.

[113] Concepciones semejantes a estas, acaso también alentadas por el pensamiento estético de Tolstoi, serán renovadas con excelente resultado por la pintura de la vanguardia histórica gallega. En este orden el mejor ejemplo es el que ofrece la obra de Manuel Colmeiro.

el pensamiento estético risquiano y oteriano (X. Seoane, 1994: 159-160), insistirá en que para él el sentimiento nacionalista lleva implícita la querencia ruralista. Aun más: «no meu ruralismo está basada tod'a miña fé nazonalista» (Manoel-Antonio, 1979: 195). A pesar de la franqueza de estas declaraciones y de los votos que ambos escritores se esfuerzan en cruzar sobre el progreso en su aproximación estética y literaria, lo cierto es que sus posiciones se mostrarán muy pronto irreconciliables. Manuel Antonio (1979: 199), desde una perspectiva etoestética que recuerda el individualismo de Nietzsche, Stirner o Wilde, apelará a la ignorancia del pueblo como causa que condiciona la adulteración de su sentido artístico y promueve la autonegación de lo propio; algo en lo que no caería nunca el artista culto. Y añade: «non teño pol-o pobo isa ademiración e respeto pechado que teñen todol-os nazoalistas e ainda os simplesmente galeguistas» (Manoel-Antonio, 1979: 226), razón más que suficiente para su execración del ruralismo en el manifiesto «¡Máis alá!».

Asimismo encuentro ecos de la estética tolstoiana, en este caso con reminiscencias del pensamiento de Ruskin, en uno de los textos fundamentales de Eduardo Dieste, el que lleva por título «Base folklórica del conocimiento» y que se publicó como capítulo del libro *Teseo. Los problemas literarios* en 1938. Guarda ello perfecta sintonía con las respuestas a una encuesta que la revista *Latitud* de Montevideo le formula en las mismas fechas. Allí valora como un *desastre* el alejamiento del intelectual en relación con el pueblo, y entiende que sólo existe un modo de corregir esa distancia, que es «buscar la conciliación de los más altos propósitos del espíritu y las formas *folklóricas*», tal y como supieron resolver los mejores maestros antiguos y modernos. Finalmente razona que en las grandes obras de estos siempre se evidencia una *trascendencia social*[114].

Carlos Gurméndez (1987: 11-12) ha observado en «Base folklórica del conocimiento» una anticipación de algunas tesis marxistas presentadas por G. Lukács en su *Estética*. Como muestra el propio exégeta las coincidencias remiten sobre todo a aquello de lo que ambos quieren apartarse —abstraccionismo, solipsismo, ¿idealismo?—; los resultados son, en cualquier caso, manifiestamente divergentes y parece ocioso detenerse en considerarlo. Como he indicado, juzgo orientativa la proximidad con el naturismo místico-moralista ruskiniano, que tampoco deberá olvidarse al situar el pensamiento estético del propio Rafael Dieste.

Si he expuesto con cierto detalle la introducción de las ideas de Tolstoi, en parte preludiadas ya por Ruskin, en el núcleo de escritores jóvenes de Rianxo es porque estoy convencido de su notable proyección en el quehacer posterior de Rafael Dieste, singularmente en su obra literaria en gallego. Su respeto e interés por el solitario de Yásnaia Poliana queda claro, por otra parte, en unos comentarios epistolares dirigidos a Eduardo Dieste desde Lyon (OC, vol. V, número 31, pp. 71-72) con posterioridad a la publicación en la revista *P.A.N.* de un trabajo de Antonio Espina que ofrecía un retrato muy negativo de la figura y obra del autor de *Guerra y paz*, con valoraciones del calibre de la que sigue: «El sentido crítico de que actualmente no carece ningún verdadero literato le faltaba casi

[114] Eduardo Dieste adjuntó a una de las cartas que en aquella época envió a su hermano Rafael sus consideraciones. He podido consultar el documento en el Archivo Dieste.

siempre a Tolstoi» (Espina, 1935: 126)[115]. Es también prueba obvia de interés su decisión de seleccionar y adaptar al castellano los *Cuentos* del autor ruso en 1940 para la bonaerense Editorial Atlántida.

Aun reconociendo importantes desacuerdos entre los rígidos esquemas de la estética tolstoiana y los puntos de vista defendidos a lo largo del tiempo por Rafael Dieste, existen puntos de confluencia que no deben pasar desapercibidos[116]. El más claro es el referido al lugar social del arte y la literatura, a su carácter de servicio a la sociedad, o, mejor, a la comunidad, del que proviene su utilidad y su opción por la comunicabilidad y por la aproximación a formas populares. Pero también hay que destacar en la estética de Dieste, y en sus obras de creación, la presencia de un principio religioso, entendido el término en su sentido etimológico, del que emana su sentido de transcendencia. Tal y como esperaba Tolstoi del arte del futuro, la producción diesteana favorece la *religación*, esto es, el reencuentro del hombre consigo mismo y con sus semejantes —lo que de modo un tanto burdo el aristócrata ruso apelaba como *contagio*— a través de una transmisión que en su caso lo es no sólo de sentimientos sino antes de pensamientos y aun de creencias, por lo que sobre afectiva puede decirse que resulta ser axiológica.

La religación que pudiéramos llamar *horizontal* —la que, al margen del componente transcendente o teleológico (*vertical*), se propone cohesionar una comunidad—, vista ahora no como finalidad sino como objeto, conforma uno de los movimientos contemporáneos a las vanguardias que más interesaron a Dieste, el unanimismo, atento sobre todo a las redes de la psicología colectiva ya desde los primeros escritos de Jules Romains y señalado por nuestro autor como uno de los movimientos etoestéticos de mejor futuro. Sobre esa base exaltaba el joven periodista de *El Pueblo Gallego* el viaje interior que abraza el sentimiento de lo multánime con el de lo unánime:

> ¡Con qué ledicia un esprito armonioso, despois de se espir do nome coma dun traxe encintallado, se mergulla nisa dramática fondura do ser e do querer ser dun pobo! ¡Ir polo mundo sen cédula! ¡Erguerse no meio dunha moitedume arrandeada antre milleiros de síes e nons, pra recoller tódolos romores e escintilos; erguerse e faguerse buguina dun agonal remuiño de sentires; erguerse a berrar algo —sen cédula! E que a nosa cara —ancha ledicia unanimista— se perda despois antre moitas caras innominadas —caras de neno asombrado, cara de labrego escismador ou de mariñeiro con "esplín", caras nobres como proas ou potentes e dubidosas, escorregando de esguello... (ATC, p. 196)

Rafael Dieste manifiesta en el conjunto de su obra, de forma más clara en la escrita en gallego, una vocación comunicativa radial y a la vez integradora de las varias clases (culturales, sociales...) de público posible, en la que el sustento

[115] En el número 4 de *P.A.N.* (abril de 1935, pp. 65-67) se habían recogido además dos cartas fechadas en febrero y mayo de 1910, por tanto pocos meses antes de la muerte de Tolstoi, cruzadas entre este y George Bernard Shaw a propósito de la *teología* implícita en la obra *Man and Superman* del dramaturgo irlandés.

[116] Alguno de ellos se hace más nítido a la luz de la estética neokantiana, por ejemplo de la desarrollada, justo por los mismos años en que Tolstoi exponía su pensamiento, por Hermann Cohen. Y otro tanto puede decirse, en un sentido que puede valorarse como complementario, en relación con Krause. Esas dos vías confluirán asimismo en el pensamiento poético de Antonio Machado, quien en repetidas veces ensalzó —no por casualidad— los principios en los que Tolstoi creía y su propia actividad, lo que en cierta ocasión le llevó a afirmar que el tolstoísmo salvaría a Europa en el caso dudoso de que esta tuviese solución.

principal de la comunicación, y por ello el destinatario primero —vale decir *el original*, como querría Tolstoi— es sencillamente el pueblo llano, el depositario de una mirada *limpia, incontaminada*, por seguir empleando la escorada terminología de *¿Qué es el arte?* O de una atención «no escudriñadora», no capitalmente «activa», ya en expresiones diesteanas que nuestro escritor gustaba de aplicar a la mirada con la que el pueblo se sitúa ante las grandes obras arquitectónicas o plásticas. Merced a esa actitud, repitió Dieste en diferentes lugares (véase, en especial, TCA, pp. 88-89), los campesinos —como excelentes representantes de esa mirada popular— alcanzan una especie de reciprocidad en su relación con la forma artística que ante ellos se expone —el Pórtico de la Gloria, por ejemplo—, siendo así que de contempladores devienen, sin merma de esa condición primera, en *contemplados*, sumiéndose voluntariamente en el aura de la forma-objeto atendida pero no examinada. Este canto a la confianza sosegada que supone un modo de relacionarse con el arte es algo que en los círculos de amistad intelectual de nuestro autor todos sabían e incluso compartían, como, en relación con el teatro, manifiesta Luís Seoane en un ensayo titulado «Un teatro popular galego» (L. Seoane, 1973: 148-151).

En nuestro escritor se da una real estima del pueblo, un reconocimiento de su auténtico protagonismo cívico y de su cometido de custodia de la tradición cultural. A ello dio Dieste expresión diversa en distintos momentos de su vida y de su obra. Estudiando el habla popular, por ejemplo, tarea a la que consagró varios años a su regreso del exilio; o a través de su compromiso pedagógico de los años de la República, entendido por él como un ejercicio transitivo de aprendizaje en el que se producía un efectivo intercambio de conocimientos entre los campesinos o marineros y los misioneros que provenían de ámbitos culturales urbanos y librescos; o en su labor de crítico, en el que uno de los referentes primordiales que comparecen a la hora de establecer la calidad de una escritura es su correspondencia con la palabra del pueblo; o, en fin, en el tratamiento que en sus ficciones reciben las capas populares, casi siempre protagonistas y depositarias de una verdad que soluciona el conflicto, como ocurre en *A fiestra valdeira*, donde se da cauce a la demanda tolstoiana de que el arte sirva a una comunicabilidad afectiva cohesionadora, despreocupándose de su acomodo a cualquier *a priori* intangible (belleza, forma, idea...) que desvirtúe aquel sentido.

La decisión apuntada sobre cual habrá de ser el enunciatario empírico *original* al que se dirige el discurso supone casi siempre en los textos diesteanos la selección de una anécdota básica de contornos definidos sobre cuyo eje se organizan otros problemas correlativos, como si de una espiral de correspondencias se tratase. Esos problemas pueden alcanzar dimensiones por completo ajenas al núcleo raíz —el más llano y elemental, insisto—, plasmando reflexiones de corte epistemológico, metafísico, estético u ontológico, por ejemplo. Se comprueba en textos como «O drama do cabalo d'axedrez» (incorporado a partir de la segunda edición a *Dos arquivos do trasno*), *A fiestra valdeira* (Casas, 1994a: 225-301) o *Duelo de máscaras*. Incluso sería posible extender este análisis a alguno de los ensayos, en los que es raro que se prescinda de la delimitación bien precisada de una clave axial —que también puede ser anecdótica, como en *Sobre la libertad contemplativa* o en el *Diálogo de Manuel y David*[117]— desde la cual irá creciendo el texto en progreso de abstracción.

[117] En el primero de esos ensayos lo que se dirime es si las cosas son causa de nuestro conocimiento de ellas, pero incorporando un capítulo, el quinto, que gira en torno a una vivencia contemplativa referida a la

Con todo, sería simplificador querer descubrir esa proyección mencionada en una mera traslación al arte poético diesteano, en sus vertientes narrativa, lírica o teatral, de la praxis folclórica o de los gustos populares. Es innegable, y así lo han visto estudiosos como Losada (1982) o Irizarry (1992: 47-63), que en *Dos arquivos do trasno* hay una asimilación de ciertas formas de las leyendas tradicionales o del relato oral, sobre todo en niveles temáticos, referenciales o estilístico-formularios, aunque, salvando ese orden *antropológico* y pasando al pragmático y narratológico, no debe negarse que también la hay en lo que pudiera llamarse su *orientación efectista*, anunciada por cierto en los aforismos liminares[118]. Y pudiera aceptarse, aunque sólo en una lectura superficial, que en *A fiestra valdeira*, si bien el tema de la comedia es en todo ajeno al marco de lo tradicional, el autor dibuja un esquema dramático elemental en sus perfiles y en la construcción del que *parece* su asunto o anécdota principal, apreciación que es trasladable a un sector de su teatro de circunstancia bélica, en el que en relación con lo que se discute hay una breve pieza, *La doncella guerrera* (1934), inspirada y dramatizada sobre un romance tradicional[119].

Sin embargo, como he apuntado en otro lugar (Casas, 1994a: 176-177 y 257-272), existen diferencias categóricas, que afectan no ya a la historia sino ante todo al discurso narrativo o dramático y que recomiendan cierta reserva frente al establecimiento de paralelismos llanos entre la literatura popular[120] y aquella por la que opta Dieste. En relación con *Dos arquivos do trasno*, por ejemplo, más que el acomodar los relatos a una impresión de oralidad general, *esparcida* aquí y allá merced a determinados rasgos de estilo de sabor popular, al autor parece importarle más el sometimiento del acaecimiento puro que se narra a la tensión del instante en que aquel se da a conocer como suceso a los oyentes-lectores (algo que también ha interesado en particular a Poe o a Cortázar). Esto se declara ya como preludio teórico en el «Limiar», pues la poética narrativa sostenida por sus seis aforismos tiene como eje precisamente al lec-

---

infancia del sujeto enunciador. La tal vivencia —un simple encuentro inopinado con una tartera azul sobre un alféizar en una ventana baja de la casa de la señora Elena— acabará cumpliendo una función de polo de atracción, casi de vórtice, en el ensayo. En el *Diálogo de Manuel y David*, como ya he indicado, uno de los puntos de partida es la *prueba* infantil a la que es sometido el Principio de Arquímedes (DMD, p. 111).

[118] En la organización general de los relatos y ensayos diesteanos intervienen a menudo voces diversas. Alguna de ellas, como en un juego de espejos y planos, puede pertenecer a un lector o espectador interno, quien en ocasiones actúa como contrapunto de la argumentación, como exégeta, o prestando él mismo su discurso como base para la glosa, bien de un supuesto editor bien de otro protagonista (esto último sobre todo en la narrativa). En ese sentido, hay que referirse, ya desde *Dos arquivos do trasno*, a la constante presencia en los relatos diesteanos de narratarios, casi siempre innominados, a los que el narrador cuenta su historia (Irizarry, 1980: 242; Casas, 1990a y 1994a: 140-141; Tarrío Varela, 1991; Alonso Girgado, 1995: 29; Freixeiro Mato, 1995a: 178; Rosales, 1995: 43; Villanueva, 1995a: 102-103 y 1995b: 169).

[119] Sobre la transposición efectuada han escrito Carmen Muñoz (1981) y Mª. Araceli Herrero (1994).

[120] Por aclarar conceptos diré que asumo la definición de la «literatura popular» planteada por Blanco Pérez (1994: 16), según la cual esa etiqueta designaría un conjunto heterogéneo de forma y géneros de arte verbal que tienen una determinación histórica en su uso, tradición y pervivencia en el pueblo, entendiendo por tal los estratos culturales marginales en relación con la cultura canónica fijada por los sectores ilustrados dirigentes. Este mismo investigador, que reconoce en la canción y en el relato breve las formas populares por antonomasia, atiende en ese estudio el devenir histórico de la literatura popular en Galicia (capítulos II a V).

tor[121]: la esencia del relato estriba en ser aprehendido, en su actualización en el acto de lectura (Casas, 1990a). De ahí provienen la relevancia del *feedback* y otros nudos narrativos sobre la atención del destinatario. En realidad, lo que se puede decir que opera en Dieste, y lo expresaré con formulación tomada de Haro Tecglen (1991: 120), es «el deseo de hacer popular lo culto y viceversa», cometido complejo y dificultoso que, en último término, constituye una de las señas de identidad —probablemente más voluntarista que actualizada— del trabajo intelectual desarrollado en Galicia y en España por el grupo generacional del autor. Como habrá quedado claro en la exposición anterior sólo el viaje de vuelta de aquel deseo interesaba a la concepción emotivista y social-religiosa del autor de *Ana Karenina*.

[121] La comunicación literaria, tanto en el nivel de la enunciación como en el del enunciado es el asunto central del ensayo *El alma y el espejo*, publicado por Dieste por vez primera en 1948 y que estudiaremos en un capítulo posterior.

2

CONSOLIDACIÓN INTELECTUAL Y DEBATES

2.1. Hacia una *razón dramática*

Volviendo al seguimiento cronológico de la peripecia intelectual de Rafael Dieste, hay que observar que el triángulo de amistad y coincidencias ideológicas proyectado por él mismo, Manuel Antonio y *Roxerius* empieza a desmembrarse con el comienzo del decenio de los veinte (Casas, 1994a: 23-40). El interés del primero por el nacionalismo decae a buena velocidad (otro tanto acabará ocurriendo en el caso de *Roxerius*), y tan sólo año y medio después de su emocionado saludo al celtismo atlantista risquiano proyecta planes de signo francamente divergente que serán desaprobados por sus amigos, sobre todo por Manuel Antonio, siempre mucho más directo e inflexible en sus manifestaciones críticas, que acabará por hablar de las apostasías de sus compañeros.

A este respecto tiene interés referir la carta que Dieste le escribe el 30 de abril de 1921 (OC, vol. V, número 8, pp. 42-43) en torno a sus acusaciones, porque en ella puntualiza tres aspectos que importan a la hora de seguir su evolución. Destaca en primera instancia el hecho de compartir con todos los componentes del grupo de Rianxo los «pecados» contra una deidad que gráficamente distingue como la de la *Fijeza de Ideales*; en segundo lugar reclama para su aventura íntima la pasión no exenta de dolor y rechaza cualquier frivolidad o «volvoreteo sen entusiasmo»; y muestra en fin su confianza —bien hegeliana, pero también muy gadameriana— en que superadas las fases de aproximación juvenil a una fe escondida que se le resiste en su cabal mostración y expresión acabará por encontrarse a sí mismo al encontrarse en ella[1].

El proceso confluirá en el tiempo con el servicio militar de nuestro escritor y con su estancia inicial en Santiago de Compostela, donde conecta con un gru-

[1] Entendiendo la conciencia moral como «la capacidad de servirse de la competencia interactiva para una elaboración *consciente* de conflictos de acción relevantes en perspectiva moral» ha escrito Jürgen Habermas su ensayo «Desarrollo de la moral e identidad del yo» (Habermas, 1976 trad. 1981: 57-83; definición en p. 77).

po de jóvenes (Fuentes Jorge, Rodríguez Cebral y Cabeza Anido son los más significados) que intentan lanzar una revista, *Intenciones*, redactada de modo mayoritario en castellano. Aunque el plan no se concretó finalmente en nada positivo cabe ver en él un precedente inmediato de *Cuentos Nuevos*. Creo probable que la cabecera citada se inspirase en la conocida colección de ensayos de Oscar Wilde *Intentions* (1891)[2], aunque podría tratarse también de un eco de la revista parisina *Intentions*, que por este tiempo iniciaba su andadura. Recuérdese a este respecto la ya mencionada carta que Dieste dirige a Rodríguez Cebral en 1951 (OC, vol. V, número 224, pp. 388-389), con indicación expresa de las lecturas que más impresionaban al núcleo de los frustrados redactores de *Intenciones* en los comienzos del decenio de los 20: entre los pocos escritores señalados de modo explícito figura Wilde. Sobre esta base parece oportuno detenerse brevemente y fijar el alcance de algunos de los puntos de vista compartidos, así como el de las no menudas discrepancias, en especial porque no faltan referencias críticas a una cierta proximidad de Dieste con el fenómeno del dandysmo.

En mi consideración, ese parentesco intelectual hay que circunscribirlo estrictamente a los años juveniles, y gira en torno a la concepción de la realidad en relación con la obra artística o literaria, así como, en consecuencia, al tratamiento de la misma por parte del artista y del escritor. Se trata, según puede sospecharse, de un asunto primordial de la estética diesteana, acaso uno de los fundamentales —como también lo es, por supuesto, para la teoría literaria y estética de Wilde—, que en la fase de la que estamos hablando apenas comienza a perfilarse como «problema»[3]. Por otra parte, y es lógico, este asunto afecta directamente a la consideración de la ficción literaria y a la discusión de otras cuestiones subsidiarias, como la de la verosimilitud o la de la incorporación de elementos o referentes sustentados en la *verdad histórica* al texto ficcional, e incluso a la discusión sobre la naturaleza y funciones del arte o la literatura[4].

En «The Decay of Lying» Vivian presenta a Cyril un panorama muy negativo de la novela finisecular en Europa, con especial atención a las literaturas

[2] Donde el autor recogió los ensayos «The Truth of Masks», «Pen, Pencil and Poison», «The Decay of Lying» y «The Critic as Artist». Dieste pudo conocer la traducción de Julio Gómez de la Serna, publicada en dos volúmenes —*Intenciones* y *Pluma, lápiz y veneno*— por Biblioteca Nueva (Madrid, s.d., probablemente 1918 en el caso del primer volumen), o ya antes —tal vez durante su estancia en Tampico— la de Efrén Rebolledo (México, Porrúa, 1916). Téngase asimismo presente, por otra parte, que nuestro autor adaptó al castellano, en 1942 (Buenos Aires, Ed. Atlántida), los *Cuentos* del escritor irlandés.

[3] *Problema* es palabra recurrente en el vocabulario diesteano, rasgo que comparte con su hermano Eduardo, quien la usó más de una vez en títulos de sus libros. Precisamente en carta que Rafael Dieste le dirige desde Buenos Aires en julio de 1944, y a propósito del reconocimiento de la deuda intelectual con el crítico polaco Marjan Paszkiewicz y de los años vividos en Vigo en los años veinte, escribe: «Problema era entonces una prodigiosa palabra. Era una invitación a la vez poética y racional a buscar en las cosas el vuelo confirmador del espíritu. Trabajar, construir, era entrar en los ángulos del mundo, deslizarse hacia su encanto con seriedad de cantero, y toda buena obra tenía su laurel, aún cuando fuera sólo la sorpresa de un amigo» (OC, vol. V, número 105, p. 207).

[4] En otro sentido, no puede ocultarse que desde el punto de vista de la concepción del ensayo, en particular por su opción dialogística y mayéutica, Wilde adelanta elementos que tendremos ocasión de comprobar que sustentan aspectos muy relevantes del propio gusto de Dieste, como la incorporación del ensayo dentro del ensayo, presente por ejemplo en «The Decay of Lying» (Wilde, 1889 1891 trad. 1972: 11-47), donde Vivian corrige unas pruebas de un artículo homónimo que glosa y comenta con el otro *personaje* que tiene voz en el texto, Cyril, y presente también en Dieste —aunque con bastantes más complicaciones y reflejos—, entre otros ensayos en *El alma y el espejo* (1948).

inglesa y francesa contemporáneas. La vulgaridad de los novelistas se debía según su criterio al lugar otorgado a la vida, a la verdad y a la realidad objetiva en sus textos. La preocupación por la veracidad y por la exactitud había convertido a la novela en un receptáculo pasivo de hechos probables y casi comprobables, a los que se venía rindiendo un *culto monstruoso*. Las que siguen son palabras de la autoría de Vivian, quien en el ensayo que lee a Cyril observa:

> «Una de las principales causas que pueden asignarse al carácter singularmente vulgar y manido de casi toda la literatura actual es indudablemente la decadencia de la Mentira como arte, ciencia y pasatiempo social. Los antiguos historiadores nos dieron deliciosas ficciones en forma de hechos; los novelistas modernos nos ofrecen los hechos más insípidos a guisa de ficción. El *Libro Azul* va siendo cada vez más su ideal de método y de modalidad. El novelista moderno tiene su tedioso *document humain*, su mísero *coin de la création* en el que escudriñar con su microscopio. Se le encontrará, indefectiblemente, en la Librairie Nationale, o en el British Museum, documentándose vergonzosamente sobre el asunto que ha tomado entre manos»[5]. (Wilde, 1889 1891 trad. 1972: 16)

Al propugnar que el arte debería ser el territorio propicio a la mentira, Vivian se aparta sin paliativos de aquella concepción que Darío Villanueva (1992a: 15-56) ha calificado como «realismo genético» y François Rastier (1995) como «realismo semántico», ocupada en procurar una correspondencia lo más exacta posible entre el mundo exterior y el *trasladado* a la ficción, una correspondencia sustentada sobre la base de un pacto tácito de *sinceridad* en el marco de la comunicación empírica establecida entre autor y lectores, como Champfleury demandaba y es subrayado por el propio Villanueva (1992a: 35). En Wilde la reivindicación de la Mentira sobre la Verdad implica en otras palabras reclamar que el arte ha de actuar antes como ocultamiento parcial que como simple instrumento mimetizador de la realidad («She is a veil, rather than a mirror[6]»), invirtiéndose incluso, de abundar en tan manida comparación, los términos de esta: «la Vida imita al Arte [...]. La Vida vuelve el espejo hacia el Arte, y o reproduce algún tipo extraño imaginado por el pintor o el escultor, o realiza de hecho lo que aquél ha soñado en ficción» (Wilde, 1889 1891 trad. 1972: 37). Debe observarse que el personaje wildeano es muy preciso además en su denuncia de los diversos ámbitos que contaminan al arte de naturaleza o vida. Uno de ellos —acaso el más sorprendente— es el que hace a la *forma* (utilizo la propia terminología del ensayo); esto es, fundamentalmente, al lenguaje y a las conven-

[5] La alusión a *The Blue Book* (que recogía la documentación oficial y los informes del Gobierno británico) y las expresiones en francés de este fragmento, típicas de la terminología de Zola y su núcleo, hacen burla del método de la novela naturalista.

[6] El precedente en el texto de esta metáfora no es la conocida descripción de Saint-Réal (la novela como un espejo a lo largo de un camino), sino la menos recordada intervención de Hamlet en la escena octava del acto tercero de la tragedia de Shakespeare, cuando dirigiéndose a dos de los cómicos les recuerda que el arte teatral tiene como cometido servir de espejo a la naturaleza para que la virtud, el vicio, las naciones y el tiempo histórico puedan reconocerse a sí mismos. Este último designio se ve asimismo contrariado en el discurso de Vivian, cuando, en la parte final del ensayo asegura que por regla general el arte está en oposición directa al tiempo histórico en que nace. Ello secunda simplemente la consideración wildeana sobre la estricta independencia del arte y sobre su autotelismo.

ciones artísticas (métrica, tono, estilo...): aquí es, se señala, donde el genio de autores como Balzac o el propio Shakespeare llegó a flaquear, haciendo penosas concesiones a la Vida. Vivian sostiene, en fin, que sólo la imaginación de lo irreal e inexistente favorece la virtualidad del arte, pues a este es inadecuado todo aquello que pueda concernir de algún modo a su creador o a sus destinatarios: «Mientras una cosa nos sea útil o necesaria, o nos afecte de un modo cualquiera, bien sea para bien o para mal, o excite vivamente nuestra simpatía, o constituya una parte vital del medio en que vivimos, es indudable que se halla fuera de la esfera propia del arte» (Wilde, 1889 1891 trad. 1972: 23).

En la trayectoria intelectual de Rafael Dieste no es difícil encontrar manifestaciones que revelan la recepción de las concepciones wildeanas, ante las que reacciona de modo selectivo, cuestionando, en cualquier caso, el esteticismo autotélico de impronta kantiana que descarta que haya arte donde hay implicación del sujeto creador. Su posterior evolución como escritor no deja dudas al respecto, pero a la altura de enero de 1925, en la que es una de sus primeras colaboraciones en el periódico vigués *Galicia*, titulada «El arte y la noria del para qué», introduce ese mismo debate sirviéndose de las posiciones de dos *personajes* innominados —algo más dialógicos y equilibrados en el reparto de protagonismo que los de Wilde, acaso por funcionar los dos, de modo alternativo, como *alter ego* del autor— a quienes sirve de pretexto para su discusión una declaración debida a Ramiro de Maeztu de sentido claramente contrario al autotelismo artístico wildeano, que por cierto será puesto en liza expresamente por uno de los citados *personajes*. Mediante este expediente el diálogo podría verse también como el que podrían haber sostenido dos seguidores de las respectivas teorías estéticas de Maeztu y Wilde, si bien desde una ubicación aparentemente menos rígida y más abierta a la dubitación:

> —Tengo verdadero empeño en adjudicar al arte una finalidad fuera de él que lo justifique y avalore. Sin esa finalidad el arte me parece perfectamente inútil. Y mi carácter no tolera las cosas inútiles. Todo deber servir para algo. Ya sé que Wilde ha negado al arte toda finalidad con su famoso aforismo «El arte es perfectamente inútil». Lo que no comprendo es cómo esto pueda decirse con orgullo.

A lo que responde el otro interviniente:

> —Tal orgullo, amigo mío, me parece perfectamente justificado en un artista, ya que todo valor auténtico y supremo necesita como condición la inutilidad, por mal que suene la palabra en oídos utilitarios. [...] El prurito de justificar la belleza dándole un valor instrumental es la más extraña aberración del utilitarismo. La belleza no necesita justificar su existencia. Su mismo concepto no se aviene con la representación de un fin. Recordará usted la definición no superada que dio Kant: «La belleza es la forma de la finalidad sin la representación del fin». Quien es capaz de complacencia ante la adecuación de medio a fin sin que éste le interese, es capaz de emociones estéticas. Quien ni éstas juzgue valiosas de no referirlas a su interés —todo lo alto que se quiera— ¿cómo ha de ser capaz de sentirlas?

Con todo, y a guisa de (inesperada) intervención conclusiva no atribuible a ninguno de los dos sujetos del debate, el lector encuentra finalmente una declaración tan interesante como parcial; esta: «Quizá porque al arte no se ha hecho aplicación de la ética más que en lo pertinente a su contenido, nadie, que sepamos, ha caído en la cuenta de que la misma inmoralidad que se comete torciendo el rumbo

de una investigación por consideraciones ajenas a la ciencia, se comete asimismo torciendo el rumbo de un proceso estético por consideraciones ajenas a la belleza».

Año y medio después de escritas estas páginas, el 29 de mayo de 1926, volverá al mismo asunto, ya desde *El Pueblo Gallego*, en esta ocasión con meridiana claridad por lo que respecta a la opción propia. En la columna que titula «El arte y la educación popular» sostiene que el propósito de moralización resulta ser a menudo inmoral. Aun admitiendo una función educativa en el arte y la literatura, observa que la falta de probidad artística es el peor lastre de una obra de creación:

> Obras literarias escritas con el fin de «instruir deleitando» o de mejorar las costumbres, o de concitar el odio de los lectores contra el mal, pueden muy bien, a pesar de tan santos propósitos, fomentar la gazmoñería, la cazurrería, y la misantropía. Si el escritor es gazmoño, cazurro y misántropo y si tales modalidades de su temperamento influyen sobre su estilo, su técnica constructiva y su modo de ver y de sugerir, los fines devotos o moralizadores de su obra serán, en lo íntimo, frustrados por el sabor y la estructura de la obra en sí. Cualesquiera otras deficiencias, máculas o ruindades del ánima, en el momento de crear, hacen radicalmente depresor o envenenador al bien intencionado y mal nacido engendro.
> [...]
> El arte no podrá ser educador en tanto no sea buen arte. Basta, en cambio, que sea bueno, independientemente de otros fines para que sea educador, aun fuera del orden puramente estético[7].

Más allá de lo anterior, la reacción contra la estética realista que Wilde había criticado es nítida en la expresión (inusitada en Dieste por su contundencia carente de matices) que escribe en carta dirigida a Manuel Antonio poco antes del tiempo de los preparativos de la revista *Intenciones*: «¡Realismo! ¡Canta repulsión me ten causado ista verba» (OC, vol. V, número 3, pp. 39-40). En esta carta, algo confusa en el hilo de la argumentación, entre otros motivos tal vez porque su conservación no es íntegra, Dieste defiende que lo imaginado, lo creado como ilusión y que no ha sido ni vivido ni contemplado directamente por el autor, puede ser considerado como la más «intensa realidade»; y por esa vía también que la materia primordial del arte no es la traslación de referentes objetivos sino la emoción individual, no sujeta a convención alguna[8]. Esa es, afirma, la realidad que el artista tiene que expresar, convicción que reiterará sin ambages varios años más tarde, cuando en su columna de *El Pueblo Gallego* escriba que

[7] Es interesante que en la conclusión de estas reflexiones el autor extienda la *honradez* intelectual de la creación artística al ámbito de la crítica, de suerte que según su análisis la falta de integridad crítica en quien ejerce esa función acaba por atentar no sólo contra la estética sino también, a su través, contra cualquier posibilidad educadora del arte.

[8] La misma advertencia —con la consecuente protesta hacia quienes, desde Menéndez Pelayo, habían decretado que lo español en arte era el realismo— venía haciendo Ortega ya desde unos años antes. Con motivo de la Exposición Oficial de Bellas Artes del año 1912 juzgaba: «Hay una estética gobernante: se llama a sí misma realismo. Es una estética cómoda. No hay que inventar nada. Ahí están las cosas; aquí está el lienzo, paleta y pinceles. Se trata de hacer pasar las cosas que están ahí al lienzo que está aquí. Es una estética según la manera de los que parlan en la Plaza Mayor: "Respetable público: aquí está el huevo *e* aquí está el pañuelo..."» (Ortega y Gasset, 1912 1946: 559). Lázaro Carreter (1969 1976: 121-126) sitúa con precisión esta protesta de Ortega en el momento entonces urgente de la reconsideración sobre el realismo (y su carácter pretendidamente irrenunciable) en el arte y la literatura españoles.

«o mesmo na pintura que nas demais artes, a verdadeira creaceón é a "copia", estreitamente fidel, dun modelo interior» (ATC, p. 45; el artículo, «Moxenas», se publicó el 17 de febrero de 1926). A lo visto añade en la carta de referencia que la poesía realista fracasa como método porque es una «copia sinceira d'a vida; mais non unha copia exauta», dado que carece de la complejidad proveniente del ámbito de lo subjetivo[9]. Por último, como es habitual en la dialéctica diesteana, la alternativa no se señala por simple eliminación de lo criticado sino por vía de síntesis copresencial de aquello y su *contrario*: «Realismo e idealismo non son nemigos. Hirmandados istán â outra beira d'a mintira friorenta»[10].

Al margen de esa solución metasintética, parece evidente la proximidad de juicios con el escritor irlandés, que se extiende aun a la insistencia en la centralidad de la *emoción*, auténtico fin del arte según Wilde[11], a la necesidad de que la técnica no acalle a la obra artística o a la valoración del importante papel que cumple a la crítica (aspectos que Dieste tratará con reiteración en su labor periodística posterior[12]).

---

[9] Pérez de Ayala se había expresado en muy semejantes términos años antes en su conferencia bilbaína «El liberalismo y "La loca de la casa"». Entonces reclamó que la «copia fidelísima» exigible a la novela y drama había de ser no la de la realidad sino la del «espíritu liberal», entendido este como marco de opciones liberal y no maniquea o facciosamente contempladas en la conciencia de cada individuo. Por esta razón el escritor asturiano prefería reservar el calificativo de *idealismo* para esta praxis artística o literaria, aun aceptando que a otros gustase más la denominación de *realismo*, que él no deslegitima (Pérez de Ayala, 1917 1966: 58). En el ensayo «La realidad artística», recogido como el anterior en *Las máscaras*, ajustaba:

> La realidad artística es una realidad superior, imaginativa, de la cual participamos con las facultades más altas del espíritu, sin exigir el parangón con la realidad que haya podido servirle de modelo o inspiración; antes al contrario, rehuimos ese parangón, que anularía la emoción estética y concluiría con la obra de arte, o la reduciría a un tedioso pasatiempo. (Pérez de Ayala, 1917 1966: 189)

[10] Nuevamente hemos de recordar a Ortega, quien en su ensayo «Adán en el paraíso» sometía a confrontación las nociones y las prácticas de idealismo y realismo para concluir que «El idealismo verdaderamente habría de llamarse realismo», por cuanto supone un intento de instrumentalizar las ideas en pos del dominio de la *res* (Ortega y Gasset, 1910b 1946: 483), consideración que a su vez —esta es al menos la opinión de Lázaro Carreter (1985a 1990: 97)— pudiera provenir del Bergson que en *Le Rire* (1900) sustentaba que el contacto del arte con la realidad pasaba de modo necesario por la *idealidad*, y que según muestra y detalla Orringer (1979: 49-74) forma parte de la herencia proveniente del neokantiano Hermann Cohen, fundador de la escuela de Marburgo, y más precisamente de su *Kants Begründung der Aesthetik* (1889). Sea como fuere, lo cierto es que años más tarde, en el «Ensayo de estética a manera de prólogo», Ortega irá incluso más lejos al afirmar que «el arte es doblemente irreal; primero porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad» (Ortega y Gasset, 1914d: 262). Según el justificado criterio de Navarro Cordón (1994) en Ortega la meditación sobre el arte es ante todo una búsqueda de orientación en el campo magnético que polarizan realismo e idealismo.

[11] Véase «The Critic as Artist» (Wilde 1890 1891 1972: 98-99). En ese lugar el personaje llamado Gilbert asegura que la emoción es el fin tanto del arte como de la propia vida. La diferencia estriba en que la emoción artística se basta a sí misma mientras que la emoción vital se orienta a la acción. Precisamente con base en este criterio se sustenta la conocida tesis de que todo arte es inmoral (por inútil e improductivo socialmente). Pudiera aventurarse que la hipertrofia de esa emotividad buscada produce en algunos casos, tanto en la prosa narrativa de Wilde como en la de Dieste, una tendencia sentimentalista.

[12] Véase, por ejemplo, el artículo «No estamos de acuerdo, señor Casas», publicado en EPG el 24 de diciembre de 1925, donde rebate las tesis expuestas por Augusto Mª. Casas, relativas a la imposibilidad de que la crítica pudiese ser ejercida por personas no dedicadas a la creación artística o literaria, y defiende la auto-

Aunque más sustancial que todo ello es la práctica efectiva de Dieste como narrador, entiendo que francamente fiel a los presupuestos detallados cuando menos en su inicial producción[13], por ejemplo en los relatos dramatizados que aparecerán en *Cuentos Nuevos*, y —siempre[14]— ajena a los principios de un realismo de corte genético tanto por lo que se refiere al sector temático como al que Wilde quiso denominar *formal*. Obsérvese, sin ir más lejos, la anulación en su obra narrativa y dramática de todo atisbo de lo que pudiéramos llamar naturalismo de la expresión. En Dieste los personajes no se expresan en función de su extracción social sino más bien en correspondencia con un estado espiritual o moral, como él mismo y su hermano Eduardo coincidían en apreciar. Este último escribe en *P.A.N.* a propósito del lenguaje de *Viaje y fin de don Frontán* que resulta

> de una precisión y dignidad tan sostenidas que puede ser tachado de hermetismo. El autor usa el lenguaje como un medio técnico, es decir, no lo adapta a la clase social de los personajes, como pedía el realismo, sino a los *valores* morales, que son los reales, y de acción dramática de los mismos, a la manera que un pintor no disminuye los recursos de su paleta según pinte aldeanas o damas de corte, rostros inteligentes o de obscura bajeza[15]. (Eduardo Dieste, 1935: 6)

---

nomía de la aptitud crítica en consonancia con los postulados del pintor y crítico polaco Marjan Paszkiewicz. Conviene precisar, de todos modos, que en Dieste no se encontrarán propuestas semejantes a las wildeanas cuanto a la interpretación de la crítica como arte, algo que el irlandés justificaba por el hecho de que el ejercicio crítico se ocupa no de la expresión sino de la *impresión* causada en el espectador o lector: «Para el crítico, la obra de arte es simplemente una sugestión o un germen para una nueva obra, que desde luego no necesita conservar la menor identidad con la obra criticada» (Wilde, 1890 1891 trad. 1972: 82).

[13] Como en todo escritor, en Dieste puede apreciarse en este aspecto un proceso que supone modificación de puntos de vista iniciales, y que, con seguridad, tiene uno de sus puntos de inflexión más perceptibles en la etapa de la Guerra Civil. Está claro que sería aventurado, y también arbitrario, dar valor confesional empírico a lo que es tan sólo la declaración de un personaje ficcional incluido en un ensayo, pero —desde la convicción de la inexcusabilidad de tal advertencia— no creo que se deba dejar de considerar el interés de una de las declaraciones del Apologista de Esteban en el ensayo multiespeculativo *El alma y el espejo*, aquella en la que confiesa que «La poesía más mentirosa, más jactanciosa, me ha parecido algo que debía ser defendido caballerescamente contra la ferocísima verdad. Luego vi que no era posible, porque con todas sus jactancias el poeta va derecho a su perdición, como si deseara ser quemado por esa ferocísima verdad. ¿O es que pretende seducirla? Todo es verosímil. ¡Todo es verosímil! La consecuencia de estas y otras verosimilitudes es que he empezado a vacilar, a sentir un gran terror que, por un momento, me pareció saludable» (p. 35).

[14] Es significativo el contenido de su «Análise dunha breve nota de Maside», texto escrito en 1975, centrado en las oposiciones ficción/verdad y ficción/realidad y recogido en el volumen *Textos e crítica de arte*, pp. 146-153. No se pierda de vista que, bajo perspectiva no estética sino epistemológica, estos son los asuntos que se dirimen en el ensayo *Sobre la libertad contemplativa*.

[15] Años después, en carta de 20 de julio de 1943 que dirige a su hermano tras haber recibido *Historias e invenciones de Félix Muriel*, extiende a este libro el juicio que se acaba de presentar. Ya antes, el 29 de junio de 1943, tras su primera lectura había escrito que *Félix Muriel* «Está escrito —como sueles decir— en el habla secular de nuestra familia; digo que tú lo dices, porque te lo he oído, con gran sorpresa mía, que se me hace muy difícil saber la calidad de mi lenguaje habitual —con el que también, me parece, escribo—, y no sé ni le veo muchos enlaces con el decir de mi gusto, que es el de San Juan de la Cruz, todo ancho y de luz, violento en su interior y suave de cadencias, que parece que no dice nada». Añadiendo que su estilo «es también de agua, pero salada, el azul y el ocre de los canteros y de los pescadores pintan las figuras y hay un rumor de robledales y de olas en cuanto escribes».

Y algo muy parecido pudiera predicarse en relación con el espacio físico, geográfico o histórico generalmente incorporado en sus textos, tal y como tuve ocasión de perfilar a propósito de *Dos arquivos do trasno* y *A fiestra valdeira*, advirtiendo ya entonces que la disipación de la referencialidad inmediata en lo social y lo histórico, derivada entre otras procedencias de la propia tendencia simbolista y esencialista de la creación diesteana, era una constante de la misma, sólo minorada en los textos teatrales de circunstancia bélica (Casas, 1994a: 169-170 y 273-274).

De notable significación me parece, por último, la interpretación por parte del escritor de todo lo que tiene que ver con la trama y, en general, con lo que la narratología engloba bajo el epígrafe de *historia*. Dieste nunca ocultó en sus escritos la distancia, fatiga y hasta desinterés que «lo mimético-argumental» —episodios, peripecia, datos y pormenores..., lo estrictamente factual o, como diría Wilde, el «caudal de informaciones útiles»— le ocasionaba en cuanto lector. No deja de ser curioso que en su idiolecto sea justamente a eso a lo que se denomina, casi siempre con matiz peyorativo, *novela*, en metonimia que tendremos ocasión de volver a comentar[16]. Así, por ejemplo, es muy expresivo cuando en carta a Gabriel Zaid, fechada en Buenos Aires el 17 de octubre de 1958, razona: «Me permitirás que deje a un lado, en el confuso abismo de los triques, *el novelón* —tanto más complicado cuando más verídico— de las mil y una excusas, ya que no justificaciones... Si no, no hay modo de empezar» (cursiva mía, OC, vol. V, número 305, p. 491). Pero es en otra carta, ahora dirigida a Eduardo Dieste[17], donde se encuentra uno de los lugares en que mejor asienta su comprensión de la novela, y aun de la *novela novelesca*, resultado exponencial o reflexivo del género sobre sí mismo. En tiempo de Shakespeare, afirma, esa modalidad —se refiere sin duda a la *novella* desarrollada en Italia— era o acababa de ser «juego de peripecias, tensión de anhelo (en sobresalto, esperanza y sorpresa) hacia un suceso —¿cuál?— posible en que todo feliz o pavorosamente se desenlaza», pero que, en fin, «rara vez produce literatura de buena ley» precisamente por su afán por volcarse en desenlace. Las dos alternativas coetáneas se producen en la literatura inglesa y la española merced al genio de Shakespeare y Cervantes. Si bien el primero no hace novela sí «siente siempre lo verídico [...] como novelesco», viviendo la historia «como si fuese posible un desenlace distinto del histórico», por lo que aquella se desasosiega y abre en infinita posibilidad. ¿Por qué? Simplemente porque lo factual cede espacio a la memoria y al olvido «en batalla de sombras aéreas que san-

[16] Tampoco está lejos de descripciones de esta clase el Ortega de *Ideas sobre la novela*, para quien el género en cuestión era tupido y moroso por naturaleza, plagado de *menudencias* cuya intuición y cerco correspondían ejercer al lector casi siempre con fatiga. Por razones como esas, insistía Ortega, la novela se agotaba como género, siendo su mejor alternativa la investigación de una capacidad de sugestión de atmósferas, ya que —y esto entronca directamente con Wilde—: «sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea él todo lo "realista" que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales, pero que cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros» (Ortega y Gasset, 1925 1947: 411). Juan de Mairena parece suscribir ese juicio cuando afirma que la novela moderna «Acaso maneja demasiados documentos, se anega en su propia heurística» (Machado, 1936 1986: 247).

[17] En realidad falta el encabezamiento de esta carta o proyecto de carta. Según razonamiento del editor del epistolario de Dieste, que comparto, es muy probable que estas notas pretextuales tuviesen como destinatario imaginado a Eduardo Dieste (Axeitos, 1995f: 68, n. 44). Está fechada en mayo de 1935, aunque la anotación pudiera ser posterior al acto de escritura de esta especie de borrador.

gran». Así el drama se noveliza (apréciese la fundamentación dinámica y antiesencialista de este breve apunte genológico). Mientras, Cervantes, a la inversa, novelizaba el drama, esto es, hacía que vida y novela se conjugasen, de modo que lo posible y lo real se convirtiesen en los polos dramáticos y dialécticos de la modalidad textual naciente. Y con tal fundación aseguraba, de paso, la «esencia dramática de toda novela postcervantina». Resultado fundamental de todo ello fue que el tiempo novelesco asistió a la consunción del principio de finalidad, aquel «vestigio de la épica» (OC, vol. V, número 29, pp. 68-69). El resultado posterior de la herencia cervantina, al menos en el recorrido de la novela contemporánea, no fue nunca del agrado de Dieste, quien en ningún momento de su vida pareció tentado por la práctica ortodoxa del género y que en carta de 17 de diciembre de 1949 dirigida a Enrique Azcoaga sugiere que, por la anulación y el vaciamiento de la auténtica noción de personaje, y en definitiva por su renuncia a las raíces dramáticas, encuentra la novela al uso «convertida en inerte documento» (OC, vol. V, número 190, p. 333).

En principio, Manuel Antonio podría compartir con su amigo y con el grupo de *Intenciones* varios de los puntos perfilados, así el individualismo o la negativa a practicar un arte mimético de la realidad superficial; si bien desde los puntos de vista ideológico y estético sus propuestas concretas eran ya bien diferentes a las que alentaba la redacción de la revista, finalmente plasmadas en *Cuentos Nuevos*. Y es que su estética se orientaba ya, aunque fuese de modo todavía no plenamente decidido ni consciente, al encuentro de las vanguardias, de un creacionismo (o de un cubismo) *humanizado* en la interpretación de Méndez Ferrín (1984: 56), melancólico y *saudosista* en la valoración de Tarrío Varela (1994: 254), ejercicio que en el mejor de los casos suponía extremar y tensar la cuerda de los postulados wildeanos con los que, según he intentado justificar, comulgaban entonces Dieste y Rodríguez Cebral.

El único número que publicó *Cuentos Nuevos. Revista Literaria*, apareció en Santiago el 23 de marzo de 1922. En sus dieciocho páginas se incluían una «Trilogía fantástica» de Marcial Rodríguez Cebral y la serie «Místicos», con dos relatos dialogados, o mejor dramas breves, de Dieste —«El poeta sacrílego» y «El mago encorvado» (OC, vol. I, pp. 381-391)—, que su autor dedica a su hermano Eduardo, «capturador de misticismos». Esas piezas provenían del grupo de textos escritos en México. En su opción estilística y en la configuración del mundo ficcional y escenográfico recuerdan los rumbos del modernismo y del simbolismo visionario del último Strindberg, de Banville y en especial del Maeterlinck de obras como *L'Intruse* (traducida por Azorín al castellano a los pocos años de su aparición). Ello permite relacionar al joven Dieste con el denominado por algunos estudiosos *teatro de la ensoñación*, de notable repercusión en la literatura catalana (Gual, Rusiñol...), en la portuguesa (pienso en el drama estático *O Marinheiro*, de Pessoa) y con presencia asimismo en Martínez Sierra, Pérez de Ayala, José Francés y, coyunturalmente, incluso en Valle-Inclán o Galdós (Rubio Jiménez: 1993). El misterio envolvente y la muerte son elementos siempre presentes en este tipo de drama que suele presentar personajes carentes de nombre propio, como El Poeta, La Madre, La Visión Esmeralda o Las Visiones Grises de «El poeta sacrílego» diesteano[18].

[18] Los textos narrativos de Rodríguez Cebral, que acompañan a los dramáticos de Dieste, no son ajenos a esta estética, y refuerzan incluso el elemento onírico y visionario. Desde el punto de vista temático, «Místi-

Como demostrará su ejercicio periodístico posterior, el alejamiento de Dieste en relación con la posición nacionalista de Manuel Antonio no supone en ningún caso una dejación del espíritu galleguista por parte del primero, ni tampoco abandono de otras dos de las insignias asociadas habitualmente con el nacionalismo o con el ideario del grupo de las *Irmandades da Fala*, la opción federalista y la denuncia del caciquismo. La diferencia hay que buscarla en el modo de entender la relación de las distintas naciones peninsulares con el tipo de estado que se quiere constituir. Mientras para Dieste el federalismo obedece a un principio organizador de una pluralidad y una riqueza, para los sectores nacionalistas era tan sólo una forma de atemperar un problema, el de la sujeción y la dependencia de Galicia en relación con el Estado y la monarquía borbónica. Consecuentes con lo cual son su propuesta de entender la virtualidad gallega como cooperadora «d-a gran aventura española» y su sentimiento favorable a una actividad política que persiguiese anudar, hermanándolos, patriotismo *étnico-geográfico* y patriotismo *gran-estatista*, que tendrían como objetos respectivos Galicia y España[19].

Debe aclararse que el joven Dieste entendía el sentido del patriotismo no en función de supuestos valores exclusivos, no como fundamento de una misión histórica, no —contra el gusto romántico— como reducto de esencias inmarcesibles en mayor o menor medida derivadas de una procedencia étnica dada[20], ni

cos» incide en uno de los motivos recurrentes en la obra diesteana, el sentimiento de culpa en una relación paternofilial vivida de modo problemático.

[19] Su exposición se encuentra en dos cartas dirigidas a sus amigos *rianxeiros* en la primavera de 1921 (OC, vol V, números 8 y 10, pp. 42-43 y 45-46). No fue nuestro autor el primero, en un marco próximo al nacionalismo gallego de preguerra, en procurar el encuentro y la convivencia de esas dos posiciones en un terreno estrictamente político. Galleguistas activos como Luís Porteiro Garea o Xoán V. Viqueira lo habían intentado ya desde la primera andadura de las *Irmandades da Fala*. Viqueira (1886-1924), de ideología próxima a un socialismo que en algún momento denominó «democracia social», mostró siempre convicciones republicanas, democráticas y laicistas. Su trayectoria intelectual guarda interesantes puntos de contacto con la diesteana, aunque su temprana muerte impidió que cristalizasen en una relación profunda. Procedente, por formación y lazos familiares (una de sus tías maternas era la esposa de Manuel B. Cossío), del krausopositivismo institucionista, Viqueira fue alumno de Bergson, Simmel, Riehl, Wundt y Cassirer, y conoció de primera mano el neokantismo de Marburgo y el arranque de la fenomenología (García-Sabell, 1974: 10-12). Además, impulsó la actividad política de las *Irmandades da Fala*, así como su posterior desmarque —a partir de la asamblea monfortina de febrero de 1922, en la que a iniciativa de Risco se funda la *Irmandade Nazonalista Galega*— de las posiciones conservadoras risquianas, y buscó un punto de encuentro entre el nacionalismo federalista, el europeísmo y el universalismo, ya manifiesto en sus «Divagaciós engebristas» (Viqueira, 1920). Autor de tratados de ética, pedagogía, psicología y metafísica, fue asimismo fino poeta, prosista y traductor (Platón, Teócrito, Miguel Ángel, Hume, Goethe, Natorp, Katz, Vorländer, Berkeley, Hebbel...).

[20] En lo que respecta a Galicia, y desde su regionalismo liberal, Manuel Murguía había descrito la *esencia inalterable* de la nación sobre la base de una procedencia étnica céltico-sueva a la que se habrían sumado como capas concéntricas la historia, la tierra y la cultura. Según explica Ramón Máiz (1984: 275), el *etnocentrismo* murguiano sirvió para justificar la búsqueda de una conexión con la cultura centroeuropea y un progresivo alejamiento de la mediterránea y castellana, algo que años después tanto interesaría al atlantismo propugnado por Vicente Risco. Frente a esa posición, Castelao, sin hacer renuncia del mitema céltico ni de la transformación de la historia en naturaleza, acabará reconduciendo en *Sempre en Galiza* la etnicidad al ámbito de un *Volksgeist* (Beramendi y Máiz, 1992: 92-105). Sobre las implicaciones estéticas de todo ello en Risco, Castelao y Viqueira deben verse las líneas que traza Monteagudo (1996: 84-97) al estudiar los puentes entre los dominios político y estético en el período 1916-1930.

mucho menos como respaldo de una actitud resentida por el curso de la propia historia (por eso mismo explicita en el mismo lugar que el odio a Castilla le parece un sentimiento pobre y oscuro). Mucho más llanamente, y acaso teniendo en cuenta tanto la reflexión nietzscheana de que la patria debería ser no la tierra de los padres sino la tierra de los hijos como las ideas de Renan sobre la nación en cuanto itinerario en perenne reajuste dinámico de voluntades —ambas líneas asimiladas claramente por Ortega desde muy pronto (1910a 1946: 496-497)—, ve el patriotismo como el producto de una cohesión nacional orientada con decisión hacia un proyecto colectivo: «Cando un povo ten o sentimento forte e ledo d-a sua virtualidade coleutiva, cando ve en sí mesmo unha promesa, cando se comprace en obter mostras d-a sua peculiar eficacia, ise povo é patriota» (OC, vol. V, número 10, p. 45). Todo lo cual es perfectamente coherente con los escritos éticos y psicopedagógicos que Xoán V. Viqueira había hecho públicos en la segunda mitad del decenio anterior, y con su defensa, acorde con la formación krausista de la que proviene, de la necesidad de orientación de la vida personal y comunal a un valor máximo: el de la armonía, entendida no como celebración estática sino como constante conquista dinámica, impulso sin tregua realizador de las potencialidades del individuo y la sociedad.

En la misma dirección, Dieste defenderá una ordenación pacífica del bilingüismo, que en la sociedad gallega de los años veinte era problemática desde la constatación de las simples carencias legales, pero que era enjuiciada como insuficiente desde posiciones nacionalistas doctrinarias. Esa ordenación, sin imposiciones y progresivamente tendente al equilibrio de usos, desde luego no perdiendo de vista el hecho de que en el marco social la lengua natural del pueblo era el gallego, es la que se sustenta en los escritos de nuestro autor, quien de todos modos en lo personal sentía y definía como propias las dos lenguas en que se había formado, castellano y gallego. Todo ello disgustaba profundamente a Manuel Antonio, que expresará sus críticas más vehementes a Dieste en un momento delicado, cuando su amigo está destinado en el norte de África durante la campaña contra las cábilas de Abd-el-Krim. Allí había sido destinado su batallón, el Expedicionario del Regimiento de Zaragoza, tras el desastre de Annual, y allí pasó Dieste dos años difíciles que comparte con uno de sus más queridos amigos, Xosé Otero Espasandín, con quien colaborará activamente diez años más tarde. Dieste había logrado con dificultad un cierto equilibrio psíquico que convivía con su franca crítica al colonialismo español; desde Rianxo —son los meses del otoño de 1921— Manuel Antonio hace burla de esos mecanismos, lo acusa de colaborar en el robo de la personalidad de Galicia («Un d'os grandes, o meirande pesar meu autual, é ver-che confondido co-a castrada moitedume que canta estupidamente: Banderita, tu eres roja / Banderita, tu eres gualda») y, finalmente, remedando con alguna crueldad el estilo de su amigo, le insta a desertar o a pasarse al enemigo: «Queres rexenerarte? Faite soldado de Abd-el-Krim ou fuxe» (Manoel-Antonio, 1979: 129). Nuestro autor encaja este y otros golpes no sin dificultad, y aunque hace profesión del profundo y leal sentimiento de amistad que lo sigue uniendo a Manuel Antonio y a Roxelio Pérez no reprime la comunicación de su dolor en su carta de respuesta (OC, vol. V, número 14, p. 51).

Sobre estas bases, propicias para una proyección confesional, Dieste acabará escribiendo el relato que titula «De las cartas de un soldado», tiempo después publicado en *Faro de Vigo* (OC, vol. I, pp. 409-411). El texto se desnuda de claves autobiográficas factuales y se dota de un tono existencial que recuer-

da al Kierkegaard que debate sobre el *dilema* o acto de la *elección*. Es un procedimiento que, reforzado por una alegorización del espacio, no resulta nada extraño a la sensibilidad de su autor, quien de modo recurrente seguirá a lo largo de su vida mostrándose proclive a este trasvase de elementos reflexivos, sentimentales y vivenciales propios al ámbito de lo ficcional. El momento culminante de esa línea lo marca, por supuesto, el libro *Historias e invenciones de Félix Muriel*.

Diríase que en «De las cartas de un soldado», al establecer la diferenciación de dos tipos de conciencia, Rafael Dieste apunta a la propia divergencia ética que lo está separando de quien en la realidad es su más leal y crítico compañero de juventud. Si Manuel Antonio expresa una ética utilitarista y pasional, hobbesiana por asentada en una desconfianza radical, marcada por el signo de la ruptura y el gesto, subsidiaria del individualismo de partida y de una clara hipertrofia del yo —recuérdense las palabras «Primeiro que todo Eu», manifiestas a *Roxerius* en mayo de 1921 (Manoel-Antonio, 1979: 104)—, en Dieste prevalece una ética que tiene una *raíz* kantiana[21], que es deontológica y universalista, pero en la que el imperativo categórico, no sin dificultad, se conjuga, y aun pudiera decirse que casi se diluye, en primer lugar con el sentimiento o la emotividad, y en segundo término con la afirmación del principio vital de la continuidad del ser en su devenir.

Por la primera de esas conexiones, que remite en última instancia a Pascal, nuestro autor desembocará en una ética axiológica que no es arriesgado emparentar con la fenomenología personalista de Max Scheler, y que, en cada vida particular, sirve como órgano principal de orientación en las distintas *modalidades axiológicas* que el ser humano está capacitado para sentir y disponer. Corresponden estas en el pensador bávaro a cuatro sensibilidades aprióricas jerarquizadas, las cuales, además, por su materialidad, y siempre en su criterio, representan la refutación más radical del formalismo ético kantiano. Esas cuatro sensibilidades son: la de lo corporal (con los valores sensibles: lo agradable y lo desagradable, lo útil y lo inútil...), la de lo vital (valores de la afectividad vital: lo noble y lo innoble...), la de lo espiritual (valores espirituales, entre ellos los estéticos —lo bello y lo feo...—, el de la justicia y la injusticia, el de la verdad esencial antropológica, que es el «puro conocimiento de la verdad»[22]...) y, finalmente, la de lo sagrado, cuyo valor más representativo es el de la santidad[23] (Scheler, [1916a 1921 trad. 1948, I: pp. 151-157).

A través de esta vía los valores son entendidos por Scheler en la segunda sección de su *Ética* como esencias *a priori* obtenidas a partir de un acto intencio-

---

[21] En expresión tal vez algo exagerada, Enrique Bonete afirma que la ética española contemporánea —Unamuno, Ortega, Zubiri, López Aranguren, Ferrater Mora...— se ha escrito «desde Kant y contra Kant», y en fin que resulta ser «antikantiana, personalista y eudemonista» (Bonete, 1989: 388). Ortega escribió en su día algo parecido: «De la magnífica prisión kantiana sólo es posible evadirse ingiriéndola. Es preciso ser kantiano hasta el fondo de sí mismo, y luego, por digestión, renacer a un nuevo espíritu» (Ortega, 1924a 1947: 25).

[22] Scheler (1916a 1921 trad. 1948, I: 154). Es sumamente significativa de la antropología scheleriana la nota de que los valores vitales «deben sacrificarse» ante los espirituales.

[23] A mi parecer, insuficientemente perfilado por Scheler (e incluso por sus exégetas). Importa en todo caso señalar que *lo santo* en este autor nada tiene que ver con lo estatuido por épocas y pueblos diversos, «ya fueran cosas, personas reales, fuerzas, instituciones, etcétera (desde las representaciones fetichistas hasta el concepto más puro de Dios). [...] Por el contrario, el acto en que captamos *originariamente* los valores de lo san-

nal del sentir. Por ello, los valores no se deducen formalmente de nada previo y son independientes de su concreción material en bienes, siendo así que resultan susceptibles, tanto en el modelo ético scheleriano como en el diesteano, de ser contemplados a la luz de una intencionalidad *emocional* o *afectiva*. Lo cual es sustento definitivo de su *universalidad*, paralela a la de los objetos intencionales de la inteligencia consciente[24] (Suances Marcos, 1976 1986[2]: 58-62; Gomá, 1989: 306). En ese sentido, pues, los valores dejan de ser subjetivos (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. II, 98-110) para presentarse como objetos trascendentes —quiere decirse: no es que los valores *valgan*, es que los valores *son*—, y, como tales, susceptibles de una intuición fenomenológica[25].

En relación con el segundo aspecto apuntado se observará que no queda excluida sino que se demanda incluso la contradicción íntima y lo que el grupo de amigos dio en llamar acaso impropiamente —como ya hemos visto— «apostasías del yo», dirigidas ante todo contra la fijeza de ideales e introductoras de una reflexión sobre la otredad en que se mira el *yo*, participantes por ello en lo que Abel Martín habría de denominar «la esencial heterogeneidad del ser». Es claro que con esto queda en cuestión una de las premisas básicas de la construcción kantiana, la que se refiere a la posibilidad de una precisa identificación de qué sea lo que se debe hacer[26]. No podría ser de otra manera en quien como Dieste se encuentra tan próximo del perspectivismo orteguiano.

---

to es un acto de una determinada clase de *amor* (cuya dirección valorativa *precede y a la vez determina* todas las representaciones plásticas y todos los conceptos de los objetos santos). Es de esencia para este acto el dirigirse a personas, es decir, hacia algo que reviste *forma de ser personal, indiferentemente* de qué contenido y qué "concepto" de personas [*sic*] se tenga presente. El *valor por sí mismo* en la esfera de valores de "lo santo" es, pues, esencialmente un "valor de personas"» (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. I, 155-156).

[24] Es fácil ver una plasmación en términos más concretos de esto que se explica en varios lugares de la obra diesteana, si bien casi siempre con mediación de esa especie de sordina metafísica a la que el autor nunca renunció, acaso en aras de una comunicación que menguando en lo sistemático-conceptual ganase en comprensibilidad. Un ejemplo es el que se halla en el artículo «Política X. Libertad», publicado en EPG el 25 de agosto de 1927, donde se asocian los conceptos de libertad y sistema de valores, resaltando la jerarquización e interdependencia de estos en la determinación de aquella. Puede verse asimismo la segunda de las charlas sobre Lorenzo Varela recogidas en el volumen EV en especial en sus pp. 101-105, donde, escondida en un rosario de metáforas, se encuentra esta precisa y significativa clave referida a los hombres y mujeres del grupo de Misiones Pedagógicas: «Pois ben, este era o estado do noso espírito, e xa non me teño que entreter mais en decir-vos quen éramos nós, porque está à vista. Este era o noso espírito, o modo de sentirmos os valores» (EV, p. 105).

[25] En la quinta sección de su *Ethik* Nicolai Hartmann (1926 1949[3] trad. 1969: 165-223) desarrolla el modelo scheleriano. Suances Marcos (1976 1986[2]: 20-21) ha apuntado algunas de las divergencias fundamentales de las éticas de Scheler y Hartmann, pensador este último al que atribuye una inclinación en favor de un «objetivismo ontológico a ultranza», impulso que estaría detrás de su supuesta desvinculación de lo sociohistórico y de lo metafísico absoluto (en concreto, de Dios).

[26] En ese sentido ha razonado Victoria Camps (1988: 216) que aunque Kant sitúa el problema sólo en el ámbito de la voluntad, este proviene realmente de la esfera del conocimiento, pues no siempre sabemos —o *sabe* aquel individuo que tiende a convertir su decisión en pública con aspiración de universalidad— qué es lo que debemos —o debe— hacer. En segundo lugar, es asimismo muy problemático —en primera instancia: porque obvia los conflictos de valores— ese mismo salto citado de la opción individual a la universal, o, en términos de la alteridad interna, el que va de las distintas posibles opciones que responden a la riqueza del yo hacia la opción única asumible por todos los habitantes que en el yo conviven. Todo ello sería superable —al

Por esas razones, secundadas por la tendencia a la abstracción formal, a un cierto voluntarismo, a la primacía de la noción de «deber» y al tono aparentemente frío de su racionalidad[27], he apuntado sólo a una raíz kantiana, que polemiza con Kant ya desde sus primeras manifestaciones[28], y no a un neokantismo pleno al situar la clase de filosofía moral con la que entronca Dieste. Y es que acaso el rasgo más peculiar de este modelo ético radique en la irrenunciabilidad —que es antidialéctica— al yo plural, a lo que pudiera entenderse como la *alteridad interna* no sofocada y al conflicto dramático suscitado por sus diversas voces —en suma, a esa dialéctica *dialógica* del pensamiento reclamada por Martin Buber (1923)—, siendo tales voces no sólo provenientes de la simultaneidad de las conciencias del yo sino también del proceso o devenir en que estas fluyen —como en el tiempo fenomenológico husserliano—, y de sus edades. A esto precisamente me he referido al hablar de una «ética de la integridad personal» en Dieste, superadora de toda imposición definitiva o inmutable de ideales, necesitada de la iconoclasia reflexiva, *personalista* en sentido scheleriano, y —todavía— kantianamente convencida de que aunque no haya motivo suficiente para una identificación del bien con la felicidad (como quiere la ética material eudemonista), sí puede afirmarse que aquel hace al hombre *digno* de esta.

Para aclarar conceptos tal vez convenga precisar qué es lo que Scheler entiende por *persona*, noción esta, digámoslo con anticipación, que se conforma como verdadero eje de su antropología fenomenológica y como estación término de su ética axiológica, por lo que se entenderá que su cabal comprensión se nos hace ahora imprescindible.

El lugar fundamental de exposición es la sección sexta y última de su *Der Formalismus in der Ethik*, la más extensa del tratado que pasa por ser el fundamental de entre los suyos (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. II, 157-412), aunque complementaría lo allí mostrado posteriormente en otros momentos de su obra. Con terminología fenomenológica dice que la persona es *Aktsubstanz* o «sustancia de actos», porque en ella se unifican o confluyen, conscientemente y como en un centro, los radios de las referencias intencionales puras, un «centro

---

menos en las concepciones debidas a Scheler—[3] a la luz de su *sistema de valores*, «cuyo *contenido* o *materia* es captado o reconocido por una *intuición afectiva*» (Gomá, 1989: 313) y que además trascienden el estrecho ámbito de los *bienes contingentes* —soportes accidentales de los valores— contemplado por el propio Kant. Como se sabe, desde la sociología positivista también se intentó superar el problema planteado por Kant, pero en este caso a la luz del convencimiento —la expresión es de Durkheim— de que todo hecho moral está socialmente determinado; es decir, es la sociedad lo que posibilita una moralidad, proveniente por cierto de la esfera de *lo sacro*. Para un análisis de las relaciones entre ética y filosofía social véase Giner (1989).

[27] Peculiaridades todas de la ética kantiana en la descripción que de ella formula José Luis L. Aranguren (1988), y rastreables, por ejemplo, en el texto «De las cartas de un soldado» que se acaba de citar. En la posterior evolución estilística diesteana la *frialdad* de tono tenderá a desaparecer. Esto se constata, precisamente en materia de filosofía moral, en ensayos como los incorporados en *Tablas de un naufragio* (1985, escritos *ca.* 1944), en especial los que se titulan «Teoría del hábito» y «Libertad en el límite del saberse y del ignorarse», donde se encontrará una nueva reafirmación de Dieste en los principios éticos kantianos, abonada por lo que pudiera verse como un sentimiento de discipulado y aun filialidad intelectual, e incluso una asimilación de la noción de libertad al cumplimiento del imperativo categórico (p. 152).

[28] Véase la referencia crítica implícita que se encuentra en el artículo «A nosa moral», aparecido el 20 de enero de 1926 en EPG (ATC, pp. 32-33).

activo en que el espíritu se manifiesta dentro de las esferas del ser finito» (Scheler, 1928 trad. 1938 1971[9]: 55), y porque su ser, el de la persona, siendo la conexión intencional de sentido de todos sus actos, los *fundamenta* a todos en su diversidad práctica (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. II, 172-176). De modo que la persona es un ser realizador de actos, que no está ni detrás ni sobre estos, sino que se halla íntegramente —*empapándolo por completo*, se dice— en cada acto plenamente concreto; en cuyo transcurrir, al mismo tiempo *varía*[29]. Esto tiene implicaciones diversas, una de las cuales puede verse como la concreción irrepetible que cada persona es. Pues para Scheler, como explica Gomá (1989: 322), «ser persona es erigirse en sujeto de una actitud singular e inconfundible ante el mundo y, a la vez, revelar y verificar la riqueza de sentidos y de valor del mundo propio». Otra implicación importante derivada de lo visto es que la persona se lee en sus valores sistematizados, que aun siendo objetividades trascendentes a ella son —en cada caso, en cada persona— el objeto de una intuición fenomenológica diferenciada, nuevamente irrepetible.

Y ahora debemos retornar a un punto que dejamos sin la suficiente explanación. ¿Por qué calificar de antidialéctica la interpretación diesteana de las contradicciones del yo? Como se sabe, la crítica que Hegel formula al pensamiento moral de Kant, al que tacha de formalista e indefinido, es la más contundente de las vías que el autor de la *Fenomenología del Espíritu* pone en práctica en su cerco a la filosofía de la Ilustración. La falta de contenidos que el *formal* imperativo categórico arrastra consigo facultaría según Hegel una ética hipócrita en la que todo, incluso lo aberrante, podría ser validado por el voluntarismo, y en la que además, por su propia instalación en la abstracción atemporal y teorética, falta cualquier alusión a la contradicción en que se muestra la realidad (Valcárcel, 1992: 438-454). Bien, Dieste reconoce con Hegel la contradicción con la que ha de lidiar el mundo y también el individuo, pero no parece que oriente su solución dialécticamente a la síntesis sino más bien a un diálogo copresencial de tesis y antítesis sin propender a una absoluta disolución posterior en otro espacio, sin reducción de su virtualidad a la de ser meros pasos de la procesualidad del espíritu en pos del conocimiento de sí mismo. La causa última podría radicar en que Dieste sigue con Kant en que hay una separación entre el *ser* y el *deber ser* (que no transitará con fórmula alguna, que convertirá en diálogo intrapersonal); en su no aceptación del Hegel que proclama que todo lo que es *es* porque *debe* ser; y en fin en su (hasta este momento muy firme) reluctancia a subsumir la moralidad individual kantiana en eticidad (*Sittlichkeit*) hegeliana, que es una moralidad instalada en lo social-comunal, en los hábitos y las costumbres, en la familia y, finalmente, en el Estado y sus razones. No da ese paso Dieste, quien no está dispuesto a *des-moralizar* el mundo interior al estilo de Hegel, aunque tampoco permanecerá en el coso que cercan los propios límites del yo. Más bien diremos que aquella ética de la integridad personal tiene su

[29] Es decir: la ejecución de un acto por la persona supone una incidencia sobre esta que la *torna otra*. Scheler descarta el «ser permanente» precisamente por ello, y concluye una hipótesis de interés y aplicabilidad a nuestros actuales propósitos: «La identidad reside exclusivamente en la dirección cualitativa de ese puro tornarse otro» (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. II, 175). De esto se sigue el carácter dinámico de la persona en el pensamiento scheleriano, que, como señala Vergés Ramírez (1993: 25-27), se hace protagonista de su propio quehacer y se conoce obrando.

natural proyección —de nuevo al gusto scheleriano y, en otra escala, al krausista, animados ambos por una correlación fluida entre las esferas de lo individual y lo comunal— en una «ética de la integración social dialógica», pues como muestra en EPG en columna titulada «Entendámonos», correspondiente al 18 de marzo de 1927: «paréceme que en cada un de nós tópase en potencia moito do que nos demáis é autual. Saber espertar en nós o que sinten os demáis, ter movilidade dabondo pra se aprouximar ao ponto que esprica ou xustifica o pensamento alleo, é o que chamo capacidade dialogadora»[30] (ATC, p. 180). Una capacidad esta igualmente defensora de la imprescindibilidad de toda voz y perspectiva por minoritaria que fuere, asentada en el principio de *isegoría* —o igualdad en el derecho a pensar y enunciar un discurso— y en la comunicación[31] (Casas, 1990b: 21-32, 1994a: 23-32 y 1995b), como demuestran de forma insuperable estas palabras que se toman de una carta dirigida en 1949 a Enrique Azcoaga, a la sazón compañero de exilio, referidas a los años de preguerra:

> ¡Pobres españoles! Es quizá lo que queríamos todos, hasta los energúmenos: ¡Hacer falta, no ser descontados como superfluos o como indeseables! Era el país donde todos queríamos hacer falta y donde, sin embargo, a cada paso se decía de otro: «Está sobrando». Recuerdo que se hablaba mucho de limpiar, de barrer... El mito del barrido nos ha hecho polvo. ¡Y qué difícil es ahora conquistar la limpieza verdadera o sea el orden en que no hay sobrantes, porque en él se conciertan, con armonía anticipada o en contienda leal, las vocaciones, los destinos...! (OC, vol. V, número 190, p. 332)

O estas otras, escritas en 1975 y pertenecientes a la serie de aforismos «Fundamentos», incluida en *Fragua íntima* (p. 105): «Verdadero equilibrio: no consiste en tener en cuenta la diversidad de intereses, sino en sentirlos todos como propios».

Llamo la atención sobre el hecho de que estas convicciones, que como vemos llegan al final de sus días, alentasen ya en Dieste en su juventud. A mi juicio estamos ante la característica más destacada de su personalidad, y esto explica que su proyección afecte todos los marcos de su pensamiento y de su propia actitud vital, dada la consecuencia de esta con aquel. Puede señalarse en particular su predilección por la modalidad dramática y aun por la irradiación de la misma sobre otras opciones literarias, narrativas, líricas, ensayística..., e incluso sobre la epistolar.

---

[30] De nuevo pueden leerse estas palabras desde la fenomenología de las actividades del espíritu en Scheler. Trascender la simple percepción del otro es algo que al yo personal sólo le es dado merced a dos actividades: la *simpatía* y el *amor* (no apareciendo en los otros tres modos de relación entre seres humanos: *Einsfühlen* o «fusión afectiva», *Mitfühlen* o «co(n)-sentimiento» y *Humanitas* o «filantropía»), diferenciadas aquellas entre otras razones por el carácter reactivo de la primera y el espontáneo de la segunda. Pero la nota que ahora importa en especial por lo que se refiere a la simpatía es «su constitutivo atenimiento a la *realidad del otro*» (Laín Entralgo, 1981 1983: 204), es decir: una puesta entre paréntesis de la propia realidad egocéntrica que faculta en definitiva una igualdad de valor de los seres humanos cualquiera que sea su propia realidad personal. Cfr. Vergés Ramírez (1993: 129-199).

[31] Por lo que cabe emparentarla con la orientación de la denominada *ética discursiva*, debida en lo fundamental a los desarrollos que desde comienzos de los años setenta vienen publicando Jürgen Habermas y a Karl O. Apel, y que tiene su principal divulgadora y defensora entre nosotros en la persona de Adela Cortina. Para una descripción sucinta de los rasgos que caracterizan la ética discursiva —llamada también *dialógica, comunicativa* o *de la responsabilidad solidaria*— véase Cortina (1989) y Rubio Carracedo (1991).

Un documento que prueba esto último y que tiene la relevancia de lo primigenio es la carta que Dieste envía con fecha 2 de mayo de 1921 a un Roxelio Pérez entonces muy preocupado por delimitar los fundamentos de una nueva pedagogía[32]. En la carta (OC, vol. V, número 9, pp. 44-45) se recogen las posiciones expuestas con anterioridad por los dos amigos y también por Manuel Antonio en relación con los valores y con el compromiso que de ellos nace. Antes que la construcción psicológica e ideológica de los *personajes*, antes también que la materia tratada y sus dos derivaciones básicas (las apelaciones a la pedagogía y al nacionalismo), de suyo altamente interesantes, lo que en este momento deseo destacar es la intencionalidad de la misma, que claramente no es otra que la de un reconocimiento de los puntos de vista diversos de los integrantes del grupo, por tanto de la alteridad y de la razón del otro, así como el propio procedimiento dramático, que será recurrente en la producción diesteana y que aquí se está fundando ya con connotaciones epistemológicas y, en fin, con determinación de pragmatismo. No deja de ser sintomático, al tiempo, el rasgo de autoironía que se muestra en la única intervención *coral* de las voces de Roxelio y Manuel Antonio («Este Dieste siempre tan teólogo»). Este es el comienzo de la carta:

> Amigo Rogelio:
>
> Voy a responder a tu sumario de la carta que escribes a Manolo [Manuel Antonio] fingiendo un posible diálogo.
>
> Tú.— Mi independencia de espíritu no tolera los lazos de ningún ideal.
>
> Manolo.—Cuitada independencia la que nos veda el aliarnos a los devotos de una gran empresa. Prefiero los ojos vendados de una fe que nos conduce al vivir intenso y al sacrificio fecundo, que unos ojos despiertos mirando a la nada. Pero esta gran fecunda fe vendada sólo son aptos para sentirla los hombres capaces de grandes pasiones.
>
> Yo.—¿Por qué un ideal ha de ser la clausura de un espíritu? Según sea el ideal y según sea el espíritu. Mi aspiración es hallar un ideal tan acorde con la naturaleza de mi alma, que no implique merma de su independencia; que me permita combatir con gran pasión y al mismo tiempo con los ojos muy abiertos.

El reconocimiento dramático de la razón de los demás supera claramente en Dieste lo que con Goffman y Habermas podríamos denominar una *acción dramatúrgica* —de la que son simples «casos especiales» las representaciones teatrales (Habermas, 1981 trad. 1987, I: 122-136)—, ejemplificable en los diálogos wildeanos a los que nos hemos referido. Contrariamente, la antropología filosófica de Dieste no parece conformarse a una racionalidad de la acción consistente en que los participantes se representen mutuamente algo estilizando y autoescenificando sus propias vivencias[33]. Su aspiración mayor, insisto que sostenida de modo constante en toda su obra ensayística, va a ser —como se apunta ya en los

[32] Está convencido de la necesidad de que un grupo escogido de personas regeneren el país y también de que eso sólo puede lograrse a través de una intervención pública decidida y, a medio plazo, de un programa educativo global que él se muestra dispuesto a encabezar y organizar (Manoel-Antonio, 1979: 92-94). Por estas fechas establece relaciones con *El Imparcial*, «o periódico que mais traballa pola nosa causa [pedagógica]» (*ibid.*, p. 90), a través de los Gasset que representaban en Cortes al distrito de Padrón.

[33] Parece excusado declarar que tampoco se ajusta a una racionalidad teleológica ni estratégica, por cuanto no se orienta a la obtención de un fin material de carácter utilitarista.

iniciales escritos epistolares— la de alcanzar una racionalidad comunicativa fundamentada en lo que Habermas, con base en supuestos sociológicos y pragmáticos, ha llamado *entendimiento lingüístico*, y que en Dieste podemos ver convocado bajo diferentes etiquetas, casi todas participantes de una apelación a lo *dramático* y a lo *personal*, que tiene aplicabilidad indistinta a la narrativa, al ensayo, o, naturalmente, al drama. Un ejemplo es el constituido por las palabras que preludian el *Diálogo de Manuel y David*, donde tras una esquemática presentación de los *personajes* se advierte lo siguiente: «Al mismo tiempo que el diálogo interesan sus peripecias, no exclusivamente dialécticas, sino a la vez dramáticas, así como el carácter de los personajes, las experiencias y recuerdos aducidos por cada uno y el modo insólito del encuentro y la despedida» (DMD, p. 105).

En su intrincado caminar hacia una teoría emancipatoria de la acción Jürgen Habermas señala cómo los modelos no comunicativos de esta han negado u obviado el hecho de que el lenguaje sea un medio de entendimiento. Como se sabe, Habermas llama *acciones* a las manifestaciones simbólicas autónomas[34] en las que el actor o sujeto de la acción se relaciona «al menos con un mundo (pero siempre *también* con el mundo objetivo)» (1981 trad. 1987, I: 139). En relación con el concepto de *mundo* debe precisarse que Habermas no lo limita en sentido ontológico. Situando al margen el mundo de la vida[35], reorienta los tres tipos de mundo de los que habló Popper (el de los objetos físicos o de los estados físicos, el de los estados de conciencia o de los estados mentales y el de los contenidos objetivos de pensamiento), prefiriendo la terminología alternativa de mundo objetivo, mundo social y mundo subjetivo, y rechazando además que los tres sean meras regiones de un mundo total o supraobjetivo como quería Popper. Creo que la cita que se acompaña[36] clarifica la posición de Habermas:

---

[34] La autonomía exigida a las acciones excluye aquellas correalizaciones que, como los movimientos corporales, son *sustrato* o *elemento* de las primeras (son sólo eso, no son la acción).

[35] El mundo de la vida, mundo vital o *Lebenswelt* en la terminología husserliana en *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* y en *Erfahrung Urteil*, se refiere al mundo circundante que todavía no ha sido tematizado por la conciencia. Es esta la última área a la que en sus escritos Husserl determina que también hay que aplicar la *epojé*, pero a pesar de ello la reducción del *Lebenswelt* deberá preceder a cualquier otra reducción fenomenológica. Montero Moliner ha indicado su preferencia por la traducción *mundo vivido*, menos corriente en la bibliografía fenomenológica española, porque a su juicio en la doctrina husserliana la *vida* carece del protagonismo que le concede la expresión *mundo de la vida*. El profesor levantino propone una comprensión del *Lebenswelt* en cuanto «un mundo previo a las especulaciones filosóficas o a las construcciones científicas, es decir, próximo a la experiencia cotidiana. Todo ello parece estar recogido adecuadamente con la expresión "mundo vivido", que sugiere así que está vinculado con las formas de conducta o de actividad mental que discurren en una vida más inmediata y primaria que las que tienen lugar en las actividades científicas o de un rango cultural más sofisticado» (Montero Moliner, 1987: 62, n. 42). Sin embargo, no debe confundirse en ningún caso el *Lebenswelt* con el mundo natural, ni siquiera debe pensarse que sea lo que se muestra primigeniamente en la experiencia natural, pues como indica Ferrater Mora (1979, 3: 1925), el mundo de la vida no está dado en los hechos, sino que más bien es un «horizonte de hechos». Precisamente a esa luz Habermas (1981 trad. 1987, II: 169-280) ha analizado el mundo de la vida como horizonte de la acción comunicativa. Jiménez Redondo (1991: 9-17) ha indicado que la introducción del concepto de mundo de la vida es el que ha permitido a Habermas renovar la tradición de pensamiento hegeliano-marxista; y apunta hasta cinco razones-direcciones diferentes por las que esa noción resulta necesaria y operativa en el pensamiento habermasiano.

[36] Tanto ella como en general este excurso en que se incorpora mostrarán su mejor rendimiento en una fase posterior de la investigación que he emprendido, el que toca a la teoría del conocimiento en Dieste y a su correlativa teoría de mundos (expresa fundamentalmente en *La paloma Equis*).

> Yo, por el contrario, voy a seguir hablando de tres mundos, que a su vez no deben confundirse con el mundo de la vida. De ellos, sólo uno, es decir, el mundo objetivo, puede ser entendido como correlato de la totalidad de los enunciados verdaderos; sólo uno de ellos mantiene, pues, la significación ontológica en sentido estricto de un universo de entidades. No embargante lo cual, son los tres mundos los que constituyen conjuntamente el sistema de referencia que los participantes suponen en común en los procesos de comunicación. Con este sistema de referencia los participantes determinan sobre qué es posible *en general* entenderse. Los participantes en una comunicación, que se entienden entre sí sobre algo, no solamente entablan una relación con *el* mundo objetivo, como sugiere el modelo precomunicativo imperante en el empirismo. En modo alguno se refieren tan sólo a algo que tenga lugar o que pueda presentarse o ser producido en el mundo objetivo, sino también a algo en el mundo social o en el mundo subjetivo. (*ibid.*: 121-122)

A esta luz explicará Habermas los distintos tipos de acción por él atendidos, que esencialmente son reducibles a cuatro (la teleológica —con la variante estratégica—, la regulada por normas, la dramatúrgica y la comunicativa). Así, la acción teleológica o la estratégica presuponen desde un punto de vista ontológico un solo mundo, el objetivo, es decir: el referido por un estado de cosas existentes. En cambio, la acción regulada por normas exige ya dos mundos, el objetivo más el mundo social expreso en un conjunto de *vigencia de normas* o de reconocimiento de validez por parte de los participantes. Y, por su parte, la acción dramatúrgica también implica dos mundos, que ahora son respectivamente, dependiendo de si los participantes *funcionan* como público o como actores —lo cual es rotativo en toda acción dramatúrgica—, el objetivo y el subjetivo, estando este último conformado por «la totalidad de vivencias subjetivas a las que el agente tiene frente a los demás un acceso privilegiado» (*ibid.*: 132).

Ahora, si la acción teleológica instrumentaliza el lenguaje como medio para lograr el éxito deseado, si el modelo normativo de acción reduce el lenguaje a mero soporte de transmisión de un consenso previo y de una liturgia cultural, si el modelo de acción dramatúrgica vuelve a mediatizar el papel del lenguaje al servicio de la expresividad de los intervinientes, *sólo el modelo comunicativo*

> presupone el lenguaje como un medio de entendimiento sin más abreviaturas, en que hablantes y oyentes se refieren, desde el horizonte preinterpretado que su mundo de la vida representa, simultáneamente a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo, para negociar definiciones de la situación que puedan ser compartidas por todos. (*ibid.*: 137-138)

Y en ese marco descrito es destacada la conclusión de que la búsqueda de acuerdo y de entendimiento —o sea, la acción comunicativa— es el modo originario de uso del lenguaje entre seres humanos. Aquí radica con evidencia luminosa lo que Adela Cortina (1989: 544) ha denominado *un momento axiológico y deontológico*. Puesto que la acción comunicativa es el *télos* del lenguaje en ella reside *un valor*. En otras palabras: dado que la finalidad última del lenguaje se satisface en la puesta en uso de la acción comunicativa *ahí* se alcanza una primacía axiológica, que vistas las cosas al modo habermasiano es además universal (en sentido kantiano).

La herramienta que fundamenta el entendimiento es desde luego el discurso, que pone en obra las argumentaciones que posibiliten el acuerdo consensua-

do racionalmente. Y es precisamente a la consecución de una lógica del discurso práctico a lo que se orienta la ética discursiva, representada entre otros autores por Habermas y, con algunas divergencias, por K.O. Apel[37]. Al propio Habermas se debe la expresión de un principio ético que es central a la ética discursiva: «Sólo pueden pretender validez las normas que encuentran (o podrían encontrar) aceptación por parte de todos los afectados, como participantes en un discurso práctico», pero con el añadido bien exigente de que también todas las consecuencias y subconsecuencias de su acatamiento universal sean aceptables por la totalidad de los afectados[38].

Pues bien, la práctica discursiva diesteana manifiesta en el conjunto de su obra de pensamiento y de ficción corresponde exactamente a una ética del tipo de la que se viene delimitando en estas páginas. Es más, en su jerarquía de valores, como habrá ocasión de ver a propósito del análisis de su producción periodística de los años veinte, ocupa una posición priorizada justamente la noción del *valor diálogo*, que en él es perfectamente equivalente a la de razón comunicativa. Allí se observará hasta que punto Dieste está convencido también de que el *télos* del lenguaje es precisamente el entendimiento —que en ocasiones formula como *acorde*, por supuesto trascendiendo lo que de asunción *normativa* colectiva (Habermas) pueda significar esa palabra—, y nunca su utilización para la instrumentalización recíproca de los actores o para la consecución de propósitos particulares por dignos y *valiosos* que estos puedan ser, pues, en todo caso, su identificación como *valores* marcará su dependencia y subordinación jerárquica al del entendimiento. Pero conviene aún plasmar aquí un motivo más por el que me parece iluminador establecer un puente entre el modelo ético diesteano y el discursivo. Si antes se destacaba el carácter personalista de la antropología filosófica de nuestro escritor ahora debe precisarse esa calificación a la luz del propio camino seguido por la ética cognitiva o deontológica en su intento de resolver los problemas que plantea el imperativo categórico kantiano. La insistencia de Dieste en la imprescindibilidad de toda voz, en la vindicación de una isegoría legitimadora de todo discurso, en la consensualización de la verdad, conecta con el personalismo procedimental de K.O. Apel, y como este está facultado para sentar las bases de una nueva praxis política socialmente progresista y perfeccionadora de los usos que se denominan democráticos[39]. En la teoría de Apel es *persona*, y debe ser reconocida como tal, todo ser capaz de establecer una comunicación lingüística. Esa competencia

[37] Este último las ha precisado así: «Ciertamente, existe en este punto una pequeña discrepancia entre Habermas y yo: a mí me sigue pareciendo legítimo y necesario *insistir en la pretensión de fundamentación última pragmático-trascendental*, si es que la ética discursiva quiere ser *cognitivista* —en el sentido del posible conocimiento de un principio— y *universalista*, en el sentido de pretender *a priori* su ámbito de validez» (Apel, 1986: 237).

[38] J. Habermas, *Moralbewusstein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, pp. 75-76 y 103. Cito por Cortina (1989: 549-559).

[39] Parte de su alcance y de su concreción posible se detalla, por ejemplo, en Cortina (1985 1988^2: 179-232; 1986 1992^3: 141-204; 1990 1992^2: 217-313). K.O. Apel ha discutido en varios lugares sobre el carácter cognitivista, formalista, universalista y deontológico de la ética discursiva, y se ha manifestado vacilante sobre la aceptabilidad de la última de esas notas caracterizadoras precisamente por algo que se acaba de introducir en la exégesis que ofrezco: la ética discursiva debería aspirar a superar el voluntarismo de la *ética de la inten-*

implica también una capacidad autolegisladora, ya que por su propia autonomía y su intervención discursiva en el diálogo la persona puede demandar la validación de sus expresiones a los otros sujetos (personas) intervinientes, «sin que exista justificación trascendental alguna para excluirle de ellos o limitar sus intervenciones en comparación con otras personas» (Cortina, 1989: 550).

Más allá de la praxis social ejercida por Rafael Dieste a lo largo de su vida, que siempre tuvo como uno de sus principios fundantes el de la defensa del acceso al discurso público de la voz y el juicio de las minorías y de aquellas posiciones políticas consideradas inconvenientes en un momento histórico determinado[40]; más allá de esa *actitud*, digo, toda su obra es una celebración del tránsito a la personalización que sustenta la toma de la palabra, o inversamente, como él mismo gustaba de manifestar, es también mostración de en qué modo las razones distintas se hallan encarnadas en las personas o en los personajes (vida y ficción).

Esto último permite incluso el apunte sobre una proyección del personalismo descrito en un sentido reflexivo. Como hemos visto, en Dieste se da una convicción sobre el carácter dialógico de la conciencia: ahí encontramos la clave de su necesidad constante de encarnar, o de personalizar, aquellas razones, aquellas opiniones. En el *Diálogo de Manuel y David* el profesor neokantiano crea a David porque tiene necesidad de discutir en torno al hábito, el juicio y las creencias, y el discípulo de Hume le agradece su convocatoria *por el mismo motivo*: «En fin, esto es lo que, hace tiempo, estaba yo queriendo debatir con alguien (aunque no con cualquiera) desde puntos de vista un tanto desacostumbrados... Entre otras cosas para acabar de esclarecer qué es lo que pienso yo mismo sobre el particular» (DMD, p. 113). Procedimientos semejantes se encuentran en *El alma y el espejo* o en *Sobre la libertad contemplativa*. No es la simple obsesión geometrizante de una *mise en abyme* ludoespeculativa lo que hay detrás, tampoco —claro— un mero mimetismo hacia los gustos pirandelianos o unamunianos, cervantescos al fin. Se trata aquí de algo que sin ambages debe valorarse como *más serio* por más hondo.

La rebelión a la que se asiste con reiteración no casual en esos ensayos es la de los personajes que se reclaman autores de sus propios autores, y aun del *Autor*; todos ellos formulan a través de su discurso unas condiciones para la ficción que no es impertinente extrapolar en el sentido que todo lector inteligente hará. «Hablo, luego soy»; sencillamente esto. Y en consecuencia: «Hablo, luego soy libre para hablar». Voz e independencia, las dos columnas de la libertad, como sentenció Benjamin Constant.

Manuel, barriendo fantasmas propios, se encuentra al personaje de David. Así se describe la invención de David por parte de Manuel en su *Diálogo*. Lo

---

ción kantiana y debería al tiempo considerar los fines, consecuencias y subconsecuencias de la acción, y eso sólo se consigue a través de una *ética de la responsabilidad solidaria* (Apel, 1986: 236-237).

[40] Ejemplo de lo cual es su actitud siempre arriesgada durante la Guerra Civil y en especial su denuncia de la represión de los elementos anarquistas y trotskistas —entre la intelectualidad republicana su palabra fue la única que clamó con fuerza por el asesinato de Andrés Nin a manos de los comunistas, según ha reconocido Eugenio F. Granell—, así como su actuación en el *affaire* Gide durante el II Congreso de Intelectuales Antifascistas que tuvo lugar en Valencia, Madrid y Barcelona a lo largo de la primera quincena de julio de 1937. Véase Caudet (1975), Suñén y Molina (1977), Rei Núñez (1987: 81-97) y Aznar Soler (1991).

crea, en otros términos, porque precisa su réplica. Pero respeta en absoluto la (posible) máxima kantiana que diría: «Al oficiar de autor procede de tal modo que puedas confiarte como personaje a otro autor que siguiese tu ejemplo» (DMD, p. 107). En las acotaciones previas la voz presentadora del diálogo procedimentaliza esa máxima en un sentido que apenas precisa glosa:

> Y ya en la inminencia de la despedida se verá que [Manuel] *teme* fraguar la última palabra de David, queremos decir: atribuirle las que *convendrían* para transfigurarle —según su deseo— en el «novísimo David» con que, desde el principio, está soñando. Rehúye anticipar esa palabra, predecirla. Por otra parte es muy probable que convenga a sus fines, y ya no de autor, sino de filósofo, el dejar viva y presta al vuelo dialéctico la tesis de su interlocutor. Es como si dijera (*y esto también para su propia orientación y perfección*): Que vuele, que se perfeccione, que se oriente. (DMD, p. 108; cursiva mía)

La glosa apenas precisada dice tan sólo que ese no querer cerrar una controversia es el mejor reconocimiento de la transfiguración del personaje creado en persona. Es la enunciación de su discurso lo que lo declara horro del débito autorial.

2.2. Actividad periodística

A su regreso de África, en el último trimestre de 1923, coincidiendo por tanto con la instalación de la dictadura de Primo de Rivera, Dieste vuelve a sentir el signo de la encrucijada, ahora fundamentalmente asociada a su inmediato futuro profesional. Habiendo descartado continuar estudios de Magisterio Superior y abandonado el proyecto de seguir los pasos de Manuel Antonio y matricularse en la Escuela de Náutica, decide instalarse en Vigo, donde pronto establecerá contacto y amistad con Carlos Maside y frecuentará el trato con Valentín Paz Andrade, con quien había coincidido brevemente en Marruecos. A través de estas y otras relaciones con personas de relieve en el mundo cultural y empresarial gallego de los años veinte, Dieste se interesará por el periodismo, actividad que probablemente valoró como un buen medio de proyectar socialmente sus análisis. Tal atracción vino propiciada asimismo por el hecho de que el periodismo vigués de aquellos años, el más vivo de Galicia, atravesaba una etapa ilusionada que ni siquiera la dictadura consiguió frustrar. El propio autor lo recordaba de este modo en conversación con Máximo Sar para el diario compostelano *La Noche*:

> Fue una época de grandes esperanzas y de alta y animada sociabilidad en toda Galicia. [...] Lo característico en general, era, por una parte, la amplísima diversidad de temas, en conexión con Galicia y con todas las corrientes de pensamiento europeo; y por otra, la vivacidad, el don comunicativo, la fuerte integración coloquial con nuestro pueblo contando naturalmente con sus varios niveles y sectores. Era un periodismo irradiante que contaba con colaboradores —en el sentido más vital de la palabra— tan influyentes ya, por aquellas fechas, como Otero Pedrayo, Vicente Risco, Antón Vilar Ponte... era la época del Cubismo, del Expresionismo, del Ultraísmo, de Le Corbusier, de Spengler (Montes a favor, yo en contra) y... de Primo de Rivera. Momento complejísimo, como usted podrá percibir muy bien. (Sar, 1963)

En consonancia, pues, con lo que venía aconteciendo en la prensa madrileña, cuando menos desde que a partir de 1910 el núcleo próximo a Ortega y a Pérez de Ayala —o, si se quiere, la generación del 14— se convence de la ineficacia y la falta de proyección pública final de su trabajo en otros foros y decide aplicar su esfuerzo a trazar una pedagogía política ininterrumpida cuyo soporte básico son los periódicos, en Galicia se asiste en los años veinte a un pujante movimiento de valorización de la crítica, de la columna de opinión, del debate, de la polémica sobre ideas. En los periódicos de entonces acabará por mostrarse, en consecuencia, lo mejor, lo más activo y reflexivo de la vida intelectual del país.

Después de una breve participación en *Faro de Vigo*, donde además de presumibles trabajos de redacción no documentados publica entre el 10 de noviembre de 1923 y el 25 de julio del año siguiente varios poemas y cuentos, desembarca Dieste en el diario *Galicia*, precisamente de la mano de Paz Andrade, Carlos Maside y Amado Villar. El primero de ellos había fundado el periódico en julio de 1922 junto con un grupo de galleguistas republicanos entre los que destacaban Castelao, Losada Diéguez, Blanco Torres y Lustres Rivas. Uno de los propósitos del grupo estribaba en superar lo que años después Dieste calificaría como «xornalismo vellouqueiro», aquel al que se habían acomodado las grandes empresas familiares de comunicación que imperaban en el país y que casi monopolizaban la información, sumándose como una más —es el juicio de nuestro autor— a la larga lista de desventuras que marcaban la trayectoria histórica de Galicia: foros, emigración, atraso en las técnicas agrícolas y pesqueras, caciquismo, insuficiente grado de escolarización, pasividad popular y carencia de orgullo nacional (ATC, pp. 83-84).

No era, desde luego, el mejor momento para incorporarse a un periódico liberal. La dictadura había impuesto la censura de prensa el 20 de septiembre de 1923, por tanto sólo una semana después del golpe de Primo de Rivera[41], anunciando como provisional un procedimiento que sólo sería levantado por el Gobierno Berenguer siete años después. En ese contexto el periódico de Paz Andrade fue, hasta su definitiva desaparición en septiembre de 1926 (que culminó varias suspensiones gubernativas previas), y al lado de *El Pueblo Gallego* y *A Nosa Terra*, uno de los medios más represaliados de cuantos se publicaban en Galicia y seguramente el más activo en su rechazo a la política del Directorio (Freixanes, 1976: 41-59; Barreiro Fernández, 1991a: 358; Capelán, 1995: 22). Aun así *Galicia* llegó a tirar doce mil ejemplares diarios, defendiendo siempre la democracia, la independencia y el pluralismo de opinión. Fue un periódico ambicioso en su intención concienciadora dirigida a las clases medias del país, pero con elegancia en el tono y las formas. En *Galicia* colaboraron activamente todos los integrantes del grupo *Nós*, destacando particularmente las caricaturas de Castelao y la serie «Leria» que Vicente Risco comienza a publicar el 5 de marzo de 1925. También lo hicieron los más significados representantes de las promo-

[41] Que, en consonancia con la que fue actitud casi generalizada en España, no halló en un primer momento oposición decidida en Galicia. Según señala Barreiro Fernández (1991b: 233), esa oposición tardó en organizarse, por cuanto «encontró al nacionalismo, si no receptivo, al menos paciente; encontró a la UGT complaciente; al estudiantado empeñado en problemas más bien corporativos que no políticos; al profesorado domesticado y al agrarismo a la expectativa, que se confirmó, de relevar al viejo caciquismo en la dirección de los ayuntamientos». De suerte que sólo los anarquistas, los comunistas y los republicanos mantuvieron desde el principio una oposición radical, naturalmente contestada con la represión militar.

ciones galleguistas posteriores, que se esforzaron en impulsar la extensión de sus razones y sentimientos más allá de la literatura, la historia y la antropología, alcanzando ámbitos no muy usuales en el pensamiento galleguista anterior, como la estética, la música, la filosofía, la pedagogía y la ciencia[42].

Hasta abril de 1925, en el año escaso en que primero frecuenta y posteriormente se integra en la redacción del diario, Dieste publica, además de varios relatos, una serie no muy extensa de columnas de opinión sobre temas diversos, una serie de breves críticas de arte sobre exposiciones celebradas en Vigo[43] y algunas recensiones de libros de autores gallegos[44]. Dejando para más adelante un análisis detallado de lo que afecta a las importantes cuestiones estéticas, teórico-literarias y críticas tratadas por Dieste —alguna de las cuales, como la columna «El arte y la noria del para qué» ya ha reclamado nuestra atención en páginas precedentes—, núcleo básico de sus colaboraciones en *Galicia*, convienen ahora algunas precisiones previas que ayuden a situar su evolución intelectual tal y como esta se plasma en su participación en el periódico[45].

Lo primero que se evidencia es el tono intencionalmente polémico de sus intervenciones, que, aun contando con la contención de tono y la ausencia de acritud que caracterizan el estilo diesteano, no oculta nunca ni su intencionalidad de reto intelectual a la opinión pública y a la *intelligentsia* ni su compromiso esperanzado con una renovación profunda de las estructuras sociales, culturales y políticas del país. Resulta en este orden muy significativo el modo en que describe las pautas que a su juicio deberían organizar «el arte periodístico», que son, sin duda, las mismas que aplica a su propio discurso; tal *preceptiva*, como en otro momento se denomina, obedece a un «conjunto de normas para bien informar, interesar, interpretar y persuadir al público»[46]. Esta es la razón de que

---

[42] Se cuenta con edición facsimilar del periódico, que alcanza la fecha del 30 de septiembre de 1924: *Galicia*, S., Ediciós do Castro, 1990, 9 vols.

[43] Todas bajo el epígrafe «El arte en Vigo» y centradas en la obra de autores ligados a una estética previa a la del llamado movimiento renovador de la plástica gallega (Llorens, Sotomayor, Montesinos, Sobrino, Castro Gil...). Traducidas al gallego se han compilado, todas menos la titulada «El pintor Montesinos», en TCA, pp. 21-27.

[44] Consta la existencia de al menos cuatro, referidas a libros de Xesús Bal y Gay, Evaristo Correa, Luís Amado Carballo y Victoriano Taibo, respectivamente: *Hacia el ballet gallego*, *El milano y la rosa*, *Os probes de Deus* y *Da vella roseira*. Las dos pimeras están escritas en castellano y las otras dos en gallego, a pesar de lo cual no se han recogido en la edición de la OGC del autor.

[45] Hay un número importante de trabajos que comentan la labor periodística de Rafael Dieste en los años veinte, con especial (y en ocasiones exclusiva) atención a la escrita en gallego por ser la única que hasta el momento se ha recopilado (la excepción la constituye Alonso Montero (1989), trabajo inédito destinado a prologar una frustrada edición de los artículos en castellano del autor, que he podido consultar en el Archivo Dieste). La relación es la siguiente: Freixanes (1981 y 1982), Rei Núñez (1987: 39-49), Alonso Montero (1989 y 1993: 18-19), Pallarés (1991 y 1995), Pillado Rivadulla (1991), Casas (1994a: 41-59 y 98-108), Axeitos (1995j: 12-16), Bernárdez (1995: 89-95), Blanco (1995), Bobillo Díaz (1995), Capelán (1995), Fernández Costas y Rabunhal (1995: 41-47), Freixeiro Mato (1995a: 236-257), Nicolás Rodríguez (1995a) y Tarrío Varela (1995a y 1995b). Véase asimismo el capítulo IV del libro *Entrevistas con R. Dieste* (Romero (comp.), 1994: 93-99), donde aparecen recogidos los momentos en que Dieste se pronunció, en diversas entrevistas, sobre la actividad mencionada.

[46] «El arte del periodista», EPG, 29 de diciembre de 1925. Precisamente una de las carencias del periodismo de empresa familiar, predominante en Galicia en aquellos tiempos y en la actualidad, vendría a ser en

encontremos aquí a un Dieste preocupado por la psicología de las masas, por dotarse de las herramientas que propician el análisis de la «atmósfera emotiva» o «estado de ánimo colectivo» de cada jornada, y que tiene como máxima ambición argumentativa la de ser capaz de «colocar al lector en el plano de las generalizaciones y poder, mediante el juego dialéctico que estas permiten, convertir aquel estado de ánimo en un estado de opinión».

En una célebre conferencia dictada en Madrid en 1914, centrada en la nueva política que era necesaria a España, había acudido Ortega a Fichte para sancionar que la política consiste en «declarar lo que es», en mostrar la «realidad de subsuelo que viene a constituir en cada época, en cada instante, la opinión verdadera e íntima de una parte de la sociedad» (Ortega y Gasset, 1914c 1946: 269). Hay en ello rastro suficiente del giro fenomenológico producido unos años antes. En ese sentido orteguiano, que el pensador madrileño afirmaba que impregnaba a toda su generación, puede decirse que el periodismo de Dieste es un *periodismo político*. Que posee vocación política y pedagógica, y que se nutre de una nítida intencionalidad de intervención en lo público. Sobre esta base es fácil entender que de manera necesaria hubo de chocar con las posiciones defendidas desde otros sectores de opinión. En este orden hay que empezar por resaltar la acusación implícita que en el primero de sus artículos o ensayos periodísticos[47], «El carácter y la vocación», con desarrollo posterior en otros varios, sienta Dieste contra las concepciones esencialistas de la identidad nacional o personal, y, de paso, contra cualquier tipo de determinismo, tanto histórico como psicológico, tanto colectivo como individual. Esta primera entrega es ya, por lo tanto, toda una declaración de principios y una llamada a una rectificación política del camino emprendido por el galleguismo, algo que por cierto tendrá continuidad a

el criterio diesteano la anulación de una conciencia crítica: «O xornalismo vellouqueiro endexamáis pensou en creálo seu púbrico. Dinde o primeiro intre escolleu, antre os púbricos eisistentes, o meirande en número máis que fose o pior, e nunca soñou en erguélo nivel espritoal dos seus leitores. Sólo a formulaceón dista arela causaría escándalo nunha redaición do tipo vellouqueiro» (ATC, p. 84).

[47] Así, en cuanto ensayos, los entendía y presentaba el autor, como puede comprobarse, por ejemplo, en las primeras palabras de la columna «Invitaciones. Estilos de Espacio y tiempo (V y VI)», *G*, 27 de marzo de 1925. Por estas fechas Díez-Canedo venía defendiendo la tesis de que la prensa se había convertido en el vehículo natural del ensayo. En este orden de cosas, importa destacar que lo habitual entre los tratadistas e historiadores del género ensayístico es el no establecimiento de límites inferiores a su extensión. No lo hace, por ejemplo, Adorno en su «El ensayo como forma» (1958 trad. 1962: 11-36), ni tampoco Marichal (1957), Gómez Martínez (1981) o Aullón de Haro (1992). En «Pensamiento popular» (EPG, 18 de junio de 1926) Dieste perfila incluso la estrategia autorial óptima para esta modalidad literaria: al lector hay que inducirlo a pensar por sí mismo el pensamiento del autor, no a salvarlo rodeándolo ni a ahorrarse el esfuerzo acompañante. Añado, en fin, que según el criterio de Xesús Alonso Montero (1989: 9) los artículos periodísticos del joven Dieste revelan a «uno de los grandes ensayistas hispánicos, en una época pródiga en grandes ensayistas. Ya lo era en 1924, el año en que Rafael Dieste se estrenaba, en Galicia, como un sagaz y sugestivo meditador. Y como un gran escritor». En un trabajo anterior al presente (Casas, 1994a: 95-109) he llamado la atención sobre la influencia de nuestro polígrafo en la importación y consolidación del ensayo periodístico por parte del sistema literario gallego del decenio de los veinte. Recientemente se ha publicado un trabajo que muestra los hitos de esa asimilación en una fase previa a la de su actuación, en concreto el segmento temporal 1916-1920, sin duda primordial en la consecución de unas bases para la normalización futura del género en el marco indicado (Monteagudo, 1996).

lo largo de toda la etapa periodística viguesa[48]. Es sintomático asimismo que la invocación a Unamuno vertebre el razonamiento en su conjunto.

Según Dieste el ideario que gira en torno al designio pindárico de «ser lo que se es» —bandera general de los nacionalismos modernos— presupone una singularidad esencial por parte de la entidad de que se trate (nación, individuo, etc.), que sacraliza así un supuesto *carácter* en el que se ha de perseverar, a menudo autocaricaturizándose[49], e ignora que cada ser implica en realidad una «pluralidad de ideales» en debate. Frente a la hipóstasis del carácter Dieste reclama la autoindagación para afirmarse en la voluntad de ser, en la *vocación*; pues, asumiendo la máxima unamuniana, aprendida sin duda en el *llegar a ser* de Nietzsche, también a su juicio lo más profundo del ser es *el querer ser*:

> Sé lo que eres... No conocemos consejo más funesto. Ante su formulación imperativa toda posibilidad de disciplina, de cultura, de personalidad, alza el vuelo y emigra en busca de hombres heroicos que quieran ser lo que no son, que hundan las uñas en la palma, el puño endurecido por la dura voluntad de ser lo que no son [...][50]

Insisto en que en su análisis Dieste sitúa en paralelo y en correspondencia al individuo y a la comunidad (en este caso, nacional), esto es: las soluciones válidas para aquel lo serán también para esta. Y en fin: la identidad nacional no reside en una esencia inmutable ni en un carácter dado, sino que es fruto de una dinámica viva de tendencias plurales que conviven en el seno de la nación, de entre las cuales acaba por surgir un «proyecto de ser» colectivo, asumido por la voluntad comunal como vocación y camino hacia el futuro[51]. Al pie de lo cual podría situarse —vuelvo a algo ya considerado— su canto a la isegoría, a la razón de los demás, en expresión pirandeliana, que aflora asimismo al tratar el asunto de la problemática generacional al que nos referimos en un capítulo anterior.

Todas estas ideas volverán a estructurarse, con mayor claridad y precisión tal y como reconoce el autor, en el mencionado «Mensaje a la gente moza de Galicia» publicado en *Crisol* el 19 de mayo de 1931, por tanto sólo al mes de

---

[48] Además del trabajo citado véanse, de entre los escritos en castellano en EPG, otros como «Nacionalismo e imperialismo», «Nuestra gratitud a Ortega y Gasset», «Parlamento y autonomía», «La autonomía y la opinión del Presidente», «Nacionalismo» y «El hoy de hoy». De los escritos en gallego: «Antre a terra e o ceo», «Nazonalidade e destino», «De onte a hoxe», los tres publicados también en EPG y recopilados en el volumen *Antre a terra e o ceo* (pp. 12-13, 38 y 51-52). Tras la proclamación de la República y desde Madrid Dieste enviaría un «Mensaje a la gente moza de Galicia», que publica en la revista *Crisol* de la capital de España el 19 de mayo de 1931, y que insiste en las mismas ideas que se han introducido.

[49] Véase «Unidad, jerarquía, universalidad», G, 11 de febrero de 1925, p. 1.

[50] Con perspectiva más general —psicológica, epistemológica, estética— volverá Dieste al motivo pindárico en su ensayo «Sobre la reflexión», de la serie *Tablas de un naufragio* (pp. 143-151).

[51] Tan sólo un año después de manifestar lo que acabamos de ver, Dieste se confesará satisfecho del nuevo rumbo emprendido por el nacionalismo en Galicia. Así, en su columna de EPG, retomando los apotegmas que ya le habían servido de base escribe lo siguiente: «Outra nota distintiva do nacionalismo de hoxe: o vello aforismo de Píndaro (sé o que eres) foi enriquentado pra nós por iste de Unamuno: o máis fondo do ser é o querer ser. Frase que abonda pra lle dar groria a un home» (ATC, p. 52). Es más, en julio del mismo año 1926, en la columna «Nacionalismo», rechazará frontalmente la descalificación manifestada por Corpus Barga sobre el carácter *retrógrado* de cualquier movimiento de fondo nacionalista.

proclamada la Segunda República. La intención de Dieste en este trabajo no se oculta: ante la profundidad de los cambios políticos que se avecinan quiere ofrecer su guía intelectual tanto a la juventud en cuanto colectivo como a cada joven en particular. Recuperar aquí ese manifiesto supone simplemente arrojar luz sobre el sistema de ideas básicas reiteradas en *Galicia* y *El Pueblo Gallego* a lo largo del decenio de los veinte por el periodista. En primer lugar, la autoconciencia nacional y lo que de lucha hay en su identificación. En segundo término, la advertencia conocida sobre los peligros de una autocontemplación exclusivista, que según se sugiere puede coartar la libertad evolutiva y de desarrollo en órdenes diversos (político, ético, estético, literario...):

> No os entretengáis demasiado en hacer inventario de «características» para convertirlas en canon. Por ese camino, creyendo evitar la actitud servil ante la fisonomía y cultura de otros pueblos, caeríais en otro servilismo, haciendo al porvenir tributario de un mezquino presente.
>
> Reminiscencia y esperanza son quizá perspectivas de una misma ley: la ley fundamental del mito. Y si esa ley puede llamarse impulso creador, ateneos a él y a vuestro más entrañable «querer ser» —que es, a la vez, un querer perdurar y un querer expresarse, pero nunca un querer hacer nicho, lugar de reposo, quizá lecho de muerte, de lo consumado—, por muy doradas hornacinas que tenga en el retablo de la historia o en el altarcillo de la nostalgia personal.
>
> [...]
>
> No es necesario fingir singularidades, inventar grandes proyectos «inconfundiblemente gallegos». La galleguidad ha de verse en el proceso y ha de venir condicionada por el auténtico carácter de Galicia; y su ejemplaridad será tanto mayor cuanto más universal y sencillo sea, en su esencia, el designio.

Finalmente, habla el escritor de perfilar el *querer ser* colectivo fiando esa labor no exclusivamente a análisis introspectivo sino ampliando la observación a los actos efectivos puestos en práctica en el día a día: «La "idea" de Galicia se expresará en su cultura (en su perspectiva de la cultura universal) y en su tarea (en su tributo a la tarea universal)».

Dieste dejó *Galicia* en abril de 1925 —siendo entonces secretario de redacción— acaso por un cúmulo de motivaciones entre las que figuran la falta de respuesta argumentada que encuentra a sus análisis[52], el predominio de una atmósfera social de resentimiento moral, el ahogo que le provoca la censura ejercida por las autoridades militares y su propia situación en lo personal y lo laboral. Uno de sus mejores amigos, Otero Espasandín, a la sazón también colaborador del diario, lo anima a presentarse con él a unas oposiciones en Madrid, en concreto al Cuerpo de Estadística. Tras fracasar en el intento regresará a Rianxo durante unos meses, pero en diciembre, animado de nuevo por Carlos Maside, se incorpora a *El Pue-*

[52] Sobre ello hay muestra de preocupación en diversos lugares y puede afirmarse que ese sentimiento de ausencia de interlocutores se irá conformando como una constante en Dieste, que acaso sería exagerado trasladar del ámbito de lo psicológico al de lo existencial. Uno de los lugares más claros en que se manifiesta ese síntoma es la columna «Tolerías de meia noite», perteneciente ya a la etapa de EPG (17 de febrero de 1927, recogido en *Antre a terra e o ceo*, pp. 165-167). Su comienzo es ya revelador: «Ireime respondendo eu mesmo antrementres a resposta allea non chega».

blo Gallego, otro periódico vigués, donde ejercitará ya con una continuidad estimable su oficio de columnista y redactor.

El Pueblo Gallego había sido fundado en enero de 1924 por un grupo de liberales aglutinados en la Liga de Defensores de Vigo, quienes aun contando con la rémora del localismo explícito en su propia denominación aspiraban a proyectar un futuro sin las servidumbres típicas de la prensa de estructura familiar y apartándose de la línea nacionalista vigente en las páginas de *Galicia*. Quede claro en cualquier caso que los dos medios compartían una orientación liberal, por lo que hubieron de competir por ganarse sectores de público bastante similares en lo ideológico. Ello ocasionó en distintas ocasiones que entre sus respectivos directores y redacciones surgiese una inquina que trascendió de lo profesional a lo personal, y que tuvo entre otras consecuencias la desaparición de la Asociación de la Prensa local. Cuando Rafael Dieste empieza a colaborar en *El Pueblo Gallego* todavía dirige el periódico Ramón Fernández Mato, que a partir de 1927 cedería el bastón de mando al nuevo propietario, Manuel Portela Valladares. No puede afirmarse que la línea ideológica se quiebre en ese momento, pero sí que en el periódico se prescindió del norte localista, afianzando la tendencia culturalista, galleguista, republicana y federalista. Todo siempre en un marco liberal progresista, a veces teñido de filosocialismo, que es la marca que identifica a *El Pueblo Gallego* hasta que la Prensa del Movimiento se incauta de la cabecera y sus instalaciones en julio de 1936.

En relación con *Galicia* el nuevo periódico gana en ambición (tiene bastantes más planas, lo que le permite atender información más diversificada), en proyección pública y en pluralismo, siendo con probabilidad el único medio en el que pudieron convivir el nacionalismo conservador del núcleo orensano de *Nós*, la derecha monárquica española, los liberales republicanos y artículos de socialistas como Pablo Iglesias o Largo Caballero. Por lo mismo pudo su director colgar un cartel en su despacho con la leyenda: «Esta é a avenida da libertade. Eiquí pode escribir todo o mundo» (Freixanes, 1976: 25), y el consejo de redacción hacer público un ideario que en uno de sus puntos aseguraba estar conformado por personalidades profundamente diversas pero ensambladas con firmeza y armonía (*apud* Molina, 1989b: 676).

El ingreso de Dieste en *El Pueblo Gallego* es saludado por la redacción del diario con palabras de bienvenida y homenaje que valoran en especial su honda formación humanística, asentada en el conocimiento de los clásicos y atenta a la vez a los nuevos rumbos de la cultura universal, resaltando asimismo su compromiso compartido con Europa y con Galicia. Alternando el uso de gallego y castellano —a veces simultaneándolos[53]—, y al margen de su labor como redactor y posteriormente secretario de redacción, publicó Dieste en *El Pueblo Gallego* tres centenares de columnas de opinión sobre temática diversa, que acompañó de otros textos literarios, escritos, con la única excepción del cuento «Juan de Luz», siempre en gallego. Puede decirse que el conjunto de los textos periodísticos que se detallan constituyen una totalidad orgánica, que como he defendido en otro lugar responden a una fusión poliédrica de ética, poética y estética con vocación

[53] Hay días en los que publica una columna en cada lengua. Los rótulos genéricos de sus colaboraciones fueron sucesivamente «Temas galegos» y «Relances», para los de expresión gallega, y «Reflejos» y «Tornavoz» para los escritos en castellano. Más concretamente utilizó epígrafes como «Política», «Tipos cotidianos» y otros.

final de política (Casas, 1994a: 98). Una fusión muy próxima al espíritu que impulsó los programas de los racionalistas ilustrados del XVIII, retomada por los krausopositivistas españoles en el XIX, y que Dieste siempre aspiró a desarrollar de forma cumplida.

Y es que a pesar de que la panoplia de asuntos tratados pueda parecer a primera vista una suma heterogénea, lo cierto es que existe una tensión o coordinación temática subordinada siempre a una mirada crítica de la realidad, que se aspira a regenerar merced a un trabajo de concienciación, o de *pedagogía política* dicho con expresión orteguiana[54]. Afecta este ánimo en principio a la cosa pública, pero no por ello se desatiende la órbita del *mundo de la vida* o lo que el propio Ortega denominaría como la *circunstancia* gallega y española (siempre con lente más antropológica que sociológica), las relaciones entre lo doméstico y lo espiritual o la dotación de mecanismos para el análisis introspectivo. Antes bien, puede asegurarse que el motor de la reflexión en estos textos es, en términos fenomenológicos, una puesta en cuestión de la actitud natural mantenida precisamente sobre lo inmediato, sobre la realidad radical más próxima.

Por otra parte, Dieste se interesa en Galicia y lo gallego, sí, pero siempre como pieza de un mosaico amplio, que es el de lo universal:

> Se acabaron para nosotros las nacionalidades reclusas. Mil ventanas han girado en torno, reverberantes y multicolores y han dejado penetrar la brisa y el aroma de todos los puntos cardinales.
> [...]
> En no entender el propio destino si no es como vector del destino del mundo, en no rendirse al halago protector de las murallas, reside la virtud del hombre de hoy. Anhelante de círculos cada más más dilatados. Tenues y estremecidos de tan dilatados, como bruma dorada, sutil, que anhela estallar pródigamente. («Tornavoz. El hoy de hoy», EPG, 11 de septiembre de 1926)

Es muy significativo a este respecto el modo en que se desplaza la *problematización* de España en sentido ascendente. Se afana Dieste en sentar unas bases para lo que llama *hispanoamericanismo*, y observa en particular la relación entre España y México. Pero el dilema es ante todo Europa, vista al modo husserliano como proyecto de racionalidad universal (San Martín, 1987a: 107-136), por lo que una de las preocupaciones fundamentales del discurso periodístico de Dieste en esos años será la de atajar los neoimperialismos y fascismos en crecimiento del viejo continente. Esa confianza en Europa se verá defraudada sólo a partir de la Guerra Civil española, convirtiéndose entonces en uno de los motivos más profundos de su dolor y desorientación, de los que creo poder asegurar que —reforzados por la circunstancia del exilio y la brutalidad de la

[54] Ortega había expresado en 1910 todo un programa político en el curso de una conferencia leída en la sociedad bilbaína *El Sitio*: «Si educación es transformación de una realidad en el sentido de cierta idea mejor que poseemos y la educación no ha de ser sino social, tendremos que la pedagogía es la ciencia de transformar las sociedades. Antes llamamos a esto política: he aquí pues, que la política se ha hecho para nosotros pedagogía social y el problema español un problema pedagógico» (Ortega, 1910a 1946: 506). Detrás de todo ello, si concedemos razón a Philip W. Silver (1978 trad. 1978: 37-42), está la escuela neokantiana de Marburgo y en especial Paul Natorp.

conflagración mundial y del holocausto judío— nunca más se recuperó. En «Desde la soledad de España» (*Hora de España*, XIII, 1938, pp. 19-30) se leen reflexiones como estas: «Lo que sorprende al español es que Europa no cumpla, que no sea europea. [...] Algo, sin duda, ciego y zurdo, se ha posesionado del cuerpo de Europa. Sus naciones están oprimidas, han olvidado su designio, la luz de sus mocedades, el linaje de sus voces. Y no rescatarán su gracia, su misterio, su verdadera fuerza de futuro, en tanto no consigan recobrar la memoria» (p. 21).

Como he apuntado, los breves ensayos de este período de primera madurez están marcados por una clara voluntad neorregeneracionista, en la que resulta clara la atribución de papeles sociales. Es el pueblo quien hace la historia, pero es labor de una minoría *escogida* en función de su excelencia, fuertemente concienciada, disciplinada y antisectaria, despertar al pueblo del letargo secular en el que yace y guiarlo. Esa minoría, que Dieste denomina con palabra muy del tiempo *porvirista*, sería la encargada de elaborar una lista de «problemas desesperantes» que habrían de estudiarse a la luz de una serie de ideas matrices. Nuestro autor, que se siente desde el primer momento parte integrante de esa minoría, aspira a colaborar en la presentación de un diagnóstico de la situación. Desde entonces hay dos grupos de destinatarios para sus artículos, el pueblo como totalidad, de una parte, y por otra aquellos que ostentan cargos o puestos de responsabilidad política o social. En esa dirección el periodista llega a establecer un perfil del político del futuro, del político anhelado como interlocutor óptimo por las elites intelectuales. Hay en ese retrato algunos rasgos que pudieran hacer pensar en tentaciones proféticas y aun caudillistas: fe creadora, positividad y espíritu afirmativo, codicia de bienestar (y de lograr una «vida folgada, enérxica e gozosa»), sentimiento épico de la vida, visión totalizadora del mundo y de los objetivos perseguidos, inmunidad al resentimiento... («Semblante do político arelado», ATC, pp. 204-205). Dieste exalta aquí una disposición para la reflexión y la praxis que sólo unos meses más tarde vendrá a encomiar también un Ortega absolutamente seducido por la muy vital figura de Mirabeau[55]; aunque, en sentido contrario a nuestro autor, Ortega diversificará sin medias tintas la vida interior correspondiente al político y la del intelectual, así como sus respectivas vivencias de la verdad y de la realidad (1927 1947: 618-622).

La apelación a una minoría que interviniese en la vida social y política, que actuase como motor del cambio histórico, era idea proveniente, de nuevo, de Pérez de Ayala, de Ortega[56] y de sus compañeros de la Liga para la Educación

[55] En realidad, es fácil apreciar, una vez más, la común inspiración en Friedrich Nietzsche, en su *Also sprach Zarathustra* y con mayor precisión en el dibujo del *Übermensch* o «ultrahombre». Creo que para evitar la caricaturización a la que se ha sometido la ideación nietzscheana podría ser útil optar por esta traducción —valdría también la de *sobrehombre*, empleada por Ortega en 1908— en detrimento de la más extendida de «superhombre». Sigo en ello orientaciones como las expuestas en diversos lugares por G. Vattimo y F. Savater. El propio Nietzsche reflexionó sobre el infortunio de la expresión en su *Ecce homo* (Nietzsche, 1908b trad. 1989: 57-58). Dieste acabará siendo muy crítico con el *Übermensch* nietzscheano, un «monántropo imposible» a la postre. Véase su ensayo «Sobre el Hábito y el destino de Europa», de *Tablas de un naufragio* (pp. 99-133; siendo de especial interés al actual asunto las pp. 120-123). Sobre las conexiones entre los *aristocratismos* nietzscheano y orteguiano y las tres esferas en las que actúan —la político-nacional, la individual-paradigmática y la social— véase Sobejano (1967: 550-564).

[56] Los dos muy frecuentemente citados en las columnas del joven periodista, en especial el autor madrileño, quien ilumina buena parte de las reflexiones diesteanas en este tiempo, pero de quien también se anota:

Política Española, fundada en 1913, quienes en aquel momento, sobre todo en este aspecto estratégico, se mostraban muy en la línea del fabianismo británico. Adviértase, de todos modos, que en el momento en que Dieste defiende estas posiciones, a partir de 1925, Ortega se había decantado ya por la retracción política de un espectador reflexivo, capitaneando un movimiento de sentido inverso al inicial y en el que una de sus insignias, la *Revista de Occidente*, fundada en 1923, aspiró a reconducir la intervención pública de las minorías al terreno estricto de la contemplación, de la pura visión, o *teoría*, como a él mismo le gustará decir[57]. Este giro va a ser criticado por Dieste, como tendremos ocasión de ver, y por el núcleo de compañeros de la redacción del periódico, así, por ejemplo, por Blanco Torres (1930: 62-69).

En cualquier caso, el pensador madrileño ajustaba en *España invertebrada* (1921) la trascendencia del papel de vanguardia que los intelectuales, «por imperativo de selección», deberían ostentar, y esto es algo que Dieste apoya absolutamente en sus columnas periodísticas, como pocos años después hará también María Zambrano en su ya profundo y poético *Horizonte del liberalismo* (1930 1996: 231-262). Se trata de un elitismo de las ideas que no busca el protagonismo histórico directo de quienes las formulan[58] y que cree en la capacidad suasoria y concienciadora de la palabra como fuerza motriz, nunca como sedación[59].

«su ímpetu ciudadano es tan mortecino...» («La política y los escritores», EPG, 13 de abril de 1926, p. 1). Cinco años antes de esa fecha nuestro escritor demostraba comulgar con lo más sustancial de los proyectos de Ortega (Manoel-Antonio, 1979: 83-84). Sobre Pérez de Ayala *f*de quien Dieste toma el epígrafe «Tornavoz» para su columna en castellano*f* existe una declaración que no deja dudas, pues confiesa profesarle una «devoción discipular» («Lo que significa tornavoz», EPG, 7 de marzo de 1926, p. 1).

[57] Sobre el modo de entender las minorías desde *Revista de Occidente* véase López Campillo (1972). Aunque más adelante volveré a este asunto destaco ahora que ese impulso *teórico* orteguiano tiene su raíz ya en 1916 con su alejamiento de *España*, el órgano de la Liga de Educación Política, por tanto apenas un año después de la aparición del semanario.

[58] Fundamentalmente es en esto en lo que se aparta la teoría política orteguiana, y en este punto con ella la diesteana, de la de los llamados *elitistas históricos* —Vilfredo Pareto, Gaetano Mosca y Robert Michels—, de orientación neomaquiavelista, antimarxista y profascista. Cfr. Tuñón de Lara (1970 1973³: 225-239) —quien observa alguna conexión, es cierto que de tono menor, de las elites de Ortega con las de Mosca y Pareto, y propone una contrafigura del elitismo en «el humanismo ahincado en lo popular», quintaesenciado en Antonio Machado—, Jansen (1975 trad. 1977: 49-82), López Frías (1985 1985²: 111-133) y Morán (1993). Es muy ilustrativo el artículo «Un ministro italiano teoriza», publicado por Dieste en EPG, el 22 de enero de 1926. En él responde al ministro de Justicia italiano, Alfredo Rocco, y a su definición del fascismo como el «imperio de una minoría selecta que obligue a los individuos a comportarse en beneficio de la sociedad». Para nuestro autor, la coacción no democrática es siempre uno de los peligros que tiene que tener presente la elite intelectual; la *fuerza directriz* perseguida por esta debería ser compatible con la adhesión libre del pueblo. Véase a este respecto «Pensamento guiador», artículo publicado en EPG el 3 de septiembre de 1926 (ATC, pp. 129-131) que sería interesante contrastar con el segundo capítulo que desde su sociología de la cultura escribe Mannheim sobre el mismo tema en *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus* (1935 trad. 1969: 65-100).

[59] Repárese en que esto es absolutamente trasladable al terreno de la creación poética, en el que, como explica con maestría Ricardo Gullón (1969: 148-149) en referencia al 27, la conciencia minoritaria se sitúa no frente al pueblo, no frente a la «mayoría a secas», sino frente a la «mayoría literaria», en esta altura digna de ser presentada como «masa beocia regresiva compuesta de irresponsables, mistificadores, bohemios y foliculanos».

Es también una apuesta por el laicismo entendido en sentido amplio: como autonomía radical en relación con cualquier estructura o discurso dogmáticos. Así, las minorías que gozaban de una preparación y de una fe reformadora suficientes deberían ocuparse en dibujar las líneas maestras de un proyecto nacional compartido por todos, o al menos por la generación que representaban[60], ahogando así el mal del *particularismo* que —una vez más se registra coincidencia— tanto preocupó a Ortega.

Es singular, en esa vertiente, la intensidad con la que Dieste encomia que importa más el acorde que el acuerdo, o en otras palabras el unanimismo que el consenso o la unanimidad de estirpe litúrgica. La consecución de un espíritu colectivo habría de nacer según Dieste sólo de la unión y sería simplista entenderla como fruto de la mera suma o intersección de propósitos individuales (ATC, p. 94). La voluntad esperanzada de ser es para el escritor el motor contra el inmovilismo particularista y el escepticismo que en su consideración anquilosaban Galicia[61]. También por cierto contra sentimientos excesivamente hipostasiados en el país, como el lirismo o la *saudade*.

En concreto, la polémica sobre el lugar antropológico-cultural y la importancia histórica de la *saudade* había alcanzado relevancia social en el Portugal de principios de siglo, y por natural derivación también en Galicia, merced a las posiciones encontradas de António Sérgio y Teixeira de Pascoaes. Dieste defiende en columnas como «Heterodoxia», «O Dr. Nóvoa Santos, teorizante da saudade» y «Mística e saudade» (ATC, pp. 100-102 y 181-192) que la *saudade* entendida al modo de Nóvoa Santos —como sentimiento de mediación entre el hombre y la tierra que tras la muerte lo acogerá— es una tendencia espiritual que, igual que el lirismo, mengua la capacidad de crecimiento moral del pueblo, ante todo por ser antiobjetivista y paralizante.

Nuestro autor propone una revisión dinamizadora del concepto enriquecida por la filosofía del eterno retorno de Nietzsche, que, según creo, tiene su precedente más claro en la posición del galleguista Porteiro Garea, valedor como el propio Dieste de una interpretación activa del sentimiento, que aquel conecta explícitamente con el *élan vital* bergsoniano (Porteiro Garea, 1918). Así, la *saudade* sería entendible como «anguria de non chegar e delicia de seguir», donde la aporía y la contradicción aparentes garantizan la quiebra de toda tentación quietista. Desde esa perspectiva el autor aventuró algo que él mismo sabía que

[60] Como ha visto Mainer (1975 1987[4]: 145) la idea orteguiana de las generaciones como compromiso dinámico entre masa e individuo es la principal justificación del elitismo. Tendremos ocasión de analizar que, con la Guerra Civil, Dieste sufrirá una evolución espiritual en la que uno de los sustentos fundamentales de su labor pública en los años veinte —esa confianza en el papel conductor de las elites— acabará por venirse abajo. El mejor lugar para comprobarlo es un ensayo que acabo de mencionar, «Desde la soledad de España» (v. p. 25).

[61] En colaboración con Otero Espasandín y en tan significativa fecha para los gallegos como es un 25 de julio hace público el manifiesto «Coincidenzas» (ATC, pp. 108-109), que orienta a la consecución de la unidad interna del país y a despertar las conciencias para la definitiva superación del individualismo, la falta de fe en el destino colectivo y las plurales proyecciones del minifundismo agrícola y espiritual que detenían el progreso de los gallegos. Estas preocupaciones siguen latentes en el breve ensayo «Os tópicos por dentro. O individualismo galego», publicado en el número 11 de *Nova Galiza* (p. 2), ya en octubre de 1937, aunque entonces es palmario ya el giro social e histórico del pensamiento diesteano, en ese momento necesitado de dar una explicación no sólo antropológica del problema.

iba a resultar inadmisible a los oídos de quienes habían hecho del sentimiento medalla étnica: «Non quero rematar sin facer unha afirmaceón que quizais vos produza algunha surpresa: o máis grande saudoso da Hespaña de hoxe —e tamén o máis outo exemplo daquela mística dinámica— non é galego. É vasco, ten hoxe saudades tráxicas da sua terra e chámase don Miguel de Unamuno»[62]. La posición heterodoxa de Dieste sobre la *saudade* fue contestada por Otero Pedrayo (1927) apelando a la inefabilidad de este sentimiento, lo cual dio pie a la réplica del primero días después en el artículo «Para Otero Pedrayo», que sorprendentemente no fue recogido en *Antre a terra e o ceo* a pesar de ser la única polémica pública sostenida por los dos pensadores[63].

Sobre el panorama que se dibuja era obvio un nuevo desencuentro con quienes vindicaban un *Volksgeist* definido por esquemas antropológico-doctrinarios tan reduccionistas como los citados, y en particular con un Vicente Risco que consideraba la propia *saudade* como uno de los pilares irrenunciables de la etnoestética que anhelaba consolidar, casi como bandera, en el arte y la literatura del país. Dieste, que no estaba solo en ese frente, pues contaba a menudo con el respaldo gráfico brindado por las viñetas de su amigo Carlos Maside (Rodríguez Losada, 1993: 59-62), pide constantemente un ejercicio de catarsis o purificación tanto individual como colectiva, que habría de hallar continuidad en un nuevo poderío espiritual en el que parecen brillar irisaciones saint-simonianas: «Todo o que hai na Galiza de hoxe de medoñento, mezquiño e arreolado, todo o que traba e enlía o noso paso, tódalas mágoas, máis ou menos "caraiterísticas", máis ou menos "pintorescas", que vimos padecendo —ainda que alguén se tope satisfeito delas e alguén faga delas pedestal— han de escomenzar sen demora a seren combatidas por nós mesmos en nós mesmos. ¡Cada un contra sí mesmo!»[64] (ATC, p. 116).

En actitudes como estas reposa la coartada que llevó a un Risco muy severo a tacharlo de *hipercrítico*, dando lugar a una de las polémicas más frontales y contundentes que nuestro escritor emprendió en esta etapa y que el maestro orensano quiso zanjar insinuando una instalación ideológica de Dieste junto a los «del otro lado»[65]; lo cual, a fin de cuentas, no deja de ser una de las estrategias típicas de desautorización que en un sistema literario dado ejerce el centro sobre la periferia cuando esta intenta modificar el repertorio y/o la canonicidad

[62] Las *saudades* trágicas de su tierra aluden al destierro al que lo confinó Primo de Rivera. Se toma de «Misticismo y saudade», EPG, 27 de marzo de 1927 (ATC, pp. 186-192; la referencia concreta en p. 192).

[63] Torres Queiruga (1981, 1982 y 1990) ha efectuado una aproximación filosófica a la *saudade* confrontándola con el pensamiento moderno (Heidegger, Zubiri, Ricoeur, Piñeiro, Fernández de la Vega...) y ha estudiado con detalle su significado y génesis en Dieste.

[64] Compárese este análisis con el del propio Ortega en *España invertebrada*. Para el pensador madrileño en Galicia —«tierra pobre, habitada por almas rendidas, suspicaces y sin confianza en sí mismas»— el particularismo tomaba la forma de «un sordo y humillado resentimiento, de una inerte entrega a la voluntad ajena, en que se libra sin protestas el cuerpo para reservar tanto más la íntima adhesión» (Ortega y Gasset, 1921a 1947: 69).

[65] Véase *Antre a terra e o ceo*, pp. 116-121 y 123-126. En esta y en la polémica citada con el autor de *Arredor de si* puede apreciarse el contraste en la valoración sobre los límites y alcance del análisis social, que sobre todo en la discusión con Risco se levanta ante el telón de fondo de las diferencias ideológicas referidas a la cuestión nacionalista.

vigentes[66], y no menos que ello una demostración de las rigideces de una lectura nacional del sistema literario (González-Millán, 1995b: 76-77).

2.2.1. Dimensiones del liberalismo diesteano

Junto a consideraciones del quehacer periodístico de Dieste como las presentadas figura otro núcleo temático no menos relevante. Si el anterior giraba en torno a lo social es ahora el individuo y los «íntimos antagonismos del espíritu» —sus «*conflitos clausos*» o, de otro modo, el *cogito*— lo que capta la reflexión. El problema marco es el de la identidad pero tiene diversas implicaciones nacidas casi siempre del rechazo de toda reducción singularista del ser humano, que Dieste quiere plural y en perpetuo debate, *activo* y *haciéndose* sin tregua (en consonancia con Viqueira), *agonista* en un sentido más scheleriano y pirandeliano que unamuniano. Es muy significativa en este sentido su réplica a las formulaciones debidas a Wilhelm Worringer[67] sobre la necesidad de inducir en nosotros mismos una antítesis artificial del propio yo que fuese contrapunto del original, constituyéndose en hemisferio complementario que garantizaría en su conjunción lograda la correcta culminación de ciertas labores epistemológicas:

> Paréceme que un «eu» que non se tope —siquera potencialmente— contido no noso ser, non poderemos inventalo mediante ise artificio das antítesis. Si algunha vez podemos concebir de xeito íntimo —auténtico— algún sentimento contrario aos nosos é porque ise sentimento oposto é, d'algunha maneira, tamén «noso». ¿De qué maneira o ser que non somos pódemos [*sic*, por *pódenos*] pertencer? Un ideograma que xa teño empregado pode esfarelar a paradoxa. Eu maxino o mundo interno —d'algunha maneira temos que nomealo— como un mundo sen lindes coñecidas; como un mundo no que somos nautas —por veces colonizadores, e quizais nunca donos dun xeito poerduradeiro. Nise mundo movémonos, como no mundo d'afora —d'algunha maneira temos que nomealo— de sorte que o noso hourizonte íntimo depende, como o noso hourizonte xeográfico, do sitio en que nos topemos. («Un sono de velas brancas», EPG, 20 de marzo de 1927)

Todo conduce así a la defensa de una razón dramática —operativa tanto en el ámbito social como en el individual—, a la convicción probablemente aprendida en Ortega tanto como en Chesterton, de que todo problema de ideas es un drama y, en última instancia, a una opción a favor de un liberalismo progresista como ética de conducta.

---

[66] Sobre esos conceptos en una teoría polisistémica véase Even-Zohar (1990: 15-20 y 39-43). Desde esa base y sin renunciar a ella, Rakefet Sheffy (1990) ha buscado una mejor precisión del concepto de canonicidad en diálogo con los análisis semiótico-culturales de Juri Lotman. Dos buenos panoramas de las teorías sistémicas son los ofrecidos por Iglesias Santos (1994) y Pozuelo Yvancos (1995). Para una aplicación de las mismas, enriquecida con la noción habermasiana de *espacio público*, sobre la literatura gallega de los años veinte debe verse González-Millán (1995a).

[67] Pensador que desde posiciones psicologistas intentó oponer un formalismo abstracto a la *Einfühlung* (determinando incluso la existencia de dos tipos de arte, por ejemplo, y respectivamente, el gótico y el clásico) e hizo célebre la formulación de que el arte nace de un instinto de autonegación, de una tendencia a resaltar aquello que no se posee y que se aspira a conquistar. En un artículo publicado el 12 de abril de 1927 en EPG («O que lle acontecía a un neno»; ATC, pp. 197-199) Dieste aplicó las ideas de Worringer sobre el arte primitivo en cuanto *refugio* buscado por sus creadores.

2.2.1.1. Persona y valores. La ética axiológica de Max Scheler

Es por esto por lo que la formulación de un pensamiento ético se configura como otro de los núcleos fundamentales de la opinión que Dieste anhela trasladar al público. Hay en él una denuncia constante del solipsismo, del utilitarismo, del determinismo, del escepticismo y del nihilismo paralizante como doctrinas o conductas, así como de la insuficiencia de valores como la solidaridad. En su axiología existe una jerarquización de valores en la que el norte viene marcado por la consecución de un espíritu colectivo que represente un proyecto de actuación sobre el mundo, la plasmación de un *querer ser* totalizante asentado siempre en el diálogo. En este sentido me he referido con anterioridad a la ubicación de su pensamiento moral en la esfera de la ética deontológica, cerca de aquellos que defienden una diferenciación entre la razón comunicativa y modalidades alternativas de la razón, como la estratégica, la teleológica u otras. Debe entenderse que la apelación a la jerarquía axiológica presupone, como en el propio Scheler, dos rasgos: ante todo la primacía de unos valores sobre los otros, que es más amplia que una estricta subsidiariedad piramidal y que determina la *intencionalidad sentimental* del ser humano, y en segundo lugar el carácter diríamos sistemático del orden general de valores contemplados, que produce una correspondencia interna de los mismos y que permite, incluso, que se pueda hablar de *contravalores*. Isaac Díaz Pardo, una de las personalidades culturales gallegas que mejor conoció a Dieste y que con más hondura espiritual lo interpreta, ha descrito la actividad intelectual diesteana como un poner la ética como mecanismo trascendente de todo lo que se hace, y apunta a la sistematicidad que acabo de mencionar en los siguientes términos: «[Para Dieste] Todo o que cumple unha función ética val, e además ten valor real, pro isto mesmo tiña que *ser relativo a algo*. Coido que esta mecánica era a que daba ese carácter de iluminado ao seu pensamento» (Díaz Pardo, 1982 1990: 207; cursiva mía).

En este esquema cobra peso el lugar asignado a la *persona*. En mayo de 1927 (ATC, pp. 212-214) confiesa Dieste la satisfacción intelectual que le causan las lecturas de Scheler y las de su discípulo Landsberg sobre todo como preparación para leer después a Unamuno a nueva luz, reinterpretando así el concepto de individualidad humana. El punto de encuentro entre el agonismo existencial de Unamuno y la antropología filosófica preconizada por el autor bávaro[68] debe señalarse en la concepción personalista, que en definitiva abraza

[68] Una excelente presentación de la misma, si bien restringida a la lectura de *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928), es la ofrecida por J.D. García Bacca (1957 1982: 141-158), quien resume en las cinco afirmaciones siguientes lo sustancial de sus propuestas:

Primera: El hombre es un ser que tiene *puesto*, justamente *puesto*, no *lugar*, en el cosmos.

Segunda: Que el puesto que tiene el hombre en el cosmos lo posee no precisamente por ser animal vertebrado... ni siquiera por tener alma, sino por ser *espíritu*.

Tercera: Que el espíritu tiene por características: *a)* el poder de objetivar; *b)* la potencia de trocar todo en símbolos; *c)* la conciencia de sí mismo.

Cuarta: Que el espíritu, en cuanto tal, no sólo no es omnipotente, como creyeron la concepción cristiana, y en parte la griega, sino que es lo más impotente que hay. De modo que para que el espíritu pueda realizarse es menester que ascienda hasta él la corriente dinámica básica del cosmos, la energía vital, que será la que dé potencia para dar él, a su vez, un universo perfectamente coherente.

Quinta: Que el puesto y oficio característico del hombre consiste en encarrilar y en dirigir por una

también nuestro autor, y que supone en los tres pensadores una interpretación de la identidad como tarea, como tránsito hacia una vocación, y de la experiencia interior vista como drama de múltiples voces en el sentido ya detallado en páginas anteriores[69].

Primar el concepto de persona sobre el de individuo implica además una opción a favor de la trascendencia —no necesariamente de raíz religiosa— y la espiritualidad de la vida humana, también una afirmación de la irreductibilidad del hombre en cuanto ser (ATC, pp. 32-33), de su libertad instituida sobre el mapa de una diversidad y un dinamismo asumidos. Max Scheler, en su *Ética*, dedica un importante apartado —la addenda III— a deslindar lo que entiende por individuo en relación con la persona. Creo que su aportación es del mayor interés para nuestra actual misión, especialmente porque la encuentro plasmada con cierta profusión en los escritos diesteanos de esta época. Por otra parte, la diferenciación posee algunos perfiles delicados, pudiendo malignarse si no se parte de una prevención suficiente. Empecemos por decir que la persona es en Scheler un valor, o sea: no es que tenga un valor como tal sino que en sí misma es un valor hacia el cual tiende intencionalmente. Y aun más: la persona es el valor supremo por cuanto es el sujeto central que activa cualquier otro valor. Ahora bien, por ser cada persona diferente también el valor de cada una es diverso:

> Toda suposición de una igualdad de valor en ellos (y de una igualdad consiguiente en los deberes) es, en realidad, una mera ficción o resulta (con razón en este caso) sólo de la referencia a un círculo especial de quehaceres fundado en la idea del bien generalmente válido. *Con relación* a este círculo de quehaceres, pueden aquéllos —por ejemplo, «como» *sujetos económicos*, «como» depositarios de derechos y deberes civiles, etc.— ser «considerados» iguales y en determinados casos (que son objeto de una investigación especial) deben serlo. Sin perjuicio de la serie de normas generalmente válidas que brotan de la idea del valor personal en general, *cada persona deberá, en efecto, comportarse éticamente de modo diverso y de distinto valor a toda otra persona, bajo condiciones exteriores orgánicas y psíquicas, por otra parte iguales*. (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948, II: 313-314)

Por ello mismo puede sostener Scheler que los hombres serán más iguales (y más iguales en valor) cuanto más inferiores jerárquicamente sean los raseros de los *quehaceres* de la referencia que se estime: «la aristocracia *del cielo* no excluye la democracia *de la tierra*, sino que acaso la exige» (*ibid.*). El propio pensador sabe que esta propuesta suya es frontalmente contraria a la que el individualismo propugna desde el siglo XVIII por supresión de cualquier referencia a la espiritualidad humana: ocurre ya en el subjetivismo kantiano, atento al individuo en cuanto

---

ascética general, por una represión de la vida, la corriente vital para que ascienda del nivel puramente corporal a un nivel superior: al biológico, y de éste a un nivel más alto: al psíquico; y ascendiendo un poco más, lograr la vivificación del Espíritu.

No es, de consiguiente, el hombre un ente particular; tiene por oficio y misión hacer que el espíritu se impregne de vida, siendo tal la fase final del universo. (pp. 141-142)

[69] A este último respecto son ilustrativas dos frases que Dieste escribe en carta a Gabriel Zaid a finales de 1968 y que cabe entender como lema personal: «Sin principios no hay dialéctica. Pero sin dialéctica no hay principios». La carta está fechada exactamente el 13 de diciembre de 1968. No se recoge en el volumen V de sus *Obras Completas*.

persona jurídico-social; en el empirismo liberal británico, atento a la persona como sujeto económico que es destinador y destinatario de un cierto contrato social; e incluso en el pragmatismo biologista de Nietzsche. Consistiría la propuesta individualista rechazada por Scheler en una equiparación de los hombres y sus valores «cuanto más se aproxima su ser al grado absoluto del ser» (un universalismo trascendental), siendo más desiguales «cuanto más se aproxime su ser al estado sensorial corporal y se midan por valores de los grados *más bajos* en jerarquía (un aristocratismo empírico)» (pp. 314-315). Frente a esta posición defiende Scheler con clara gravedad la superioridad de la persona espiritual-individual —obsérvese que no necesariamente de *su vida*— a todo Estado y aun al derecho, y en cualquier caso la absoluta exterioridad de su conformación íntima respecto de estos.

2.2.1.2. Las nociones de *libertad* y *diálogo*. Por una antropología filosófica.

Justo esta vía abierta por el pensamiento scheleriano es la que nos va a permitir conectar las vocaciones ética y política en Rafael Dieste, en su caso decididamente sinérgicas. En cierto modo, como ha señalado Carlos Díaz (1976 1985[3]), el personalismo es antiideológico, aunque mejor sería calificarlo de antisectario y apartidista. Esto explica, asimismo, que en esta etapa —hablo siempre de los años veinte— Dieste prefiera referirse a la *comunidad* antes que a la *sociedad*, etiqueta en la que aprecia un excesivo peso del utilitarismo ético y económico, también del materialismo (ATC, pp. 208-210). Pues bien, Dieste entiende la política como la «influencia consciente del individuo en el destino de su pueblo» («Política», EPG, 27 de marzo de 1926, p. 1)[70]. Ética y política se encuentran la una a la otra al dirimir el autor en qué radica la libertad. Contra la tesis weberiana referida a la disyunción de los ámbitos ético y político, Dieste reafirma su creencia en la posibilidad de una confluencia. A esa luz, la libertad se definirá como un hecho de conciencia consistente en situar junto a la representación de un acto la de otros pensados como posibles (y que incluso pueden ser de naturaleza contraria); y ajusta que «El amor a la libertad [...] no puede significar otra cosa que amor a la diversidad, al mayor número posible de valores diversos» («Política X. Libertad», EPG, 25 de agosto de 1927). Pero insisto en que a pesar de que la definición y descripciones consecuentes puedan parecer pertenecientes al ámbito estricto de una teoría moral en verdad se extienden sin cortapisas de ningún género tanto al campo de una teoría política como al de la estética.

Para el joven Dieste la orientación política que mejor resuelve ese reto es el liberalismo. Desprecia el apoliticismo y la pasividad social[71], censura al régimen dictatorial y su política[72], advierte y denuncia con especial profusión el

[70] Bajo el epígrafe general de «Política» también publicó Dieste una serie de diez artículos entre el 20 de julio y el 25 de agosto de 1927 en los que plasmó su emplazamiento ideológico tanto como el estético.

[71] Véanse «La crisis del apoliticismo», EPG, 23 de abril de 1926; «Política de trasbotica», EPG, 4 de febrero de 1926; «El error del "antipartidismo"», EPG, 19 de febrero de 1926; «Vida privada y vida pública», EPG, 24 de julio de 1926; y «Política V. Esquema de un proceso», EPG, 28 de julio de 1927.

[72] No debe ocultarse que a pesar de ello, en sintonía con otros intelectuales de diversa procedencia ideológica y con la propia línea del periódico, contemporizó y se mostró condescendiente con Primo de Rivera, a quien

avance del fascismo en toda Europa (con atención señalada a Italia)[73], critica la falta de compromiso con la realidad de los conservadores[74] y los procelosos métodos de su prensa (*ABC*, *El Debate* y *La Nación* son los medios más habitualmente analizados[75]), descarta la eficacia dialéctica del binomio derechas-izquierdas[76], está expectante ante la marcha de la revolución soviética y no oculta cierta simpatía con algunos aspectos del credo comunista[77] —aunque rechaza la omnipresencia del Estado—; pero no hay duda en cuanto a su opción a favor del liberalismo progresista[78].

Tal opción no se proyecta nunca en cuanto apoyo a la política de los liberales, ni mucho menos como apuesta por el economicismo raso de muchas de sus actuaciones. Su alcance efectivo se detalla fundamentalmente en la serie anteti-

---

repetidamente en su columna se esforzó en distinguir del núcleo de sus más directos colaboradores y aduladores (entre los que Dieste siempre destaca en negativo la figura de Manuel Bueno). Es muy claro en este sentido que la promesa del dictador de acabar para siempre con «el régimen de cacicazgos y partidos turnantes» propio de la Restauración y, en particular, su astuta insistencia en el carácter coyuntural y pasajero de la intervención llevada a cabo —el famoso *breve paréntesis*, característico y canónico banderín de enganche de todo golpe de Estado que se precie— lograron hechizar también a Dieste. Ejemplos lo cual, a veces entreverados de cierta ironía y de probables quiebros al censor, son artículos como «El miedo al libre examen», «Italia y España», «Asesoremos con serenidad», «Sigamos asesorando», «¡Ánimo, señor Cierva!», «La autonomía y la opinión del Presidente», «La ilusión de Mayer Garção» o «Comparaciones», publicados respectivamente el 22 de diciembre de 1925 y, ya en 1926, el 9 de enero, el 15 de enero, el 16 de enero, el 30 de enero, el 3 de febrero, el 24 de marzo y el 11 de abril, siempre en EPG. A la contemporización inicial con el régimen primorriverista tampoco fue ajeno el nacionalismo ni sus órganos, como *A Nosa Terra*. Los militares, por mediación de Calvo Sotelo, ofrecían al grupo más derechista, el de Risco y Losada Diéguez, la creación de una Mancomunidad Gallega que supondría una descentralización administrativa. La aceptación de estos los condujo a ocupar puestos en varias Diputaciones Provinciales —Losada como vicepresidente de la de Pontevedra—, pero la colaboración duró apenas un año ya que a principios de 1925 se produjo una dimisión generalizada tras la negativa del grupo nacionalista a integrarse en la Unión Patriótica (Beramendi y Núñez Seixas, 1995: 136-138).

[73] En diversas columnas publicadas en EPG, todas durante el año 1926: «De como un órgano se hace fascista», 2 de enero; «Nacionalismo e imperialismo», 8 de enero; «Italia y España», 9 de enero; «Francia y sus musolinitos», 19 de enero; «Un ministro italiano teoriza», 22 de enero; «Mussolini y el baile», 5 de febrero; «Un lord mussolinista», 4 de marzo; «El fascismo y la S.D.N.», 17 de marzo; «Después de un simulacro de justicia fascista», 31 de marzo; y «Aforística actual», 1 de abril.

[74] Entre otros lugares en «El mejoramiento de las costumbres: dos peticiones», de 30 de diciembre de 1925; «En torno a unas frases de Baroja», de 30 de abril de 1926; y «Razón y sinrazón del conservadurismo», de 30 de mayo de 1926 (en todos los casos en EPG).

[75] Véanse como ejemplos «El monopolio de la honradez» y «Los que reprenden», en EPG de 20 de enero y 14 de febrero de 1926 respectivamente.

[76] Así en «Las izquierdas...», en EPG de 19 de marzo de 1926, y «La fuerza de las izquierdas», del 20 del mismo mes. Dieste expresa aquí su rechazo a las manifestaciones del portugués João Ameal sobre el fracaso definitivo de las izquierdas y se pregunta por el contenido de esa designación, a su juicio demasiado vaga. También defiende la idea de que la política progresista no puede sustentarse sólo en la oposición a la política tradicional, debiendo sustanciarse en un proyecto que no sea simplemente el inverso al de las derechas.

[77] Puede ejemplificarlo su artículo «Ollada a Rusia dende Galiza», de 2 de febrero de 1926 (en EPG; ATC, pp. 39-40). Esa simpatía iría a más a lo largo de los años treinta y, en particular, durante la guerra. En ese tiempo muchos de sus amigos fueron militantes comunistas, y él mismo llegó a ser comisario político en el frente del Este.

[78] Tarrío Varela (1995b: 102) habla incluso de un «liberalismo de esquerdas» en el Dieste de esta etapa.

tulada «Política», a la que ya se ha hecho mención, articulada en un conjunto de diez entregas constituidas como una especie de *work in progress*, una aproximación al concepto de libertad como hecho de conciencia, para la que el autor demanda, más allá de fórmulas retóricas, no sólo la atención benevolente sino también la colaboración de sus lectores. Lo hace con términos muy propios de su estilo ensayístico e incluso del narrativo:

> ... si decidí afrontar los peligros de tal osadía [la de acotar una definición de *libertad*], fue contando por anticipado con vuestra ayuda generosa. Y esa ayuda habrá de consistir, si queréis prestármela en reflexionar «otra vez» sobre la libertad, si fuese menester, y en examinar al término de vuestro camino el término del mío. La angostura de linderos que me impuse no permite sino una breve recapitulación de pensamientos y exige, de vuestra hidalguía de lectores, imaginar «lo que hubiera podido responder a vuestras objeciones». Quizá ni aun así —delegando en vosotros mi defensa— consiga convenceros. Pero, al menos, quisiera merecer vuestra atención hasta el fin, y con ella y los dones adivinatorios de vuestra cordialidad, la gracia inapreciable de ser bien entendido. («Política X. Libertad», EPG, 25 de agosto de 1927)

Por otra parte, estas reflexiones son en la práctica la despedida de Dieste de *El Pueblo Gallego*, casi un testamento dirigido a sus paisanos antes de dirigirse a Londres y, finalmente, instalarse en Madrid. En la primera de esas entregas, titulada «Meditación y urgencia», Dieste muestra cómo la política ha devenido en nuestra historia un *pensar urgente* o *de salvamento*, inducido por diagnósticos siempre extremos de la realidad nacional. Ese carácter habría sido acompañado además por la creencia de que el mejor modo se sentir la política consiste en «una adhesión "fuerte" a una ideal "simple"» (lo que podría considerarse una vivencia *dogmática* de lo político); de suerte que tanto el análisis sosegado y reflexivo como la consideración de la complejidad de las situaciones se han interpretado casi siempre como signos de debilidad y timidez. Frente a lo cual el periodista propugna que la duda previa no sea expulsada de la praxis política, que se admita «la revisión crítica de los ideales en circulación» en favor de la veracidad personal, que no claudique la vitalidad de las ideas y su discusión interna en los distintos grupos políticos frente a la simple inercia del vínculo determinado por la hostilidad a los contrarios, y que todo ello se conjugue sin detrimento de la obvia necesidad de una toma de decisión final («Invitación aventurada», EPG, 21 de julio de 1927).

Acudiendo a Georg Simmel, claro defensor de un distanciamiento o desapasionamiento moral en el análisis de los conflictos sociales, reconoce con él una zona de «sociabilidad no política» que entiende debe ser ensanchada por los individuos en contra de la natural inclinación del Estado, que tiende a hacerse omnipresente en toda relación entre ciudadanos. Según Dieste esa misión, que se hizo bandera de las expectativas de Humboldt, fue una de las fundamentales de entre las acometidas por el viejo liberalismo —lograr un mínimum de Estado en cada contingencia histórica particular, o, en definitiva, asegurar la política del *laissez-faire*—, y en ello aprecia un propósito eminentemente político («El problema del liberalismo», EPG, 30 de julio de 1927).

Titula «Contra el academicismo» (EPG, 12 de agosto de 1927) el hondo y casi popperiano octavo eslabón de su discurso, y en él advierte que en cuanto las tendencias políticas o estéticas pasan a expresarse con la universalidad y el abso-

lutismo de los dogmas se convierten en «escueta lógica» no pudiendo ya detenerse hasta su propia culminación. En los dos últimos capítulos de la serie «Política» Dieste retoma propuestas avanzadas con anterioridad. Identifica el nuevo liberalismo con el diálogo, y puntualiza que en esa doctrina está asentado lo más perenne del espíritu europeo desde los griegos. Parece compartir la idea de Georg Simmel sobre la conflictividad connatural a toda relación entre seres humanos[79], que para el pensador berlinés se acentuaba de modo especial en la modernidad (Simmel, 1971), pero extiende al ámbito estrictamente individual lo que este perfiló para las colectividades y su interacción con el individuo. Por ello concreta, en un sentido que conjuga las ideas de la tradición liberal —recogidas sucintamente en el segundo párrafo de la cita inmediata— y su propia teorización política, una nueva definición del liberalismo que es al tiempo, casi al modo weberiano, una toma de postura ética sobre la posibilidad de la resolución de conflictos[80]. Y deseo llamar la atención sobre lo más peculiar de esta construcción, la reorientación del conflicto en un *sentido dramático*, lo que en el autor que estudiamos vale por *dialógico*[81]:

> Ved ahora la idea de liberalismo que quiero proponeros. Hombre de espíritu liberal será el que pueda sentir y estimar un máximun [*sic*] de valores con dramática y decisiva claridad.
>
> Suele entenderse por liberalismo el respeto a las peculiaridades individuales y el afán de desembarazar de trabas el camino del individuo. La «libertad» de cada cual no tendría otras limitaciones que las impuestas por la libertad de los demás. El Estado ideal sería el que vigilase aquellas limitaciones recíprocas a fin de evitar que sufriesen desequilibrio. Más que de libertad, entendida en sentido absoluto, era del mayor grado posible de «independencia» de lo que se trataba. El liberalismo sería la prudencia del puro individualismo, el anhelo de dar una justa solución al perenne dramatismo que enfrenta a unos individuos con otros.

---

[79] Incluidas las dadas entre hombres y mujeres, los primeros más orientados al comercio con el espíritu, las segundas —por *incapacidad* además de por tendencia natural— con la vida; peregrina interpretación compartida por Scheler, quien incluso llegará a subrayarla a la luz de su noción del resentimiento sexual femenino (Scheler, 1912 trad. 1994: 41-43). Como ha visto Aranguren (1992: 23-24), estas ideas fueron asimiladas de modo acrítico por Ortega, en quien la selección de adjetivos a menudo delata una morbosa y torpe tendencia exaltadora de *lo viril*, que casi siempre debe interpretarse simmelianamente como *lo espiritual, lo elevado, lo noble* (otra lectura es la que ofrece Julián Marías en el capítulo «La interpretación de la mujer en la obra de Ortega» de su libro *Acerca de Ortega* (1971 1991^2: 255-270)). Debe recordarse que Ortega, además de publicar la *Sociología* de Simmel en la editorial Revista de Occidente, concedió al autor berlinés un espacio generoso en la publicación periódica del mismo nombre, en cuyas páginas publicó entre 1923 y 1926 ochos trabajos (la mitad de ellos sobre la temática antedicha). A esta tendencia que señalo, con probabilidad abonada por las teorías de Friedrich Nietzsche y aun las de Gregorio Marañón, tampoco será ajena la prosa de Rafael Dieste, como revelan, entre bastantes otros lugares, sus ensayos *La vieja piel del mundo* (1936) o «Fraternidad viril en torno a España», este último publicado en el número II de *Hora de España* (febrero de 1937, pp. 54-57).

[80] Weber fue más allá que Simmel, pues defendió que la ética es *resultado* del conflicto, y que corresponde a la sociología delimitar el modo en que los significados éticos son las *soluciones* dadas a determinadas controversias sociales y a concretos conflictos de intereses (Giner, 1989: 136).

[81] Ese sentido había sido expuesto ya en el revelador artículo de 26 de mayo de 1926 «Dramática pirandeliana y liberalismo», donde concluía que «Liberalismo es diálogo, y diálogo sin restricciones que pudieran dejar indefenso a un dialogador es buena dramática».

> En el liberalismo que propongo no se olvida ese dramatismo. No se olvida la individualidad. Pero es entre ambos valores y «los demás» que se establece ahora el nexo agónico, dramático. Los personajes ahora considerados no son individuos. (O no son sólo individuos). Son como en el drama alegórico, entes de sensibilidad y de razón. Uno es el interés o la peculiaridad individual. Otro es el interés o la peculiaridad comunal. Otros (que podéis aparejar dramáticamente): la paz, el peligro, el bienestar, la perfección, el saber, el poder... Etc.
>
> Teniendo presente lo que hemos dicho del estilo, *el liberalismo será el estilo de pensar y de querer que se propone establecer un orden armonioso entre un máximun de valores y un pacto digno entre un máximun de poderes*. («La idea liberal», EPG, 16 de agosto de 1927)

No carecerá de interés recordar que como colofón de lo que acabamos de ver formula Dieste la reflexión de que el liberalismo como estilo de querer y de pensar no se refiere simplemente a un querer y un pensar *políticos*; tampoco, sobre todo en relación con el penúltimo párrafo, que sólo unos meses antes de publicar esta serie daba su autor a conocer la comedia *A fiestra valdeira*, en la que pudiera verse una singular concreción dramático-teatral de lo sustancial de las ideas *más que políticas* que acabamos de ver; ni, en fin, que valore como cifra de su concepción liberal el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, que anima a releer a sus compañeros generacionales[82]. Una vez más se comprueba hasta qué punto estatuye Rafael Dieste una homología entre las órbitas de lo individual y lo social. O mejor, de lo personal y lo comunitario. Y esto explica la confluencia orgánica de las vertientes ética, política, estética e incluso religiosa de su pensamiento.

Volviendo a la indicación antes presentada sobre el supuesto carácter antiideológico del personalismo conviene, pues, algo más que una matización que, a la luz de la que se viene desarrollando sobre Dieste, clarifique mínimamente el alcance de aquel juicio. No cabe duda que una delimitación de la propia noción de *ideología* consumiría un número de páginas que aquí no puedo entregar. La presentación general al asunto que Carlos Reis ha dispuesto en su libro *Para una semiótica de la ideología* (1987: 11-24) me parece no sólo correcta sino además asumible. Y de ella me voy a servir para defender que, en efecto, la construcción de un sistema etopolítico y estético por parte de Dieste a lo largo de sus colaboraciones en la prensa viguesa del período estudiado puede y debe interpretarse como la presentación de una ideología. No, desde luego, en un sentido marxista ortodoxo, excesivamente apegado a claves socioeconómicas; ni siquiera tan sólo en el importante giro debido a Karl Mannheim de primar desde una sociología del conocimiento la dimensión histórico-social de la ideología asociándola a a una determinada *Weltanschauung*. Hay que admitir, con Ferruccio Rossi-Landi y el propio Carlos Reis, que la ideología actúa *diseminada* en muy diversas áreas; y por esto mismo parece legítimo, como

[82] Obsérvese que lo que de *liberal* pueda haber en el famoso ensayo de Rodó es a ojos de Dieste, en especial, su fuerza dramática: el conflicto entre el espíritu idealista de Ariel y el utilitarista de Calibán sobre el telón de fondo de la América latina, una formulación teórica que el propio autor gallego experimentaría años después en *La vieja piel del mundo*, en este caso sobre la polaridad marcada por Apolo y Dionisos y con referencia a Europa.

quiere el profesor portugués, procurar una no vinculación estricta de la misma «a una [determinada] *praxis* artística, a un sistema político o a una orientación económica» (Reis, 1987: 21). Así, optará Reis por una definición genérica que carga las tintas en lo sociológico y que con suficiente flexibilidad permite una orientación plural *a posteriori* (señaladamente para un estudio semiótico de la literatura, que como es evidente también a nosotros interesa). En concreto incorpora la proporcionada por Guy Rocher en el modo siguiente:

> [una ideología es] un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité[83].

Sobre este plano, es incontestable la determinación ideológica de Rafael Dieste en el trabajo emprendido a partir de 1925. Desde un punto de vista ético lo más relevante de su trayecto en *El Pueblo Gallego* es sin duda su concepto de libertad, directamente asociado a la delimitación política del liberalismo. El periodista afirma no estar interesado por una investigación metafísica de la libertad: quiere definirla ante todo bajo perspectiva psicológica pero claramente sometida a una actitud fenomenológica[84], por cuanto de lo que se trata es de estudiarla en cuanto experiencia, en cuanto supone el *hecho de conciencia* que llama «sentirse libre»[85]. En consecuencia, en nuestro autor el problema de la libertad no afecta de modo peculiar a la razón práctica, sino que es competencia de la razón en general, siendo por tal motivo susceptible de estudio por una «fenomenología del hábito racional del hombre», como expresará años más tarde en su «Teoría del hábito» (TN, p. 124).

Es sintomático que Dieste se refiera a Johann F. Herbart (1776-1841) para explicar ese sentir. Heredando el criticismo kantiano y ya influido por la dialéctica de Hegel, Herbart se propuso en sus trabajos indagar con metodología empirista —*exacta*, vendrán a decir sus continuadores— las funciones de la conciencia así como concretar en qué radique su unidad (a pesar de lo cual, y contra su declaración explícita de práctica de un realismo y de un antiidealismo, Hegel se hará omnipresente en su obra). Para esto defendió el carácter contradictorio de todo objeto de experiencia —de todo *Real*—, también del propio yo, por ser unidad y multiplicidad de notas contingentes no susceptibles de confluencia en síntesis (todo lo contrario de lo que ocurre con la cosa en sí, que sería simple e inmutable), de donde concluyó la inexcusabilidad de entender la experiencia en cuanto fenómeno. Interesa apreciar en qué modo incorpora Dieste la tesis

---

[83] Reis (1987: 21). Toma la definición de Guy Rocher, *Introduction à la sociologie générale. L'action sociale*, París, HMH, 1968, p. 127.

[84] Para una descripción de las diferencias entre la psicología naturalista y la psicología fenomenológica véase el capítulo IV, puntos 2 y 3, de San Martín (1986: 92-129).

[85] Por el tiempo en que Dieste está concretando su concepto de la libertad publica Nicolai Hartmann su *Ethik* (1926). En ese trabajo el fenomenólogo letón reclama una reconducción de la discusión sobre la libertad que, sin renunciar a ellos, rescate su definición de los ámbitos legal, psicológico, volitivo o axiológico. Para Hartmann, igual que para nuestro autor, la libertad sólo puede determinarse en cuanto hecho positivo de conciencia.

herbartiana, compartida por Scheler, sobre la *dinámica psicológica* de las *representaciones del yo* expuesta en su *Psychologie als Wissenschaft*, entre otras razones porque permite comprender el sentido último de sus polémicas juveniles sobre la posibilidad de una *continuidad* personal superadora de los estadios sucesivos y *apostasías* por los que el yo atraviesa[86]. Herbart estaba convencido de que las relaciones entre aquellas representaciones podían someterse a un análisis formal con lenguaje matemático; de modo que, por ejemplo, las que eran contradictorias entre sí acababan por resolverse en la selección consciente de la más intensa (de la que posee mayor *fuerza representativa*), pero sin que ello supusiese la absoluta eliminación de la otra, que permanecería latente en un segundo nivel de la conciencia. Análisis, por cierto, que para él sería igualmente operativo en el terreno estético.

En la evaluación de Ortega la ética de Herbart constituye el núcleo más trabado y actual de su pensamiento. Ello es así, con probabilidad (no llega a hacerlo explícito), por las concomitancias halladas en relación con Scheler[87] y por la independencia buscada para la ética, que ya no será apéndice de la psicología a pesar de mantener con ella unos vínculos necesarios. Para Herbart, como explica Ortega, los valores no se razonan, simplemente se reconocen mediante una «peculiar sensibilidad» a la que de forma muy significativa llama *Geschmack*, «gusto». Su ética se orienta a descubrir las relaciones de la voluntad que desde esa plata-

[86] Dieste pudo conocer el pensamiento de Herbart, entre otros canales, por la divulgación debida a Ortega, quien llegó a prologar en 1916 la *Pedagogía general derivada del fin de la educación*, de donde entresaco el párrafo siguiente por su virtud orientadora y el clarificador puente que traza entre la ontología, la psicología y la ética herbartianas: «El yo, que siendo uno, es, no obstante, la muchedumbre de nuestras representaciones, tiene que someterse al "método de integración de los conceptos". El yo es un Real que está en comercio y concurrencia con otros Reales: a las perturbaciones con que éstos le amenazan responde con actos de conservación de sí mismo, y estos son la génesis de las representaciones, propiamente las sensaciones, reacciones elementales del alma. Su muchedumbre, variedad, sus idas y venidas, dependen de las series de Reales con quienes entre o deje de entrar en concurrencia. Las representaciones contrarias nos hacen concluir a la conjunción del Real que es nuestro yo con Reales de cualidad contraria. De este modo sin abandonar aquél su identidad y su simplicísima cualidad, toma estados varios —nuestras representaciones. La doble referencia de la representación a *lo* representado y al yo mismo que representa, adquiere así, para Herbart, una explicación. Cada una es el mismo yo, pero el mismo yo en función de otro Real determinado» (Ortega, 1916a 1947: 279).

[87] La cristalina admiración que Ortega sintió por Scheler se declara en la necrológica que escribió para *Revista de Occidente*, cuya conclusión era esta: «La muerte de Max Scheler deja a Europa sin la mente mejor que poseía, donde nuestro tiempo gozaba en reflejarse con pasmosa precisión»; y su elocuente contrapunto este otro: «Ahora es preciso completar su esfuerzo añadiendo lo que le faltó: arquitectura, orden, sistema» (Ortega y Gasset, 1928 1947: 511). En la editorial Revista de Occidente aparecieron entre 1926 y 1940 ocho títulos de Scheler, y en la publicación del mismo nombre, entre 1926 y 1936, seis ensayos breves o capítulos de sus libros (con Simmel y Jung es Scheler el autor no español más veces presente en la primera etapa de la revista), con cabida especial para una crítica de las ideologías, especialmente del marxismo (López Campillo, 1972: 86-88 y 292). Asegurar que en Herbart se encuentre, por adelantado, parte de esa metodología sistemática que Ortega echaba en falta en la axiología scheleriana, parecería temerario; pero no es descartable que una parte del atractivo sentido por el filósofo español tuviese un polo generador en el esquema crítico —kantiano— que ordena el pensar de aquel. Sobre la «ciencia *a priori* del valor» escribió Ortega su «Introducción a la Estimativa», en la que dialoga críticamente no sólo con Scheler o Kant, sino también con autores como Brentano, Meinong y Ehrenfels, para, finalmente, proponer su clasificación de las grandes clases de valores, que ordena en cuatro núcleos: valores útiles, vitales, espirituales —subclasificados en intelectuales, morales y estéticos— y religiosos (Ortega y Gasset, 1923b 1947: 336). Pintor-Ramos (1974: 45) ha apuntado las diferencias de mayor peso entre esa propuesta y la correspondiente a Scheler.

forma del *gusto* se revelan como moralmente dignas de ser estimadas. Y por ese camino la ética conduce a la estética, o incluso se manifiesta en cuanto tal.

Una propiedad de esta ética herbartiana, que es fácil identificar también en el modelo axiológico de nuestro autor, aunque este sea notablemente más jerárquico, es su marca de globalidad, su renuncia a permanecer apegada al análisis individualizado de este acto o de aquel valor. Es así que unos y otros quedan sometidos a la relación sistemática que guardan con los demás y con el propio conjunto de valores considerado: «*Y esta relación es la que es estimable o desestimable*, la que es buena o mala, según sea armónica o inarmónica» (Ortega y Gasset, 1916a 1947: 289)[88]. En todo caso, la *libertad íntima* es para Herbart la primera idea práctica, la primera de las relaciones objetivas e intelectualmente inmediatas que sostienen o fundamentan su edificio ético: toda volición personal —sostiene— origina simultáneamente a su aparición un juicio de valor: en el momento en que la volición se hace libremente acto (y en el supuesto de que volición y valoración guarden correspondencia) «*no queremos tanto en éste lo deseado materialmente cuanto lo que el acto tiene de coincidente con el valor moral*» (Ortega y Gasset, 1916a 1947: 288). Por lo que puede concluirse que la libertad íntima es para Herbart la concordancia entre lo que se desea hacer y lo que el gusto ético revela como estimable y armónico.

Pues bien, Dieste propugna que la libertad «supone, junto a la representación de un acto (el que se ejecuta), la representación de otros actos pensados como posibles», esto es: sólo puede hablarse del hecho de conciencia «sentirse libre» si el sujeto de ese sentir se representa al menos dos posibilidades de signo contrario entre las que finalmente ha de elegir una y rechazar la otra. Es más, la *amplitud* de la conciencia de libertad sentida es proporcional al número de actos representados como posibles y estimables (siempre y cuando, exige el autor, el sujeto mantenga conciencia clara de que es él quien otorga posibilidad y estimación a esas opciones)[89]. Es en este lugar donde, mediante una elipsis

[88] Relativamente a Dieste son clarísimos a este respecto tres tempranos artículos que firma en el diario *Galicia* («El paciente Ulises, el Doctor Fausto y el Ingenioso Hidalgo», «Defensa de la cordura» y «En torno al quijotismo», respectivamente de 1, 2 y 3 de abril de 1925), centrados en principio en un hecho trivial, el proyecto de levantar una estatua a don Quijote en El Toboso, empresa que el columnista desaconseja. Y lo hace porque don Quijote, ya desde la creación por su autor, inspira un doble sentimiento contradictorio, amor y burla, únicamente disuelto en *sólo amor* en el episodio final de su retorno a la personalidad de Alonso Quijano, ya en el lecho de muerte. La imposibilidad de la estatua deriva justamente de ahí: ¿cuál de los dos sentimientos rememoraría la efigie? Fuere el que fuere desvirtuaría —razona Dieste— la tensión polar sobre la que recordamos a don Quijote; y si se intentase aunarlos o integrarlos en el bronce o la piedra el resultado sería absurdo. Pero lo más enjundioso de las explicaciones se ofrece en el sector final del artículo que cierra la polémica. En él se presenta el quijotismo como un «complejo de virtudes malogradas, en cuanto a su eficacia, por la falta de cordura», razón por la cual constituye un *desequilibrio*: «La generosidad, el valor, siendo virtudes tan estimables, necesitan, para constituir un bien, del contrapeso de otra virtud, que es la cordura. El bien —dijo Chesterton— es un equilibrio de virtudes. Sobre esto podría dar testimonio aquel muchacho ferozmente apaleado por su amo en tanto que Don Quijote, seguro de haberle salvado, se va pavoneándose mentalmente de su hazaña. Aquí es donde nuestro amor a Don Quijote vacila, y la burla se torna rabia y las lágrimas —lágrimas coléricas— pugnan por saltar. [/] Este es el quijotismo. Ejemplos de él —entresacados de la historia de España que me ha tocado vivir— tengo de musitar al oído de mi contradictor».

[89] Esa referencia a la amplitud volveremos a encontrarla muchos años después, concretamente en 1975, cuando reflexionando sobre la obra escultórica de Alberto Sánchez (uno de los fundadores de la Escuela de

argumentativa como tantas otras de las que jalonan las especulaciones diesteanas —propiciando a veces la desorientación de un lector necesitado de mayor guía apodíctica, que ayude a salvar vacíos como este, u, otras veces, meandros del tipo de los dibujados por la proclividad autorial al uso de los *modi tollendo tollens* y *tollendo ponens*—, se produce el avance fundamental. La diversidad de actos la hallaremos configurada como diversidad de valores (debe sobreinterpretarse que es así por la orientación fenomenológico-personalista del pensamiento diesteano; por su modo de entender la persona, al modo scheleriano, como «sustancia de actos», en paralelo a una determinada ubicación axiológica; por su herbartiana interpretación de la ética en cuanto ciencia de la sensibilidad estimativa), y con ello se introduce el resultado esperado, que esquematizo como sigue: 1) el amor a la libertad no es otra cosa que el amor a la diversidad de valores; 2) «es propio de los valores el ordenarse», por lo que no siempre el mismo conjunto de valores produce el mismo referente axiológico; 3) toda ordenación de valores, tanto en el marco individual como en el colectivo, al trascender el ámbito estimativo y hacerse práctica da lugar a un *pacto de poderes* como resultado, entendiendo cada *poder* como el impulso ejecutivo que cada valor implica hacia su propia consecución[90]; 4) el par conformado por una ordenación

Vallecas, influido tanto por el neocubismo y el futurismo como por el surrealismo, y fallecido en el exilio moscovita en 1962). Dieste confiese hallarse ante la más perfecta revelación de la idea de libertad «en el sentido podríamos decir ontológico, humano, personal, pero también en el sentido político». Por tanto, nuevamente es el ámbito estético el que faculta un hallazgo ético y antropológico que se concreta en esos cuatro radios expresamente aludidos por el autor. Una pieza escultórica de Alberto —señala Dieste— «no sólo cumple el deber de toda escultura de crear un espacio en torno, sino que además crea un horizonte» (hay traducción al gallego en TCA; cita en p. 136).

[90] Vuelve a apreciarse aquí cierta concordancia con los postulados hartmannianos expuestos en *Ethik* (1926) o en *Systematische Selbstdarstellung* (1933). En este último lugar razona Hartmann que el bien es en sí múltiple y que sólo puede entenderse como un conjunto de valores, todos ellos dirigidos al ser humano con la exigencia de ser realizados por su mediación. Además, la comprensión de los valores no es un conocimiento neutral, por lo que la relación no es de carácter contemplativo sino *emocional*. Se trata, dice Hartmann, de un *ser-aprehendido* que puede tomar las formas de ser-atraído o ser-repelido. Por otra parte, la conciencia valorativa se transforma a lo largo de la historia. Es ella, y no los valores, lo que evoluciona y muda, razón por la que no nos es dado saber definitivamente en qué consiste el bien:

> Precisamente el modo de ser de los valores se muestra aquí como un auténtico ser en sí, aun cuando sólo ideal. Valores son algo que existe independientemente de nuestra comprensión u opinión, y que en el sentimiento valorativo mismo, donde aparece, se acredita en forma muy palpable como tal cosa independiente. Por eso experimentamos como absoluta toda exigencia moral que parte de ellos. (Hartmann, 1933 trad. 1989: 63).

A pesar de lo cual —añade en contra de lo delimitado por Sócrates— frente al conocimiento de esa exigencia conservamos la libertad de seguirla o no:

> Su exigencia se convierte en realidad sólo cuando *un poder real* se pone en su lugar y la impone —por encima de la determinación entitativa, existente ya siempre. Necesita, en consecuencia, el punto de arranque en lo real. (p. 64; cursiva mía)

Y es el ser humano, sólo él, quien puede actuar como *abogado* de los valores en un mundo real: «La impotencia de los valores es condición del poder del hombre» (p. 66). De ahí su libertad y su responsabilidad. Como vemos, Hartmann rechaza cualquier metafísica de los valores que interprete a estos como principio director. Todas ellas (desde la fe en una Providencia a cualquier teologismo o panteísmo) «acaban en la aniquilación del hombre como ser ético» (p. 66), noción incomprensible para el pensador letón al margen de la de conflicto moral íntimo:

> En la conducta del hombre se enfrentan en todo tiempo dos mundos, dos principios o legalidades. Al

de valores y su correspondiente pacto de poderes es lo que da lugar a un *estilo*; y 5) es irrenunciable al liberalismo, en sus varias concreciones históricas, la doble aspiración a un orden armonioso entre un máximum de valores y también a un pacto digno entre un máximum de poderes.

Es importante que Dieste explicite que la noción de *estilo* posee aplicabilidad tanto axiológica como estética; lo cual guarda, por otra parte, concordancia plena con los postulados de Herbart y también con los del Ortega que en las *Meditaciones del Quijote* muestra cómo, en cimas espirituales como las sobrevoladas por el arte cervantino, «un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política» (Ortega y Gasset, 1914b 1946: 363). Es decir: hablar de estilo en arte y hacerlo en ética es desde el punto de vista etiológico-argumentativo lo mismo. A esta luz se comprende que pueda escribir Dieste que «una obra de arte es una "revelación" de valores» («El arte y el eros», EPG, 19 de junio de 1927), que incorpore la definición chestertoniana del *bien* como «equilibrio de virtudes» («Teoría del esperpento», G, 3 de marzo de 1925, p. 1) y, en otro orden de cosas, también que acepte aquella máxima formulada por el Conde de Buffon según la cual *el estilo es el hombre*[91], asunción que asimismo había adjuntado Ortega (1914d 1947: 263) al «Ensayo de estética a manera de prólogo», si bien no con bases axiológicas sino *sentimentales* (*vid. infra*).

Parece prescindible en función de todo lo anterior extenderse sobre lo lejos que queda a estas alturas Hegel y su romántica defensa de nacionalismo y estatalismo, por mucho que su Estado se identifique con la razón. Dieste pudo aprender en Hegel la inexorabilidad de la historia como triunfo del Espíritu que se encuentra a sí mismo al tiempo que gana la libertad en su autoconocerse, y aunque nunca obvió en su pensamiento reconocer que la libertad significa justamente proceso, que no es algo dado o cumplido, está claro que tampoco alcanza a ontologizar el concepto al gusto hegeliano. Y se observará también distanciamiento en lo atingente a la consideración de la relación entre el yo y el otro, que

---

hombre le toca la tarea de hacer de la dualidad una unidad —un todo superior cerrado formalmente. En el hombre, por lo menos según la idea de su esencia, se cierra el mundo en una unidad. Ciertamente, en efecto, *sólo* según la idea, pues la tarea es perenne, nunca está cumplida, y la unidad nunca estará acabada. Cada situación particular de la vida a que un hombre viene a dar, lo coloca de nuevo frente a la tarea. [...] Por otra parte, sin embargo, la situación en cuanto tal no le dice qué debe hacer. Esto se lo dice solamente su conciencia del valor (en cuanto la tenga). Ésta, empero, no lo determina, sino que le deja campo de acción para decidir en favor o en contra del valor percibido. Aquí, en consecuencia, se halla el punto de su libertad, y a la vez la limitación de su libertad. Está forzado a la decisión; no se ha decidido por él. Él tiene que decidir. No tiene la libertad de ser libre o no libre. Más bien en el estar forzado a la decisión es *eo ipso* libre. (pp. 67-68)

Por esto mismo, asegura Hartmann contradiciendo a Kant, no es suficiente que la voluntad halle su libertad en el ámbito de la autonomía de la ley moral; antes bien «ha de tenerla en oposición a la ley moral, ha de ser capaz del pro y del contra frente a la misma» (p. 68).

[91] Un desarrollo inicial de estas ideas se encuentra en la serie de artículos que tituló «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar», aparecida en EPG los días 14, 15 y 18 de junio de 1927 (véase a este respecto Pérez (1995: 11-12)). Otras interesantes traslaciones de esa misma perspectiva fenomenológica y axiológica al ámbito del pensamiento estético son las que muestran trabajos como los de Morpurgo-Tagliabue (1951) y Hartmann (1953) (de este último nos serviremos para alguna aplicación posterior). Sobre la interpretación orteguiana de la estética como cuestión política véase Molinuevo (1995: 17-22).

en Hegel se define en cuanto enfrentamiento de dos *conciencias de sí*, como *lucha* (solventada históricamente en el sometimiento de una de las partes). Mayor dificultad observo a la hora de precisar en qué medida el elitismo es vector actuante también en este marco. Dieste no se manifiesta a este respecto; y queda la duda de si, al modo de Weber, sospechaba la imposibilidad de extensión de aquella libertad de elección a la totalidad de la sociedad (precisamente porque sólo algunos están en capacidad de estimar la diversidad de valores y de optar en función de ello).

Antes de dar cabo al repaso de la teoría política del Dieste que se manifiesta en los periódicos vigueses en el decenio de los veinte, reclamaré de nuevo un argumento en el que he venido insistiendo, el de la conjunción de esa teoría política con una ética y una estética. Exactamente esto es lo que le permite hacer confluyentes las nociones de *conciencia*, *personalidad* y *estilo* en relación con la individualidad humana[92], resultado que es necesario asociar al proyecto principal de la Institución Libre de Enseñanza y a los propios esfuerzos de una personalidad como la de Manuel Bartolomé Cossío: alcanzar una armonía de triple presencia —de la naturaleza a la persona, pasando por la comunidad— en la que esos tres órdenes de la realidad permaneciesen en un confiado equilibrio dialéctico, nutriéndose y enriqueciéndose mutuamente a lo largo del proceso histórico. Por este motivo me parece urgente la reivindicación y el estudio de la obra de Dieste *en su conjunto* —más allá de colaboraciones concretas en el tiempo, por cruciales que estas fuesen, y desde luego lo es la habida con las Misiones Pedagógicas— como una de las plasmaciones más logradas y cohesionadas del ánimo y anhelos institucionistas en el marco amplio de la literatura y el pensamiento españoles contemporáneos.

Quizás sea óptima prueba de aquella triple confluencia conceptual un trabajo del autor que es anterior a la serie sobre la que acabamos de hablar. Se trata de la columna «Política melodramática» (EPG, 27 de mayo de 1926), cuyo título es suficientemente significativo del desarrollo ulterior propuesto. En efecto, Dieste opondrá aquí la praxis apuntada en el epígrafe con la que él entiende como política liberal. Hay política melodramática, pues, siempre que desarmonía de valores e indignidad de pacto de poderes se impongan en la determinación de un estilo de conducta (individual o colectivo) o de un estilo artístico. En el teatro —como Pirandello, Bernard Shaw y Pérez de Ayala sabían— eso es correlato de maniqueísmo, cuya más obvia plasmación es el reparto de las personas dramáticas en buenas y malas y cuyo resultado más mostrenco es la unanimidad de criterios en el público —convertido en populacho estupefacto— a la hora de juzgar problema y solución. Es así que el melodramaturgo «Agiganta, de modo capcioso, las razones de aquellos que decidió incluir en el grupo de los buenos, y niega toda razón a los del otro bando, los cuales, a los ojos del público, aparecen como injustificables monstruos. El público, haciendo entonces de coro, reaccionaría con la más intolerante unanimidad, de cumplirse el designio del autor». Frente a lo cual el autor dramático liberal provee a cada uno de sus personajes de suficiente capacidad dialéctica y dialógica, dando cuerpo en realidad a «entes de razón» de los que simplemente presenta, de manera imparcial,

[92] Véase «Individualidade. (Limiar d'unha nova curva)», EPG, 12 de mayo de 1927. No recogido en ATC; sí en OGC, t. 2, pp. 284-286.

su antagonismo —su «fatal diversidad», se dirá en otro artículo de aquellos días—, con el fin último de suscitar la controversia en un público activo[93].

Correspondientemente, la política melodramática es la practicada por aquellos que son incapaces de sentir amor o al menos respeto por la diversidad de valores y por las estrategias o pactos que se ultimen en favor de su plasmación ejecutiva, por aquellos que blindan su jerarquía de valores apelando al carácter autónomo de la misma, por aquellos en suma que recortan los máximos descritos en favor de sus propias opciones, minimizando en consecuencia el conjunto de actos pensados como posibles por la colectividad, suprimiendo la capacidad de elección y anulando en ello el sentido de la libertad. En función de estos planteamientos Dieste interpretará nociones como las de *compromiso* o *poesía civil* al margen de las opciones partidistas. Tanto durante la etapa de la Guerra Civil como a su regreso del exilio son claras las pruebas de esa posición[94].

Si se trasladase la discusión del ámbito intersubjetivo al individual, el estilo melodramático significaría simplemente la hipóstasis de un valor por desaparición (o atrofia) de todos los demás, disminuidos en términos relativos por el exceso de aquel. El hombre melodramático sería por consiguiente un hombre unidireccional, plano, determinado por un rasgo de carácter que se impone a toda capacidad selectiva y que acaba por esclavizarlo; sería el hombre que ha renunciado a todo antagonismo íntimo, el acomodado a su propia inmutabilidad, el que no dialoga consigo. Dieste es sumamente contundente en su recriminación contra esa actitud, manifestable en una serie amplia de conductas concretas y que en sus esquemas deviene correlativa de la figura del resentido moral en Nietzsche.

En vista de los desarrollos que venimos estudiando parece plausible la propuesta de que en la jerarquía axiológica propugnada por Dieste corresponde al valor esencial *diálogo* (si se prefiere, lo hemos dicho ya, *entendimiento*, o *acorde*, o *razón comunicativa*[95]), perteneciente al ámbito de lo espiritual, y asociado a su reconocimiento de la verdad antropológica, ocupar una posición principal, la angular y cenitalmente iluminadora de todos lo demás valores, que lo serán en cuanto se ordenan a aquel. Y no parece que se le oculte al joven periodista que tal proposición dibuja una auténtica *transmutación* axiológica y un reto para la sociedad contemporánea. Esa transmutación, por otra parte, parece aspirar a convertirse en el desarrollo natural —aunque de proyección mucho más ambiciosa— de lo que Ortega consideró el tema de nuestro tiempo: el

[93] Recordará todo ello algunas de las razones más conocidas de entre las expuestas por Pérez de Ayala en *Las máscaras*. Concretaré más adelante, pero adelanto ahora que los textos básicos *asumidos* por Dieste son «El liberalismo y "La loca de la casa"» y «El melodrama» (Pérez de Ayala, 1917 1966: 47-68 y 253-262).

[94] Lo demuestran, por ejemplo, las charlas sobre Lorenzo Varela (en especial la segunda de las dos que le dedicó) y Celso Emilio Ferreiro, de 1980 y 1979 respectivamente, recogidas en el volumen *Encontros e vieiros*.

[95] Es evidente que hablar de razón comunicativa no es lo mismo que hacerlo meramente de *comunicación*. Comparto, pues, una de las reflexiones axiales que Bobes Naves formula en su fundamental tratado sobre el diálogo, la de que el diálogo no es simplemente un proceso comunicativo sino que es en realidad un intercambio que supone interactividad y sobre todo una *unidad de construcción*, motivo por el cual su estudio pragmático se hace mucho más complejo —con el ensanchamiento *contextual* que le es irrenunciable— que el de otras formas estrictamente comunicativas (Bobes Naves, 1992: 33-94).

perspectivismo, el hecho de que cada individuo y cada pueblo son «un punto de vista esencial»[96] (Ortega y Gasset, 1923a 1947: 202), de acuerdo con lo cual, como demandaba Renan, toda exclusión debería ser excluida.

Debe apreciarse que en consonancia con ello Dieste está promoviendo en esta etapa de su evolución intelectual —siempre en términos schelerianos— una supeditación de la vida al espíritu. Y con él a las tres marcas que lo definen: la libertad, la objetividad y la autoconciencia. De esa concepción sólo abdicará tras la experiencia bélica civil, cuando, sin duda abrumado por la omnipresencia de la muerte, denunciará cualquier límite que se quiera imponer a la vida[97]. Queda convertido así el diálogo, en cuando valor espiritual o noético, en esencia *a priori* que puede concretarse —o no— finalmente en bienes como el *acuerdo*, del que como se sabe se viene ocupando la ética discursiva. Esto explica suficientemente la preponderancia que en las ficciones y en la obra ensayística del autor se otorga a la esfera de la acción comunicativa, y justifica que hayamos dicho que para Dieste el *télos* del lenguaje es el entendimiento. Recalcaré una vez más que todo lo anterior tiene una doble aplicabilidad porque afecta tanto a la esfera íntima de la persona-individuo como a la de su interacción comunal-social.

A esta luz bien podría afirmarse que el conjunto de su creación responde a un programa de antropología filosófica o a una antropología esencial en el sentido que Scheler o Landsberg otorgaron en su día a la etiqueta[98]: se trata de pen-

[96] Ya en las primeras páginas de sus *Meditaciones del Quijote* había escrito Ortega que él desconfiaba «del amor de un hombre a su amigo o a su bandera cuando no le veo esforzarse en comprender al enemigo o a la bandera hostil. Y he observado que, por lo menos, a nosotros los españoles nos es más fácil enardecernos por un dogma moral que abrir nuestro pecho a las exigencias de la veracidad. De mejor grado entregamos definitivamente nuestro albedrío a una actitud moral rígida, que mantenemos siempre abierto nuestro juicio, presto en todo momento a la reforma y corrección debidas. Diríase que abrazamos el imperativo moral como un arma para simplificarnos la vida aniquilando porciones inmensas del orbe» (Ortega y Gasset, 1914b 1946: 314).

[97] Véase de nuevo el ensayo «Desde la soledad de España», que subtitula «Sobre la vida y el espíritu» (importan especialmente las pp. 28-30), donde se critica la jerarquía racional de valores scheleriana y el antagonismo de vida y espíritu. Y, sobre todo, la consideración de que toda forma superior del ser es inerte en relación con las inferiores (así, el espíritu relativamente a la vida). No obstante, el Dieste de esa hora no abjura de su comprensión personalista del ser humano, que enriquece a la luz de una razón histórica. Puede comprobarse, por ejemplo, en el artículo «Os tópicos por dentro. Individualismo galego», publicado en octubre de 1937 en la revista barcelonesa *Nova Galiza* (11: 2).

[98] Scheler llegó a titular uno de sus libros, de publicación póstuma, *Philosophische Anthropologie*. Según indica Jacinto Choza (1988: 13-16) la antropología filosófica nace en Alemania —y pasa con posterioridad a otros países, como es el caso de España, y no tanto al mundo anglosajón— directamente asociada al pensamiento fenomenológico, incorporando algunos de los contenidos de la antigua Psicología racional (Wolff, Kant, Hegel, la escolástica medieval...) incrementados con una reflexión sobre la cultura y la historia, la identidad personal, la relación entre individuo y sociedad... y, en general, con otros asuntos centrales de entre los atendidos por la filosofía trascendental, el vitalismo o el existencialismo. Para una sumaria descripción de los rumbos tomados por la antropología filosófica contemporánea véase Brüning (1963 trad. 1983[3]), García Bacca (1957 1982) y, en referencia a España, San Martín (1987b). Pintor-Ramos (1974) ofrece un cuadro de la recepción de la antropología de Scheler en España y Latinoamérica, centrándose muy especialmente en Ortega y en el argentino Francisco Romero, y ofreciendo además información bibliográfica sobre las traducciones del pensador alemán al español, tanto más necesaria cuanto más caótica ha sido su ordenación y correspondencias (estas últimas desatendidas también aquí). Precisamente en la orientación general antropológica del pensamiento orteguiano se ha fijado Rodríguez Rial (1992) para justificar la circunscripción del mismo a la fenomenología trascendental, observando un parentesco notable entre el proyecto husserliano de

sar fenomenológicamente el ser humano en cuanto totalidad e integridad, en cuanto ente constituyente y trascendente, contrastando para ello saberes y aspirando a una comunicación fluida entre ciencia positiva, ética, metafísica, sociología y —¿curiosamente?— también la historia. Es un programa compartido asimismo por Husserl (San Martín, 1992c: 60-69), animado por alcanzar una ciencia que «se hiciera cargo de la totalidad de la experiencia humana, de la *lebendige Subjektivität*» (p. 60), si bien en él no llega a utilizarse nunca como rumbo nominalizado la antropología, probablemente —así lo sugiere San Martín— por desconfianza hacia el vector biológico de la misma[99]. Es también —de nuevo hay coincidencia— el programa de inicio con el que se presenta María Zambrano en una obra recientemente recuperada, *Horizonte del liberalismo*, aparecida por vez primera en 1930. Para Zambrano, como para Dieste, el *nuevo liberalismo* habría de ser paradójico de raíz —«No sabe ni aun lo que quiere, porque lo quiere todo: vida y cultura; inteligencia y alma» (1930 1996: 263)—; habría de ser una herramienta al servicio de una *razón mediadora y poética* (Moreno Sanz, 1996: 116-148), y no el simple placebo de los desafueros capitalistas —es notable que la escritora malagueña señale en la economía liberal el peor enemigo del nuevo liberalismo— o de un racionalismo *desvitalizado*, conducente, por ejemplo, al *error soviético*, horrorizado por todo lo imprevisible, obsesionado con aplacar todo atisbo de «espontaneidad», concepto que muy sugerentemente María Zambrano hace en *Horizonte del liberalismo* (p. 208) sinónimo de «heterodoxia».

Hay un lugar de la producción diesteana, breve y humilde, casi escondido si se tiene en cuenta la importancia de lo que aporta, en el que se revelan los rumbos que intento describir. Y no deja de ser curioso, a la luz de lo que pronto se verá, que sea un comentario metacrítico sobre un libro de Domingo García-Sabell, el ensayo *Seoane*[100], aparecido en Vigo en 1955. Al margen de los distintos aspectos compartidos y de las puntualizaciones incorporadas, me interesa destacar las partes inicial y final de tan especial *recensión*, pues en esos lugares el autor declara su humanismo personalista, su convicción sobre la necesidad de la unión de las ciencias en un saber trascendente sobre el hombre y el mundo, y, finalmente, su interpretación del ser humano como ente trascendente en un marco intersubjetivo, comunitario, nunca solipsista. Todo ello en un lenguaje a veces *centrífugo*, casi *enmascarado* y *lúdico*. Un ejemplo de esto último (sobre las dos primeras claves tendremos ocasión de volver más adelante):

---

esclarecer qué sea el hombre, a la vista de las nociones de subjetividad trascendental y de mundo de la vida sobre todo, y la propia «ciencia eidética de la vida» conformada por la filosofía de la razón vital en Ortega.

[99] Los otros dos vectores de la antropología filosófica que con recurrencia la han ordenado tanto en el pensamiento europeo como en el español son el sociológico-cultural y el psicológico (San Martín, 1987b). En España el marco de la antropología cultural —como dice San Martín, *la hecha desde dentro*, la que puede establecer interesante diálogo con la *teoría de la cultura* desde la fenomenología o desde la hermenéutica (y en la que considero que se debería incorporar buena parte de la obra diesteana)— no llegó a cuajar en frutos que alcanzasen difusión y proyectasen una influencia contrastable, entre otras razones porque los autores que podrían haberlos ofrecido (María Zambrano, Montero Moliner, Carlos París...) no alcanzaron a establecer los puentes necesarios.

[100] Las notas de Dieste se publicaron en la revista bonaerense *Galicia Emigrante* (35, 1958, pp. 4-5). Se han recogido en OGC, t. 2, pp. 16-21.

> ¡Que triste cousa sería o home a se superar, chegando quizais a ser, se val a pena, sobrehome, se non houbese unha realidade fonda e lumiosa que o estivese tentando a soerguerse! A gran poesía mañanceira de tódalas culturas que aínda hoxe nos guían, soñaba coísa realidade. Diredes que a creaba. Eu digo que a creía, e non sei se repito agora algo de Unamuno ao decir que no se pode creer se non se crea, e que tampouco hai poesía, creación, si dalgún xeito non se está creendo aquelo que se crea.
> [...]
> Si, quen non atrape a trascendencia perderase, é dicir, perderá o tempo a forza de se aferrar a il. E velaí tendes un caso de divina comedia, asunto quizais para unha louca farsa sacramental de Gil Vicente: que non hai xeito de atrapar a isa resplandecente dama sen se deixar atrapar por ela. E como ademais ten que ser sen malicia... ¡Eiquí a teño presa!, di un amostrando unha sombra. Outros mostran unha hucha valeira (por si acaso vén pechada), dicindo: Eiquí dentro a teño. Outros, parentes de Pigmalión, fabrícana... (OGC, t. 2, pp. 21-22)

El hecho de que Dieste haya situado bajo la advocación del liberalismo las construcciones etoestéticas y políticas de su producción periodística carece por tanto de trascendencia y puede interpretarse como accidental. Lo importante, lo que no se debe perder de vista es, al margen de la opción nominal, la clara aproximación a ese programa aludido y la adscripción a un modelo ético personalista bien definido. Reitero además que tal importancia no proviene únicamente de su concreta irrupción cronológica en una etapa de primera madurez sino, ante todo, de su centralidad en el pensamiento y en el proceso intelectual e *ideológico* del escritor, de su crucial capacidad para generar problemas y textos.

2.2.1.3. El liberalismo español. La referencia de Ortega y Gasset

Nada de lo anterior empece la confluencia de Dieste en el decenio de los veinte con algunas de las posiciones históricas del liberalismo y con las concretas demandas hechas públicas por ciertos núcleos liberales en la España de la Restauración o ya en la dictadura primorriverista. En relación con lo primero, es evidente que al reclamar un ensanchamiento del margen de espontaneidad individual y de lo que llamaba «sociabilidad no-política» (equivalente a una limitación o minimización del Estado) Dieste se aproxima al individualismo liberal clásico, el de un Adam Smith, por ejemplo, o, ya antes, al norte de una *sociedad civil* en el sentido dado por Locke a la expresión. Esa cercanía se aprecia también en su asimilación de la manida noción de *sistema de libertad natural* (por el que el único límite de la libertad de las personas es la libertad de todos y cada uno de los demás). O en su concepción de las relaciones internacionales y en su clara separación de las áreas civil y religiosa (de repercusión en áreas tan diversas e importantes como la educativa, la legal, la militar, etc.). O en el anhelo de una efectiva proyección universal de esas mismas propuestas, de suerte que las peculiaridades culturales o de desarrollo histórico interno nunca fueron óbice en su criterio para la aplicación de una política de *laissez-faire*, que —aclarémoslo— el joven periodista nunca aspira a maximalizar (justamente por creer más en una praxis política de *tendencias* que en otra de academicismos y rigores esquemáticos). O, en fin, en el rechazo de corsés deterministas e, incluso, en el optimismo meliorista al que nunca renunció.

Sin embargo, no es menos cierto que en nuestro autor se da un relativo desinterés hacia las estructuras económicas que en los esquemas del liberalismo clásico

nunca se excusan, precisamente por entenderlas correlativas del sistema político (ATC, pp. 208-209). Por otra parte, la manera diesteana de referirse comprensiva y no sólo tolerantemente a otras corrientes ideológicas —como el socialismo o el propio nacionalismo— no tiene parangón en el liberalismo clásico a no ser que se piense en la figura por demás heterodoxa de John Stuart Mill. Más importante juzgo la discrepancia en la definición de la libertad, que en la tradición liberal es con escasas excepciones *negativa* en el sentido dado a esa expresión por Isaiah Berlin («ser libre de» o, quizás mejor, «estar liberado de»), haciéndose a la postre llanamente identificable con *independencia* y *no interferencia*. Dieste, en cambio, conecta con la idea de una libertad positiva, que puede explicarse como «ser libre para», concepción muy debatida desde posiciones liberales ortodoxas porque presupone en última instancia un igualitarismo no tanto de derechos civiles como de recursos para desarrollar cumplidamente esos derechos y, no menos, porque —Berlin *dixit*— abre las puertas al totalitarismo. Se trata de la libertad que en Spinoza o en Kant equivale antes que nada a autodeterminación y autonomía individuales, que en Hegel es autorrealización, en Schelling sencillamente *posibilidad* y en los pensadores existencialistas conciencia de elección[101]. Como ha explicado John Gray en su agudo trazado crítico de la historia del liberalismo:

> En su forma más persuasiva, la visión positiva concibe la libertad como la no restricción de opciones, ya sea por la obstrucción de otros hombres o por factores internos del propio agente, tales como debilidad de la voluntad, fantasías o inhibiciones irracionales o una socialización acrítica ante las normas convencionales. (J. Gray, 1986 trad. 1994: 94)

Rafael Dieste está desde luego en esta línea de pensamiento. Recuérdese a este efecto lo que acabamos de ver. Para él la libertad es conciencia de libertad, que se fundamenta en la representación de posibilidades de signo contrario previa a la elección. Y es curioso observar cómo en ello coincide con el citado Isaiah Berlin, adelantando incluso la central e innovadora comprensión debida a este último de la libertad en cuanto *conflicto de valores* vivido por el individuo y por los grupos sociales; incidiendo incluso —y esto me parece de una relevancia extraordinaria— en que, justamente por ser inseparable de un conflicto axiológico sostenido en el tiempo (es decir, no sólo previo a la toma de decisiones o a la elección), la libertad presupone una asunción en positivo de la diversidad y una defensa activa del pluralismo. Y será necesario reiterar que tales principios nada tienen que ver con ese comportamiento soez que hoy se vulgariza como *tolerancia*[102], del que

[101] Isaiah Berlin (1969 trad. 1988: 187-243) ha advertido de modo algo confuso que una deformación de la libertad positiva, llevada a la práctica desde el racionalismo del XVIII, ha conducido directamente a los regímenes totalitarios de nuestro siglo, en concreto al fascismo y al estalinismo. Las fases de esa deformación son en su análisis las que siguen: sumisión del yo empírico a un yo racional que se afirma superior, proyección social de esa dicotomía en el sentido de aceptar que un grupo minoritario posee la razón frente a una masa racional e intelectualmente inerme, aceptación por parte de la masa de que aquel grupo minoritario debe alcanzar un grado de libertad superior y, finalmente, sometimiento a la elite directiva, que sabe lo que conviene a todos (aunque ello contradiga las inclinaciones empíricas —de naturaleza inferior— sentidas por la mayoría), y delegación en ella de todos los poderes.

[102] «¿Qué es la tolerancia sino una intolerancia aún capaz de vigilarse a sí misma, temerosa de denunciarse a sus propios ojos, siempre bajo la amenaza del momento en el que las circunstancias la arranquen o la fuercen a

Dieste también hizo la burla pertinente en el ensayo no por casualidad titulado «Contra la indiferencia» (TN, pp. 134-139). Sobre estas convicciones pudo decir que la libertad tiene una función transitiva; esto es, que se trata más de una condición de valores que de un valor en sí. O, de forma aun más clara —de nuevo con reminiscencias herbartianas—, que «el valor de la libertad se subordina, en toda estimativa de alguna lucidez, al de los fines que hace posibles» («Política X. Libertad», art. cit.).

La vinculación de nuestro autor con el curso del liberalismo español plantea también algunos problemas que cumple abordar aunque sólo sea sumariamente. Como ya se ha dicho, los vínculos familiares de Dieste eran contrarios a los liberales y proclives a los conservadores mauristas del Marqués de Figueroa, que en la villa de Rianxo capitaneaban el padre de Castelao, Mariano Rodríguez Dios, y José Arcos Moldes. La evolución desde una etapa de adhesión acrítica meramente mimética sobre el fondo del maurismo activista de su hermano Eduardo y de Castelao, plasmado en *El Barbero Municipal*, llevará a Rafael Dieste ya en su primera juventud al encuentro con el institucionismo, el krausismo, el laicismo y, por mediación de esas corrientes de pensamiento, también con el nuevo liberalismo que representaba José Ortega y Gasset, que acaso respondiese más a una perspectiva cultural y ética que a una opción estrictamente partidista —o siquiera *ideológica*, aunque esto merecería mayores precisiones—, superando en todo caso lo que Rodríguez Huéscar (1987 1994: 101) reduce a *emoción* o mero *temple*. Según describe Menéndez Alzamora (1995: 479), prensa, divulgación y agrupaciones cívicas de carácter extrapartidista fueron los tres elementos de transformación social en los que más confió Ortega, y con él todo el grupo del 14; pero el rechazo de los partidos políticos como herramientas útiles para la regeneración está precedido por «una procelosa historia de aproximaciones y distanciamientos» hacia alternativas concretas[103]. Las primeras lo fueron, por ejemplo, al socialismo no marxista, al radicalismo lerrouxista o al reformismo de Melquíades Álvarez, y que en algunos casos, señaladamente en el de Manuel Azaña, fundador en 1925 de Acción Republicana, acabarían abriendo una brecha profunda en la nunca totalmente homogénea posición generacional.

---

dejar caer la máscara de buenas intenciones que otras circunstancias le habían pegado a la piel como si fuese aparentemente la suya propia? [...] Tolerar (lo que dice el respetabilísimo diccionario de la Real Academia Española) es "sufrir, llevar con paciencia, disimular algunas cosas que no son lícitas, soportar, llevar, aguantar", dándose como ejemplo de todo esto una elocuente frase: "Mi estómago no *tolera* la leche"» (Saramago, 1992).

[103] Véanse en esta misma línea Marichal (1974), Ouimette (1985a), Rodríguez Huéscar (1987 1994) y Sánchez Cámara (1990). Cfr. Tuñón de Lara (1970 1973[3]: 231), donde se lee que Ortega «acertó a ser óptimo portavoz» de la burguesía liberal española; Mainer (1971: 18-20, 1975 1987[4]: 281 y 1985 1988: 192-195), quien se expresa en parecidos términos, aludiendo incluso en el primero de los lugares citados a la *ascendencia orteguiana* del falangismo (no exclusiva, pues se extiende en general a «toda una etapa del pensamiento liberal español»); y también Elorza (1984), para quien en Ortega cabe señalar al ideólogo siempre plurisémico de aquella clase social, y aun —sobre todo en los períodos 1917-1919 y 1930-1933— al «aspirante a intelectual orgánico de un capitalismo nacional» (Elorza, 1984: 12). Esta y otras cuestiones relativas al pensamiento político, filosófico, antropológico, estético o literario de Ortega han sido referente de los cientos de trabajos que a lo largo del último decenio se han publicado al hilo del centenario del pensador. Véase una información ordenada y rigurosa sobre ese dilatado mapa bibliográfico en Fernández Cifuentes (1995). Es también de la mayor utilidad Donoso y Raley (1986), donde se anotan más de cuatro mil referencias, ampliando notablemente las ofrecidas quince años antes por Rukser (1971).

Pero junto al debate referido a la ideología orteguiana, a sus raíces, ramas e injertos, es sintomática la presentación que de sí, y de quienes con él van, hace el filósofo madrileño en su conferencia «Vieja y nueva política». Entre otros datos destaco el de una asociación de sustantivos que allí aparecen coordinados con el fin de ayudar a situar la Liga de Educación Política Española: ideas, sentimientos, energías, resoluciones comunes y, en fin, «toda una ideología y toda una sensibilidad yacente, de seguro, en el alma colectiva de una generación» (Ortega, 1914c 1946: 268). En el mismo lugar reniega de las etiquetas partidistas simplificadoras, con las que es claro que no se quiere comprometer ni tampoco se siente cómodo: «necesitaría mucho tiempo para explicar en qué sentido nosotros deseamos ser radicales, es dicir, extremadamente liberales, mucho más liberales que cuantos partidos tienen hoy representación en nuestro Parlamento» (p. 288). Y más adelante aun manifestará que su liberalismo incluye en sí de forma natural «todos los principios del socialismo y del sindicalismo en lo que éstos tienen de no negativos, sino de constructores» (p. 292), para concluir en algo que no debió de sorprender a quienes seguían sus explicaciones: que aquel conglomerado ideológico precisaba de un ánimo que aunque no se atreve a tildar de *nacionalista* —usa eufemísticamente *nacionalización* o *principio nacionalizador* tan sólo por la mala prensa del primer término, por la habitual comprensión del nacionalismo en cuanto movimiento de exclusión y de ansia de predominio sobre otros estados—, creo que, en términos de teoría política, claramente lo es.

José María Maravall (1983) y, con más enjundia, De Blas Guerrero (1991a) han estudiado cual es la interpretación de la nación (y de la nación española) en Ortega centrándose, sobre todo, en sus libros *España invertebrada* y *La rebelión de las masas*. El primero realiza un largo excurso histórico y de teoría política que subraya el elemento *voluntarista* de la comprensión de lo nacional en Ortega, resumible en la conocida fórmula de Renan según la cual la existencia de una nación es «un plebiscite de tous les jours». Por su parte, De Blas Guerrero señala la existencia de tentaciones y de fases en el tratamiento de la idea de nación por parte de nuestro pensador, como el esencialismo que hace explícito en tiempos de la República, la conexión con el europeísmo o la lectura desde lo cultural que da lugar a un entendimiento de la nación como precipitado de la historia. Defiende De Blas Guerrero que en Ortega cabe hablar de un nacionalismo panespañol de signo liberal y antifederalista, claramente contrario a los nacionalismos periféricos. Se trata de una actitud compartida por otros intelectuales del 98 o el 14, como Unamuno y Azaña, y que confía en que un reforzamiento del proyecto nacional-estatal español acabaría por integrar y *reabsorber* los nacionalismos periféricos vasco y catalán, además de servir de afianzamiento del propio proyecto de regeneración y modernización social y económica del país, bandera del republicanismo sobre todo a partir del 98[104]. El supuesto antifederalismo de Ortega, no obstante, debe calibrarse también a la luz de otros escritos menos citados, como las series «Maura o la política» o «La redención de las provincias», donde desde las páginas de *El Sol* propugna una descentralización autonómica del Estado y la creación de parlamentos y gobiernos regionales con

[104] Esto último lo ha estudiado De Blas Guerrero con mayor atención en su libro *Tradición republicana y nacionalismo español*, del que interesa en particular su tercer capítulo (1991b: 101-133).

amplios poderes[105] (Ortega y Gasset, 1926a, 1926b y 1927-28); lo cual viene a constituir, en expresión insuficientemente desarrollada de Philip W. Silver (1985: 92), «a comprehensive theory of *vertebration*».

Lo importante es en todo caso que el grupo generacional del 14 se presenta con una actitud desconocida en España. Y con una conciencia sobre su misión histórica probablemente irrepetible. Acierta Cecilio Alonso (1993: 9) cuando reclama que la del 14 ha sido la única generación del siglo XX que ha manifiestado una voluntad de autoconstituirse como tal, definiéndose «con unas razonables expectativas de intervenir decisivamente en la vida colectiva, actuando no sólo sobre las conciencias sino también sobre el organismo vivo del Estado, y que resultó fatalmente la base impulsora de la frustración republicana, suma y compendio de los más negros presagios del pesimismo noventayochista». Si el 98 participa aún de la «patética existencial romántica», como ha expuesto Cerezo Galán (1994: 8), Ortega y sus compañeros actúan sobre los tres radicales en los que aquella se asentaba: «lo mistérico/religioso como lugar de permanente atracción; lo poético/literario en cuanto fe en el poder taumatúrgico de la palabra, y lo político, en el sentido preciso de primacía de la acción sobre la reflexión» (Cerezo Galán, 1994: 11). Laicismo, sistematización, indagación objetivadora con la doble dimensión pedagógica y de intervención en lo público (Martínez de las Heras, 1993: 13), son el marco de las soluciones aportadas; y es fácil ver que en ello se produce una recuperación de los presupuestos de los republicanos krausistas de la que Ortega denominaba Generación del 69 (Silver, 1978 trad. 1978: 51).

Y en lo estético también el romanticismo queda muy lejos. Da en el clavo Sánchez Vidal (1992: 16) cuando establece un paralelo de equivalencia con otras generaciones que en culturas europeas y americanas supieron combinar el «intuicionismo vitalista aprendido en Bergson, Dilthey, Papini o Shaw, con una pulcritud estilística y un perspectivismo relativista» conocido merced a la praxis cubista, tan atractiva a sus ojos.

La búsqueda de una salida a la situación cultural y política española la canalizó Ortega al margen de los partidos a través de la Liga de Educación Política, que funda[106] en 1913 insistiendo en alguno de los cimientos presentes tres años antes en *Joven España* y reclamando al tiempo una colaboración de las minorías intelectuales por simple sentido de la responsabilidad. La concordancia de Dieste en su tribuna periodística con los presupuestos políticos de Ortega, con su imperativo de vida múltiple y con su pedagogía de la alusión es plena, por lo que no parece descabellado pensar que el impulso primero de nuestro autor obedeció a un intento de responder a la demanda de colaboración expresa en el «Prospecto» de la Liga (reproducido en Ortega y Gasset, 1914a 1946, 1: 300-307), hecho público en 1914 —es decir, nada menos que un decenio antes del comienzo de su tarea profesional en *Galicia*—, y que seguiría vigente en las páginas del semanario *España* a partir de 1915 y en las del diario *El Sol* desde

[105] Tales propuestas fueron acogidas fervorosamente por Rafael Dieste en su columna de EPG «Nuestra gratitud a Ortega y Gasset», de 10 de enero de 1926.

[106] Junto con Manuel Azaña, Gabriel Gancedo, Fernando de los Ríos, el Marqués de Palomares, Leopoldo Palacios, Manuel García Morente, C. Bernaldo de Quirós y Agustín Viñuales. Al grupo inicial se adhieren posteriormente Luis de Zulueta, Salvador de Madariaga, Pablo de Azcárate, Luis Bello, Américo Castro, Luis Araquistáin y otros (*apud* Tuñón de Lara, 1970 1973[3]: 145).

dos años más tarde[107]. La suya parecía estar destinada a ser una labor correspondiente con la de Ortega pero en un ámbito geográfico más restringido, el gallego. Es digno de reseñar en este orden de cosas el modo en que Dieste se apunta a la *nueva política* que soñaba Ortega en 1914 y, a pesar de que lamenta el *mortecino* vigor ciudadano del filósofo durante los años de la dictadura, es también sintomático el modo como celebra que su propia generación —abanderada en un sistema de ideas claras, agudas y complejas («Ortega y los jóvenes», EPG, 18 de agosto de 1926)— colme las expectativas de Ortega a la altura de 1926, quien entonces siente ya su fracaso generacional y manifiesta que la gente del 14 ha delinquido contra la historia. Ortega entraba así en una postura de retracción política que en la práctica duró hasta la proclamación de la República. Es un hombre en cierta medida desesperanzado, dedicado a la empresa *sólo* cultural de *Revista de Occidente* (R. Gray, 1989: 136-183). En opinión de Antonio Elorza (1984: 140)

> La opción de apartamiento definitivo de Kant en favor del raciovitalismo y del perspectivismo no es, pues, un simple cambio de ideas filosóficas. Implica una toma de posición abiertamente contrarrevolucionaria de cara a la coyuntura histórica de la posguerra y un abandono explícito de la prioridad otorgada a la transformación política en los primeros años de intervención pública de Ortega. Correlativamente se afirman los valores de estabilidad, e incluso duna nostalgia de las formas jerárquicas y conformistas del Antiguo Régimen frente al carácter convulso e inseguro de las sociedades contemporáneas dominadas, según el autor, por el hombre medio. Al entrar en crisis el proyecto de democracia asentada en un capitalismo nacional pujante, la inseguridad provoca un repliegue en toda línea.

Esta actitud conviene contrapesarla de todos modos con interpretaciones como la de Victor Ouimette (1985b) en un trabajo de título meridiano, «La política de Ortega y "La Trahison des clercs"», que investiga la confluencia entre el comportamiento del pensador español durante la etapa de la dictadura primorriverista y las advertencias de Julien Benda sobre la progresiva desnaturalización del papel social del intelectual en la Europa de entreguerras[108]. Con todo, el hiato abierto entre la mueva posición y la demandada unos años antes llega a desilusionar a Dieste, que en un momento de su participación en la prensa viguesa apunta la falta de coherencia de Ortega con su propio pasado (véase en especial «La política y los escritores», EPG, 13 de abril de 1926). El punto de mayor distancia política con el pensador madrileño aún lo alcanzará Dieste en 1933, con su artículo «¿Qué pasa de veras en el mundo?», publicado en *Hoja Literaria* (8, p. 11). En el fondo de la cuestión parece situarse un análisis próximo al

[107] En el ámbito de las ideas estéticas *España* muestra una tendencia que aunque no proclama animadversión hacia las «formas transicionales al vanguardismo» incide en un «realismo emparentado casi con lo castizo» (Mainer, 1975 1987[4]: 150).

[108] Menos aceptable me parece la relativización del fracaso y de la propia retracción en los términos en que es comprendida por Rodríguez Huéscar (1987 1994: 109-116), quien parte de la base de que en Ortega no se daba una real vocación política, ni siquiera una *tentación*. El discípulo de Ortega juzga incluso *responsable* y *justificado* el silencio de aquel, nacido de una «decisión que para él debió de ser todo menos cómoda o inercial» (p. 115), observación que se extiende no sólo al período del que estamos hablando sino también a los de la guerra y la dictadura de Franco.

que formularía Juan de Mairena: «Se habla del fracaso de los intelectuales en política. Yo no he creído nunca en él. Se le confunde con el fracaso de ciertos *virtuosos* de la inteligencia, hombres de algún ingenio literario o de alguna habilidad aneja a la literatura y a la conversación —médicos, retóricos, fonetistas, ventrílocuos—, que no siempre son los más inteligentes» (Machado, 1936 1986: 87). El discurso de Mairena aporta además otra clave de interés con la que creo seguro que Dieste comulga en el momento en que esta se hace pública. Una interpretación de las elites o minorías selectas que vistas desde la Escuela de Sabiduría Popular ni se ensalzan ni se infravaloran, estimadas en pie de igualdad con el pueblo al que quisieron conducir (pero no con *las masas*, concepto que simplemente repugna a la sensibilidad de Mairena):

> Y como para nosotros no existiría la división del trabajo, porque nosotros empezaríamos por no trabajar o, en el último caso, por no aceptar trabajo que fuera divisible, el grupo de sabios especializados en las más difíciles disciplinas científicas, ni vendría a nuestra escuela ni, mucho menos, saldría de ella. Nosotros no habríamos de negar nuestro respeto ni nuestra veneración a este grupo de sabios, pero de ningún modo les concederíamos mayor importancia que al hombre ingenuo, capaz de plantearse espontáneamente los problemas más esenciales. (Machado, 1936 1986: 274)

En cualquier caso, y volviendo a los años de entrada de Dieste en el diario *Galicia* la *nueva política* era para él en resumidas cuentas la sustitución del hacer público de las generaciones «de vagos ímpetus», de sus «hombres confusamente coléricos y quejumbrosos» aliados con el estatismo, la tristeza y el asco («Gozan de su propio asco», alcanza a sentenciar), en favor de aquel sistema dinámico —*alciónico*, diría Ortega— de ideas agudas que no renuncian ni a la complejidad ni tampoco a la claridad, y que se revelan «escondidamente pletóricas de pasión y alegría porvenirista».

Por otra parte, Cerezo Galán (1992: 224-229; 1994: 27) y, en sentido paralelo, Orringer (1979: 22-47), Silver (1978 trad. 1978: 47-101) y San Martín (1992a: 114 y 1994: 26-38) han señalado que en el «Prospecto», en las *Meditaciones* y en otros textos de la época se encuentra un Ortega con una nueva actitud política respecto al trascendentalismo kantiano anterior al viaje a Alemania de 1911. Giraría esta novedad en torno a un motivo raciovitalista, el de que la vida es en realidad una ocupación, un oficio que está necesitado de método reflexivo, también una aventura que debe ser emprendida con sentido *jovial*, y ya no unamunianamente *trágico* (Cerezo Galán, 1984: 88-133); siendo la política que le corresponde de base objetiva, fenomenológica y no doctrinaria, ajustada a un *ethos* liberal progresista —o liberal-socialista no marxista[109], en la apreciación de San Martín (1992b: 261 y 269-270 y 1994: 33-38)— que se define por los radicales de individualidad y libertad, el primero de los cuales es la gran novedad en relación con el Ortega neokantiano. Frente a todo lo cual se hace preciso

[109] La distancia entre Ortega y el marxismo ha sido estudiada por Pallottini (1993). Su trabajo no revela nada que sorprenda, aunque destacaré tres extremos: la asimilación ética entre bolchevismo y fascismo que en él se documenta; la valoración de que «A Marx le guardó Ortega, por lo general, un prudente respeto» (p. 123), en particular por su desarrollo del materialismo histórico; y, finalmente, la previsión del ocaso de la mentalidad marxista.

situar la descripción que el propio pensador español acabará haciendo —en el «Prólogo para alemanes»— de sus atisbos de la fenomenología en el momento en que rompe amarras con Marburgo: entonces no era tanto una filosofía como un instrumento, *una buena suerte* destinada a amparar una vocación de sistematización totalizadora y una cierta sensación de orfandad después de dejar atrás el neokantismo.

2.3. Raciovitalismo y fenomenología en Dieste

Una peculiaridad sorprendente, y también controvertida, de los autores españoles que se han aproximado a la fenomenología ha sido desde siempre su vocación de *superarla*, o, como indican más precisamente Orringer (1985 y 1992) o Lerín Riera (1992a), de valorarla como una base de partida que se integra al sistema personal y desde la que se inicia el que habrá de ser un periplo filosófico propio[110]. Sea como fuere, esta especie de impetuosa diligencia, que desde luego fomenta ya el mismo Ortega[111] y que recalcan con rara fruición sus discípulos de la Escuela de Madrid, se ha constituido en vórtice hermenéutico de la crítica orteguiana. Y apuntaré que tampoco es del todo ajena a Dieste[112]. Recuerdo a este respecto que María Zambrano (1985) ha señalado que en su primera conversación con nuestro autor, situable hacia el segundo semestre de 1931 y celebrada como continuación de las tertulias del café madrileño La Granja El Henar, ambos coincidieron en diagnosticar «la insuficiencia de la fenomenología, tan en auge entonces». Y esto a pesar de que en otro lugar, concretamente en carta que dirigió desde Suiza a Dieste el 4 de enero de 1974, dejó indicado que su primera impresión personal tras entablar conversación con él fue esta: «creí que venías de Alemania de estudiar con Husserl»[113].

---

[110] En torno a los inicios y a la recepción de la fenomenología en España, no en exclusiva de la husserliana sino también de la practicada por pensadores como Heidegger, Scheler, Pfänder o Hartmann (a alguno de los cuales llegó Husserl a calificar como «mis antípodas»), véase Lerín Riera (1992a) y Pintor-Ramos (1992).

[111] Se recordará siempre su frase, tantas veces citada: «Abandoné la Fenomenología en el momento mismo de recibirla», de *La idea de principio en Leibniz*. Una sentencia que, en todo caso, tiene un *curioso* contrapunto en otra del propio Husserl, quien en carta a Ingarden tras recibir la visita de Ortega en noviembre de 1934 presenta a este no sólo como «el educador de la nueva España», sino además como «jefe de una escuela fenomenológica» (*apud* Lerín Riera, 1992b: 119, n. 6). Morón Arroyo (1968: 201-231), Marías (1971 1991²: 131-147), Orringer (1979: 75-106), Holmes (1985) y Cabo Aseguinolaza (1994-95: 69-71) recuerdan otros jalones y pálpitos de la cuestión.

[112] Ni a otro pensador gallego ya aludido con anterioridad y que fue discípulo directo de Husserl en Gotinga, Xoán V. Viqueira, quien a pesar de mirar con simpatía la reacción de la fenomenología contra «los sistemas filosóficos del pasado», señaladamente neokantismo y positivismo (Viqueira, 1974: 41-42) —también el vitalismo de Ortega (*ibid.*: 57)—, está muy implicado en el desarrollo de la psicología, buscando un camino entre la vía experimental de Wilhelm Wundt —de quien fue alumno en la Universidad de Leipzig— y el método introspectivo de William James (Regueira Varela, 1992: 85-127).

[113] La carta está recogida en Axeitos (1991c: 122-123). Por aquellos años María Zambrano estaba muy atenta al pensamiento fenomenológico, profesando ya gran admiración —nunca perdida— por la obra y el estilo literario de Max Scheler. Es también significativa de esa atención de la que hablo —tanto como graciosa— la anécdota que cuenta Sánchez Barbudo en un ágil esbozo autobiográfico entregado en 1993 a la revista *Anthropos*:

Puede convenirse en que buena parte de *culpa* en la sesgada recepción como raso intelectualismo abstracto favorecedor de un modo de solipsismo, o, de otro modo, en clave apenas *idealista*, de la fenomenología husserliana en nuestro país está condicionada por el hecho de haberse constituido en eje de la misma *Ideas I* (1913) —texto que incluso despistó a los discípulos directos de Husserl—, sin que ello se haya completado posteriormente con un conocimiento de la etapa previa ni tampoco, y esto es lo peor, de la evolución del filósofo hasta el vitalismo historicista y la fenomenología de la intersubjetividad, culminados en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (parcialmente publicado en la revista *Philosophia*, de Belgrado, en 1936) y las conferencias de Praga (de noviembre de 1935, pronunciadas ante foros como el Círculo Lingüístico y otros)[114]. Y lo cierto es que, de haber fraguado, no hubiera sido nada fácil de satisfacer ese propósito, entre otras razones por la propia mecánica de publicaciones del filósofo moravo[115] y por la modulación de su

> Asistía también a las reuniones que solía tener en su casa María Zambrano. Ella mantenía contacto con dos mundos diferentes: el universitario, de la filosofía, y el literario de los jóvenes. A veces la veía a solas y hablábamos mucho. Le contaba yo un día cómo, andando por las calles del viejo Madrid, en ocasiones me paraba para poder observar atentamente una esquina, un farol, una puerta, queriendo descubrir *cómo era en verdad* eso que miraba. Para ello tenía primero que quitar un velo, lograr que se disipara esa como niebla oscurecedora que la costumbre, una distraída mirada al pasar, había ido depositando en todos aquellos rincones. Y agregué que con ese intenso y detenido mirar, me parecía en algún momento descubrir el encanto de una vejez, quietud, de un tiempo pasado como retenido en la piedra, que antes no había percibido. Ella me miraba asombrada, y luego exclamó: «¡Pero Antonio, si en eso es en lo que consiste la nueva filosofía...!». Yo me sentí muy orgulloso, aunque no tenía ni idea de lo que quería indicar con eso. Sólo muchos años después comprendí que se había referido a la descripción fenomenológica. (Sánchez Barbudo, 1993a: 29)

[114] Es representativo de ello Rodríguez Huéscar (1982: 77-99).

[115] A pesar de que desde 1905 se ocupaba en ello, hasta 1929, cuando publica su *Lógica formal y trascendental*, no dio a conocer Husserl nada que revelara su interés por la intersubjetividad. De hecho los papeles que sobre este asunto fue acumulando entre 1905 y 1928 permanecieron inéditos hasta su aparición en los volúmenes XIII y XIV de *Husserliana* nada menos que en 1973. En las conferencias dictadas en París el 23 y el 25 de febrero de 1929 (luego editadas en alemán como «Pariser Vorträge») tocó Husserl asimismo tangencialmente el asunto. Sobre la base de esas conferencias nacerían las *Cartesianische Meditationen* (publicadas en primer lugar en francés en 1931, y en alemán, póstumamente, sólo en 1950) donde el autor incluiría una quinta meditación que era novedosa y muy amplia en relación con los textos parisinos originales. Esa quinta meditación cartesiana está dedicada de forma íntegra al tema de la intersubjetividad. No deja de tener interés al respecto que estamos considerando el hecho de que la primera traducción castellana de las *Meditaciones Cartesianas*, la debida a José Gaos (México, El Colegio de México, 1942), no incluyese la quinta meditación. Veamos, en cualquier caso, cómo se expresaba Husserl en sus clases del primer semestre del curso 1910-1911 sobre la objeción del solipsismo:

> ¿Es solipsista, por tanto, la investigación fenomenológica? ¿No limita la investigación al yo individual y, más concretamente, al campo de sus fenómenos psíquicos individuales? En absoluto. *Solus ipse* significa que solamente yo soy, o bien que desconecto todo el resto del mundo excepto a mí mismo como a todo mundo, y no menos mis estados y actos psíquicos, los cuales, en la medida en que son *míos*, son justamente Naturaleza. Puede decirse que la descabellada teoría del conocimiento propia del solipsismo surge de la ignorancia del principio radical de la reducción fenomenológica, pero en el mismo objetivo de la desconexión de la trascendencia, se confunde la inmanencia psicológica y psicologista con la verdaderamente fenomenológica. También puede decirse que una incomprensión del sentido propio de la *trascendencia* y de su desconexión conduciría a confundir la inmanencia psicológica (que es justamente solipsista) y la fenomenológica. Sin embargo, aquí dejamos a un lado la teoría del conocimiento. (Husserl, 1973 trad. 1994: § 18, 89-90)

quehacer como *work in progress* no siempre de apariencia coherente. Todo esto al margen, naturalmente, de la polémica, abierta todavía en la actualidad entre los más conspicuos y sesudos especialistas en Husserl, sobre si se puede confirmar o no en su pensamiento una efectiva superación del solipsismo.

Según una valoración bastante extendida hoy entre los fenomenólogos españoles, que es contraria a la propia convicción de Ortega y de parte de sus discípulos o seguidores —grupo al que se puede incorporar al propio Dieste, teniendo presentes en particular tres de sus títulos: *Sobre la libertad contemplativa* (1948), *El alma y espejo* (1948) y *Diálogo de Manuel y David* (1965)—, el pensamiento de todos ellos se mantuvo, no obstante la parcial recepción habida, más cerca de la fenomenología de lo que parecían sospechar o de lo que efectivamente declararon en su día. Lo que ha facultado a Lerín Riera (1992b: 119), por ejemplo, para calificar de postura retórica insuficientemente matizada el célebre y tal vez precipitado desmarque del autor de *España invertebrada*, y a Rodríguez Rial (1992: 94) para aventurar la conjetura de que la escuela orteguiana, desvinculada de forma innecesaria de sus parientes intelectuales europeos, se abocase al desmedro y a un tibio protagonismo histórico en su propio país.

Importa insistir y tomar buena nota de que, al menos en la interpretación de Javier San Martín (1992b: 273-276), en este punto parece que algo forzada o al menos insuficientemente desarrollada, a partir de 1912 Ortega habría asimilado el concepto de vieja política al de la política de la modernidad, inspirada en el racionalismo sistemático y alejada de la vida, algo que era necesario superar en favor de una nueva política *germanizadora* (en cuanto vuelta a la vida más inmediata, a la personal e individual, a la que es insustituible, en suma). Esto era lo que convenía al siglo XX si en verdad se aspiraba a construir la postmodernidad orientándola hacia lo inmediato, lo original y lo diferencial (San Martín, 1994: 267-284). Por ello, desde el año citado, la tarea política de Ortega consistirá, siempre según el estudioso que sigo, en demostrar que los males de España provenían de la falta de atención a la realidad vital.

Puede afirmarse que la orientación etopolítica y filosófica diesteana en los años en que colabora con el periodismo vigués es francamente semejante. En Dieste, igual que en Ortega, la fenomenología se pone al servicio de una crítica cultural, de modo que su teoría política es indisociable de sus posiciones filosóficas, éticas y estéticas[116]. También él parece querer situar entre paréntesis el mundo de la vida o la circunstancia comunal, sin permitirse ninguna intuición o reflexión sobre ellos sujeta al expediente de ver sólo lo que de antemano estaba previsto ver. También él aspira a un nuevo clasicismo de pensamiento y conducta liberado de todo *pathos* histriónico. Esa fue en fin la causa de su aislamiento por parte de la intelectualidad orgánica coetánea. Discutir si tal orientación, su espíritu integrador y su tenaz negativa al sometimiento a cualquier construcción dogmático-institucional son marcas o no de liberalismo no

[116] Tan convencido está Javier San Martín de lo que dice que defiende simultáneamente que para comprender el sentido político de la filosofía en Husserl, y en general de la fenomenología, lo más útil es comprenderlo de forma previa en Ortega (San Martín, 1992b: 257 y 271). Para un detalle de las fases de la problemática aproximación de Ortega a Husserl deben verse Silver (1978 trad. 1978) y San Martín (1992a y 1994: 61-109). A este mismo profesor se debe que la Asociación Española de Fenomenología centrase su primer foro de debate, celebrado en Madrid, en torno a la relación de Ortega con la fenomenología. Las actas se recogen en San Martín (ed.) (1992).

deja de ser secundario. Más productivo se me antoja relacionar todo ello con su temprana asimiliación de la teoría del conocimiento y de la propia ética de David Hume —no tanto por su empirismo o su escepticismo como por su antidogmatismo—, y, sobre todo, en línea con lo postulado por San Martín sobre Ortega, con la lectura de los escritos políticos diesteanos iluminados por la luz de la fenomenología, lo cual supone sobre todo dos hallazgos que habré de desarrollar con cierto detenimiento, tanto por la complejidad del asunto abordado como por la relativa dificultad terminológica.

El primero de los hallazgos es la observación de cómo desde el punto de vista metodológico —y recuérdese que según Husserl (1950b trad. 1982: 33) la fenomenología *ante todo* «designa un método y una actitud intelectual» para *ir a las cosas mismas*[117]— opera Dieste mediante una atención a la propia conciencia inmediata, que en él equivale al lugar donde reside lo que con Scheler hemos convenido en llamar *la persona* (aquello que es centro sustancial de actos). Esto quiere decir que su actitud está pendiente del mundo que aspira a conocer, pero previamente a ello, y esto embebe sus juicios todos por mediación de la epojé[118], lo está del ego trascendental[119] —haciéndose espectador desinteresado de sí mismo[120]— y, en fin, del sentido y de la crítica de aquel conocimiento, pues, como afirma Husserl en la segunda de las cinco lecciones sobre la idea de la fenomenología, todo conocimiento conlleva el índice de *problemático*.

Viniendo a Ortega, lo que Orringer (1992: 32) llama «método de la razón vital» supone la incorporación por parte del filósofo español de las claves operativas fundamentales de la fenomenología husserliana, con tres fases: 1) viven-

[117] Lo cual equivale a «trabajar por una dación inmediata de las cosas que nos las dé en su verdadero **origen**, en la cercanía que la tradición, constituida por las creencias culturales, las explicaciones metafísicas o las teorías físicas, nos ha hecho olvidar» (San Martín, 1986: 26; negrita del autor). Según la explicación de Rodríguez Rial (1992: 106-107) en Ortega ese ir a las cosas mismas es un proceso metaforizado alternativamente en un desescombro, en un desmontar, en un desnudar, en un «ir quitando sobre la realidad lo que la tradición ha ido sedimentando sobre ella y que ya forma parte de ella, constituyendo una dura costra sobre lo real que nos impide el tener un contacto inmediato —no mediado— con el mundo».

[118] Porque, según manifiesta Husserl en los parágrafos octavo y undécimo de su primera meditación cartesiana, la epojé es «el método radical y universal por medio del cual yo me capto puramente como yo, y con mi propia vida pura de conciencia en la cual y por la cual es para mí el entero mundo objetivo y tal como él es precisamente para mí», por mediación del cual «yo reduzco mi yo natural humano y mi vida psíquica —el reino de mi *experiencia psicológica de mí mismo*— a mi yo fenomenológico-trascendental, al reino de la *experiencia fenomenológico-trascendental de mí mismo*. El mundo objetivo que para mí existe, que siempre existió y existirá, que siempre podrá existir con todos sus objetos, extrae, como ya he dicho, todo su sentido y su validez de ser —aquel que en cada caso tiene para mí— de mí mismo, de mí en cuanto yo trascendental, el yo que emerge únicamente con la èpokhé fenomenológico-trascendental» (Husserl, 1950a trad. 1986: 28-29 y 36).

[119] Será de total pertinencia recordar aquí que el vocablo *trascendental*, tal y como ha explicado E. Tugendhat, no se encuentra en oposición, como pudiera calcularse equivocadamente, a *empírico*. En realidad, el yo trascendental es el yo empírico una vez que este toma conciencia de ser para sí mismo el último lugar de toda validez y legitimación (*apud* Presas, 1986: 37-38, n. 20).

[120] «Si llamamos *interesado* en el mundo al yo que de modo natural realiza sus experiencias en *el mundo* y vive inmerso en él, entonces, la actitud modificada fenomenológicamente y constantemente mantenida en esta modificación, consiste en el hecho de que se produce una escisión en el yo, por la cual sobre el yo ingenuamente interesado se establece el yo fenomenológico como *espectador desinteresado*» (Husserl, 1950a trad. 1986: 49). No deje de recordarse la inexcusabilidad del último sustantivo en el pensamiento de Ortega.

cia de algo en cuanto problema o contradicción que *me desorienta* (es la clave biográfica), 2) delimitación del *factor inquietante de mi vivencia* mediante una reducción fenomenológica, y 3) narración histórica de «las causas del fenómeno definido con vistas al descubrimiento de una orientación con respecto a él». Muy semejante es el esquema descubierto por Lerín Riera (1992b) siempre a propósito del método en Ortega: 1) constatación de una insuficiencia de una determinada ciencia o de todas las ciencias en conjunto y reconocimiento de la necesidad de reflexionar sobre un fundamento, 2) *ensimismamiento* o *torsión radical* (adviértase que los vocablos son de neta estirpe orteguiana) por la que el hombre se sale del mundo y se recoge en el yo trascendental, se retrotrae de forma (auto)irreflexiva, lo que en términos fenomenológicos comprende tanto la epojé como la reducción, y 3) una vez cumplida la reflexión y hallado el fundamento buscado, regreso del hombre al mundo ya como *protagonista*.

Como ya he explicado, en Rafael Dieste se encuentra siempre un *problema* como base sobre la cual se acabará desarrollando un razonamiento. Comparte, pues, con los neokantianos de Marburgo y con el propio Ortega aquello que Nicolai Hartmann mostraba como lo más indicado para la sistematización del pensamiento: el sistema debería alcanzarse a partir del planteamiento inicial de un problema cognoscitivo concreto, la filosofía debería serlo *de los problemas*[121]. Recuérdese que para Dieste los problemas eran ante todo una *invitación* «a la vez poética y racional a buscar en las cosas el vuelo confirmador del espíritu» (OC, vol. V, número 105, p. 207). Sus ensayos mayores son en todos los casos el desarrollo de preguntas muy concretas que son *problemas*: así, por ejemplo, decidir si las cosas son causa de nuestro conocimiento de ellas origina *Sobre la libertad contemplativa*, y debatir la relación existente entre hábito y creencias da pie al *Diálogo de Manuel y David*.

Conviene aquí una precisión cuyo contenido planea en los escritos diesteanos, con toda probabilidad por haberlo alcanzado personalmente en sus reflexiones y diálogos. Se trata de lo siguiente: Hartmann interpreta la fenomenología como una primera fase de la investigación ontológica que debe ser capaz de combinar el conocimiento científico con el natural. Sin embargo, esa indagación deja siempre un ámbito por explorar, que es incognoscible y se convierte así en *problema metafísico*. De suerte que, además de lo dado —aquello que corresponde investigar a la fenomenología directamente— tenemos que enfrentarnos a ese otro marco de lo que es irresoluble absolutamente. Esa es la función de la *aporética*, una ciencia fundamental del pensar filosófico que tendría ya en Aristóteles su iniciador, aunque en el caso del estagirita no se habría puesto en práctica la conveniente separación y correlación —primero la fenomenología, tras ella la aporética— de las dos partes. Pues bien, la llamada por Dieste en 1980 *problemática*, claro está que más allá de la vulgarización actual del término, no parece conformarse en cuanto disciplina como algo distante de aquella aporética hartmanniana:

> Supón-se que cada ciéncia ou cada disciplina ven definida polo seu contorno e polos seus adxectivos e que ten unha clase de problemas que lle corresponden. A problemática sería o estabelecimento dos problemas que dunha maneira sistemática, para que non se intro-

[121] Por eso reconocerá Ortega que no sería impropio pensar que «la historia es la historia de lo que ha sido problema vivo para los hombres y ya no lo es para nosotros» (Ortega y Gasset, 1913b 1983: 496-497).

duzan problemas que non corresponden, problemas supérfluos, ou problemas que pola sua natureza non poden ser resolvidos. Estabelecer a táboa de problemas que corresponde à Física, ou à Álxebra, ou à Bioloxía, por exemplo, iso é a *problemática*, no senso estrito, de cada unha destas disciplinas. (EV, pp. 133)

Nuestro escritor opone esa tabla a la de las categorías, que para él son las condiciones generales para que el ser sea el ser y para que la realidad tenga una entidad real. Y yendo al terreno de la creatividad artística comenta que Maside, diríase que aristotélicamente, en sus conversaciones sobre estética a lo largo de los años veinte traslucía siempre la confluencia de la tabla de problemas con la tabla de categorías:

> Cada categoría supoñía un problema. Por que? Porque era algo que incitaba a resolver un problema pictórico. Entón, el estabelecía paseniño as categorías pictóricas, é decir, as categorías da realidade en canto a realidade pode ser incitadora da pintura ou se pode brindar à pintura. Non como pretexto (porque é un pouco disparatado iso de decir que a realidade é o pretexto para a pintura; sería como decir que a muller é un pretexto para se enamorar); non como pretexto, pois, senón como relación, como incitación. (EV, pp. 133-134)

Desde el punto de vista estético es del mayor interés la continuación de estos recuerdos diesteanos:

> A realidade está diante nosa, está nunha especie de diálogo tácito con nós. E nós respondemos a ese diálogo con que nos corresponde a nós: con unha simples admiración en forma de obra de arte. E este é o diálogo, o diálogo da realidade que nos preocupaba. Entón, para cada categoría da realidade isto implica un problema en canto à sua resolución literária, musical, ou pictórica. De aí que a táboa das categorías da realidade, da realidade que corresponde contemplar ao pintor, se correspondese con outra táboa de problemas, ou sexa, con unha *problemática pictórica*. E Maside era o que tiña un empeño do mais teimudo en atopar iso (que, naturalmente, é imposíbel de atopar dun xeito absoluto). (EV, p. 134)

En los ensayos extensos de Dieste es fácil constatar que el procedimiento seguido guarda gran similitud con lo descrito por Orringer o Lerín Riera como método reflexivo en Ortega, con sus mismas fases. Puede verse por aplicación al primero de los dos textos citados. En realidad, el problema dirimido en *Sobre la libertad contemplativa* probablemente *desorientó* a Dieste a partir de su conocimiento y estudio por una parte de las teorías del empirismo radical de Ernst Mach (por su interpretación del *yo* como un cúmulo de sensaciones ha sido llamado «el Hume del siglo XIX») y de Theodor Ziehen —puestas de actualidad y criticadas en España a raíz de la intervención de Ortega en el IV Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias con su conferencia «Sensación, construcción e intuición» (Ortega y Gasset, 1913b 1983: 487-499)—, y, por otra, de las del neokantismo de la Escuela de Marburgo, polarmente contrarias a las anteriores[122]. En el ensayo diesteano incluso sería posible

[122] «Sensación, construcción e intuición» es —al lado de la serie de artículos «Sobre el concepto de sensación» (Ortega y Gasset, 1913a 1946: 245-261), en principio humildemente destinada a comentar la publicación de las *Untersuchungen über dem Empfindungsbegriff* (1913), de Heinrich Hoffmann— uno de los primeros tex-

marcar, sobre el reparto de capítulos practicado, aquellas tres fases metodológicas a las que nos hemos referido: la primera, con la vivencia que acabo de indicar, vendría plasmada por el capítulo preliminar («Pregunta y declaraciones del Empirista Ingenuo»); la segunda, con la reducción fenomenológica correspondiente, por los cuatro intermedios («Legitimidad de la pregunta inicial y comienzo de respuesta», «Dos articulaciones temporales: nexo causal y tránsito cognoscitivo», «Variaciones acerca de la Antesala del Juicio» y «Contemplación de un recuerdo»); y la tercera por el último («Evocación del idealismo platónico y respuesta final»), que muestra una nueva fundamentación del problema matriz y regresa del yo trascendental de nuevo al mundo, ahora ya con una orientación y una radicación vital e histórica sentida como satisfactoria.

No ocultaré en este punto la opinión parcialmente discrepante puesta de manifiesto por Domingo García-Sabell y mencionada, sólo de paso, en los inicios de este trabajo de investigación. Escrutando precisamente los modos dialógicos puestos en escena por Dieste en el *Diálogo de Manuel y David* concede de entrada García-Sabell (1966: 237) que en la charla de dos *hombres-hipóstasis* de Hume e Kant, Dieste sigue un desarrollo descriptivo bilateral que, «en pirmeiras, semella cinguidamente fenomenolóxico», pues de la fenomenología tendrían estos ensayos «a potencia amostradora, o coidado dos detalles, a consideración prós matices, a visión en perspeitiva múltiple». Aunque de inmediato advierte:

> Pro algo hai nos testos diestianos que se sae dos vieiros fenomenolóxicos. Algo que é como un non desbotar na evolución dialéitica ningún dato, cecais convenña mellor decir «ningún faitor», por imaxinativo e lonxano que a pirmeira vista, poidera parecer. Digo con isto que Dieste, deixando a un lado a téinica fenomenolóxica, non pón rén «entre paréntesis». Todo lle sirve prá sua lucidía elucidación.

Ahora bien, cuando García-Sabell afirma que Dieste no pone nada entre paréntesis porque todo le sirve para elucidar el mundo conviene estar prevenidos sobre cuál es el tipo de reducción o de puesta entre paréntesis que está considerando. Y al clarificar este punto tocamos uno de los problemas más hondos en la comprensión de la fenomenología husserliana, tan a menudo simplificada en fórmulas incomprendidas y a resultas de ello tachada de ejercicio o *técnica* estéril (San Martín, 1986: 26-39 y 1987a: 53-67). Por lo ya visto y por la continuación de su razonamiento parece que García-Sabell hablara simplemente de la reducción eidética y pensara, en consecuencia, en una fenomenología psicológica, y no en la fenomenología trascendental.

---

tos que manifiestan a las claras la recepción orteguiana de la fenomenología de Husserl, señalándola incluso como la aurora de «una nueva época de la filosofía» (p. 499). Rafael Dieste escribió *Sobre la libertad contemplativa* ya en el exilio argentino, publicándolo en 1948 formando parte del volumen *Luchas con el desconfiado*. Carezco de datos que justifiquen, en aquella altura histórica, un dudoso y nada fácil conocimiento de la intervención de Ortega en el congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, publicada ya en el mismo 1913 pero sólo en las *Actas* correspondientes. Tal vez su ensayo le nació como respuesta a «Sobre el concepto de sensación», la verdadera presentación orteguiana de Husserl al público español, que pudo leer en el primer tomo de las *Obras Completas* del pensador madrileño (de 1946, como se ha indicado). En cualquier caso, debo dejar constancia del extraño acompasamiento de *Sobre la libertad contemplativa* a la conferencia de Ortega.

Tal y como explica San Martín en los capítulos que acabo de referir —siempre por cierto con precisión conceptual e inusual capacidad sistematizadora, razones suficientes para trasladar aquí un esquema de sus análisis— la mayor parte de los problemas de interpretación de la fenomenología provienen de una incorrecta comprensión de las nociones de epojé, reducción eidética y reducción fenomenológica. Pues bien, la epojé es un echarse hacia atrás para mirar, una detención que persigue el fin de mirar con actitud abstencionista, la del *espectador*. Un resultado de la puesta en práctica de la epojé es que se prescinde de algo, de lo cual deviene una reducción: así, pues, además de prescindir de algo también se retiene algo, en positivo, aquello que es fundamental, lo *esencial*. En esto consiste la reducción eidética, que se orienta al eidos, a la esencia pura: se reduce todo lo que no está realmente dado (lo *trascendente*) y se mantiene tan sólo aquello que se da a sí mismo de modo absoluto, lo absolutamente dado (lo *inmanente*), que es lo realmente dado más los ingredientes reales de la vivencia llamada noesis (acto intencional de conciencia que tiene como objeto intencional el noema o *cogitatum*). En un momento determinado de su experiencia filosófica —y sobre todo pedagógica— Husserl entendió que aquella exclusión era en exceso radical por cuanto destruía «el campo mismo de la vida subjetiva» haciendo que todo lo anterior perdiese sentido (San Martín, 1987a: 62).

Sin embargo, la reducción puede ser entendida en un sentido alternativo, que es el que da lugar a lo que Husserl llamó reducción fenomenológica trascendental. Ahora la reducción no es un «prescindir» o un «limitar» sino un «*reconducir*», o, si se quiere, un cambio de perspectiva, una vuelta que lo es a lo original de las cosas. Aquí también se pretenderá alcanzar lo inmanente, pero ahora se entiende por tal una zona más ancha, de modo que lo trascendente —aquello sobre lo que se habrá de hacer epojé— es simplemente el conjunto de aquellos objetos que *no pueden darse en sí mismos*, que sólo se dan a través de *aspectos*, esto es, de forma mediata. Por tanto, en la reducción fenomenológica trascendental lo inmanente —insisto: lo que resulta retenido tras la reducción—, además de comprender lo realmente dado y los ingredientes reales de la vivencia engloba también lo *dable*, aquello que está implicado en la conciencia actual efectiva[123], «por ejemplo, el pasado y el futuro, las experiencias que tuve y que

[123] En mi trabajo «Autoelexía do ser. Sobre a función lírica en Dieste», que quiso ser una lectura hermenéutica de *Rojo farol amante*, concluí (con categorías tomadas de la estética de A.G. Baumgarten) que la razón suficiente tematizada en ese libro era la conciencia de la perduración del ser en su devenir (Casas, 1995a: 20-24). Intenté explicar entonces que Dieste no aceptaba la diáspora del ser en pasado, presente y futuro, y que por eso sus poemas se orientaban al hallazgo de algo que reuniese de consuno la dispersión temporal aparente en que los hombres radican (léase a esta luz el *precoz* ensayo «Interludio», publicado en EPG el 4 de septiembre de 1926 y recogido en ATC, pp. 129-131). Si bien en ese análisis concedía un lugar central a la asimilación por Dieste de la *durée* bergsoniana —desespacializadora del tiempo en un sentido muy próximo al diesteano—, en este momento, sin renunciar a aquella observación, juzgo conveniente acompañarla de una concepción *perdurativa* deudora de (o al menos confluyente con) la noción de *tiempo de la conciencia* en Husserl (expuesta ya entre 1904 y 1907, aunque de difícil acceso entonces para quienes no frecuentasen el Círculo de Gotinga o las clases del maestro). Uno y otro conceptos guardan un paralelismo muy evidente, aunque la temporalidad husserliana vivifica el tiempo como fluir constante en la conciencia —Husserl (1973 trad. 1994: §§ 31-35, 107-118) hablará por esto de una *corriente de la conciencia*, que aunque no se debe confundir con el *stream of conciusness* narrativo no está lógicamente lejos de él y podría llegar a fundamentar su praxis en la novelística de Dujardin, Joyce, Woolf y sus continuadores. Se trata de una fluencia mantenedora del pasado y pre-tenedora del futuro (San Martín, 1987a: 52), y tiene unas implicaciones mucho más profundas

puedo tener de un objeto, etc.» (San Martín, 1987a: 62-63). Con todo, pudiera pensarse que si todo lo que sólo puede darse mediante aspectos (lo trascendente) se reduce entonces la actitud fenomenológica supondría un llano abandono de la realidad, y en ese caso ¿qué sentido tiene hablar de reconducción a las cosas, tal y como antes se anunciaba?

Husserl razona sobre esto algo que posee una relevancia absoluta: que la realidad es la experiencia que de ella tenemos o podemos tener. Esa es la reconducción que opera la reducción trascendental: la realidad como experiencia de la realidad[124]: la realidad como correlato de la subjetividad o de la conciencia. Y esto, que no es otra cosa que una consecuencia directa del *a priori de correlación* (toda conciencia es *conciencia de* y todo objeto es *objeto de* una conciencia), supone tanto que el mundo se aprehende en la conciencia —en cada conciencia: lugar en cada caso de una constitución trascendental del mundo— como que analizar una conciencia es ver el mundo. Además de la importancia ontoepistemológica que ahí se quiera apreciar es obvio que de esa conclusión se derivan consecuencias éticas y antropológicas[125]. Pues, como señala San Martín, en primer lugar, la reducción trascendental impide en Husserl la cosificación del sujeto y condena al fracaso «todo intento de derivar la razón de hechos» (San Martín, 1987a: 80); y, en segundo término, la reducción trascendental es sólo viable en cuanto reducción intersubjetiva (*ibid.*: 93). Aparte de esto, y afectando ya un prisma estético, la reducción muestra la inconsistencia del psicologismo y de los mecanismos que condujeron en el siglo pasado a la hipóstasis de la *representación* (lo cual está claramente en la base del desarrollo de un realismo genético en las artes y la literatura), que es superada en la fenomenología de la razón en favor del concepto de *constitución*.

Según la hipótesis —discutible y discutida— de que sólo intersubjetivamente se faculta la reducción trascendental, el solipsismo sería apenas una fase provisional de la fenomenología husserliana (Gómez Romero, 1986: 154-176; San Martín,

---

que la duración de Bergson, por afectar directamente a una fenomenología de la razón y, en concreto, a la intencionalidad implicativa que fundamenta la vida subjetiva.

[124] Husserl explica que la experiencia de la realidad no se efectúa sin rumbo u orientación. Existen unos «esquemas de implicación» cuya *constitución* determina «qué son las cosas, qué experiencias tenemos y podemos tener de ellas, cómo podemos pensar acerca de las mismas, etc. Más aún, la base fundamental de la vida consciente consiste en el conjunto de hábitos de estos esquemas continuamente actuantes en nuestra experiencia. La conciencia es, ante todo, el conjunto de estas "totalidades cognoscitivas". El yo es ante todo un sustrato de hábitos, de esquemas de implicación *tenidos*, que tal es el significado de la palabra hábito, que sirven para ordenar y constituir nuestras experiencias» (San Martín, 1987a: 70). Como se sabe, Ortega difiere de estas explicaciones apelando al carácter ejecutivo de la conciencia, donde comparecen siéndose mutuamente la realidad —las cosas— y el yo, que es así un *yo ejecutivo* por cuanto *es a las cosas* tanto como *estas le son*. De ahí que, en paralelo con su idea de que la vida es actividad, el yo sea siempre para Ortega un *yo haciendo*, o, si se prefiere, un yo performativo. Esto permite el establecimiento de interesantes conexiones entre Ortega y la pragmática fenomenológica de los actos de habla.

[125] Es un error considerar que Husserl se haya despreocupado de la ética. Entre 1891 y 1924 impartió asiduamente seminarios y clases magistrales sobre esa materia, que sólo a partir de los volúmenes XXVII y XXVIII de *Husserliana*, aparecidos en 1988, han podido conocerse de primera mano. San Martín (1992c) se ha esforzado en demostrar en consecuencia con lo anterior la magnitud del pensamiento ético husserliano, convencido de que sin esa referencia «es muy posible que sobre todo la segunda parte de la vida de Husserl quede totalmente sin sentido» (p. 44).

1987a: 82-106). Debe saberse que el problema de la constitución del otro es de notable complejidad en Husserl, entre otros motivos porque precisa una serie de conceptos previos de compleja asimilación. No por ello prescindiré de una mínima referencia introductoria. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que la percepción del otro es un tipo de *Vergegenwärtigung*, o «representificación», siendo esta una categoría de actos en los que se me da un yo distinto del propio yo presente. La constitución del otro tiene entre sus puntos de apoyo la noción de *Einfühlung* (que en Husserl vale por «empatía», «intracepción», o por «introyección al otro de una vivencia», o simplemente por «experiencia del otro»...), pero esta fue sentida como insuficiente por el autor de *Meditaciones cartesianas*, por lo que hubo de echar mano de otras nociones: el *Leib* o «soma» (diferente del *Körper* o «cuerpo» porque este es una realidad sólo material y aquel tiene una realidad psicosensofísica), el *autoextrañamiento* (por el que somos capaces de autoexperimentarnos como un yo ajeno para cada otro) y la *doble reducción* (actuante sobre el recuerdo, de modo tal que la subjetividad propia del pasado —la del ser que fui, la que fue en su momento constituyente para ese ser que fui— se convierte para mí mismo en trascendental, y así el recuerdo es ya una experiencia fenomenológica[126]). De tal modo que

> una vez puesto el otro como otro, su sentido no es sólo el de ser un hombre sino el de ser también una subjetividad trascendental igual que yo e igual que mi yo pasado, pues todo el sentido de ese otro, puesto o conocido a partir de su cuerpo, es el de ser idéntico en estructuras a mí mismo, el ser en definitiva otra subjetividad trascendental como yo mismo. (San Martín, 1987a: 104)

De ahí el *nosotros*, que en cualquier caso parece manifiesto que importa a Husserl —no así a Scheler, por ejemplo[127]— más que el *tú*. Un *nosotros* que se conforma como comunidad intersubjetiva trascendental y que a través de la

[126] Llamo la atención sobre la presencia de esta misma tesis en la parte final del § VI de *El alma y el espejo* (de 1948, no se olvide), que es también la que da término al ensayo. Allí encontramos formuladas las dos preguntas que a continuación introduciré (para ambas la respuesta dada será negativa): «¿no habrá que convenir, de todos modos, en que si el mismo objeto se presentase dos veces y en igualdad de circunstancias ante el mismo sujeto, y éste pudiese hallarse en ambos casos en el mismo estado, se repetiría el mismo hecho cognoscitivo y con las mismas resonancias y consecuencias? Pueden también suponerse dos sujetos idénticos, con igual historia y en la misma situación. ¿No harían el mismo viaje en uno y otro la fantasía y el discernimiento?» (AE, p. 102).

[127] Acaso por mediación suya, tampoco a Antonio Machado, a quien introduzco aquí por su teoría de lo apócrifo, expuesta en *Juan de Mairena*, en la que pareciera que podría apreciarse algún atisbo de aceptación del *a priori* de correlación, o un punto de contacto con la vocación ética de la fenomenología —Abellán (1995: 102-105) ha indicado que una de las primordiales funciones de lo apócrifo en Machado es la puesta en marcha del sentido utópico de la historia—, y, desde luego, una intencionalidad de superación del solipsismo que Mairena asienta ya en el idealismo trascendental platónico (Machado 1936 1986: 152-153), aunque es muy dudoso que Machado pudiese sustraerse por entonces a aquella sesgada recepción de la fenomenología habida en nuestro país (*vid. supra*) y a su inicial lectura como abstracción solipsistógena. Entiendo, en cualquier caso, que existe una distancia insalvable entre el método del profesor de Retórica y el de Husserl. Viene esta dada en mi criterio desde el momento en que aquel vincula lo apócrifo con lo falto de fundamento y con el ámbito de la fe —de donde nace su escepticismo, nunca oculto—, cuestionando por tanto en última instancia la fiabilidad y la operatividad de la reducción trascendental. Óigase, con todo, la voz de Mairena:

> Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables, postulados de nuestra razón, que llaman principios

Einfühlung constituye intersubjetivamente el mundo. Pues de la misma manera en que la conciencia somete a síntesis sus sucesivas percepciones de un mismo objeto, otro tanto resuelve con las diversas intracepciones, sintetizadas al fin con la propia percepción. Y así «es como adquiero conciencia de que la cosa percibida por mí y por el otro o los otros, es la misma», sabiendo que en las otras subjetividades se da un proceso paralelo (Gómez Romero, 1986: 162). Scheler, por su parte, propone la noción de *persona colectiva*, la cual aúna «los múltiples *centros del vivir* en esa inacabable totalidad del vivir unos con otros o "convivir"»[128] (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. II, 326). Como en otros casos, su propuesta debe interpretarse bajo un prisma ético-personalista, y, en ese orden, él mismo resalta la importancia que concede al principio de que «todo juicio definitivo de personas finitas acerca del valor y el desvalor morales ajenos, es en sí mismo absurdo» por cuanto le falta *necesariamente* el conocimiento de lo que es la esfera personal íntima del otro. Por esto mismo, tan sólo la persona social y la íntima[129] podrían ser objeto de una aprehensión axiológica.

---

de la lógica, los cuales, reducidos al principio de identidad que los resume y reasume a todos, constituyen un solo y magnífico supuesto: el que afirma que todas las cosas, por el mero hecho de ser pensadas, permanecen inmutables, ancladas, por decirlo así, en el río de Heráclito. Lo apócrifo de nuestro mundo se prueba por la existencia de la lógica, por la necesidad de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo, de forzarlo, en cierto modo, a que sólo vea lo *supuesto* o puesto por él, con exclusión de todo lo demás. Y el hecho —digámoslo de pasada— de que nuestro mundo esté todo él cimentado sobre un supuesto que pudiera ser falso, es algo terrible, o consolador. Según se mire. Pero de esto hablaremos otro día. (Machado, 1936 1986: 195-196)

Tras lo cual considera Mairena las varias nociones que sobre la conciencia circulan. Si absurda es la teoría que la reduce a espejo encargado de copiar, reproducir o representar imágenes, puesto que nadie ha probado que los espejos *vean* las que en ellos se forman, más lo es incluso —afirma— la que asocia la conciencia a una especie de mecanismo transcriptor o traductor de un lenguaje ajeno a otro propio de la persona; y peor que ambas la *pragmatista*, la que convierte a la conciencia en «criba o cernaguero de lo real» (pp. 196-197) con adjudicación de esfuerzo estrictamente utilitario. Por lo cual debería retornarse, según Mairena, a la más poética, antigua y acreditada concepción: «pensar la conciencia como una luz que avanza en las tinieblas, iluminando lo otro, siempre lo otro...» (p. 197), aun cuando también aquí quepa el cuestionamiento de si pueda existir una luz capaz de ver lo por ella misma iluminado. ¿Cabe interpretar que Machado alude con la metáfora especular a la noción husserliana de la conciencia? La duda razonable que esta pregunta suscita lo es menos una vez leído un parágrafo anterior, más caricaturesco y sesgado (recuérdese que no por mala fe sino por simple probable desconocimiento de una evolución de la fenomenología hacia la intersubjetividad), aunque extraordinariamente revelador del pensamiento de Abel Martín:

> *De lo uno a lo otro* es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absolutamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en «La esencial Heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*. (Machado, 1936 1986: 85)

[128] Ejemplos de esa persona colectiva scheleriana son, en su propia argumentación, el Estado, la Iglesia, la nación y los círculos de cultura. Véase el apartado d) de la cuarta addenda de su *Ética* (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948, II: 355-373). El círculo de cultura es para este autor un estadio anterior al de la nación; presupone una concepción homogénea del mundo y de las formas de existencia, así como un *ethos* compartido, pero le falta, en referencia a la nación, la conciencia reflexiva de su propia identidad (*ibid.*: 365, n. 95).

[129] La diferenciación entre persona íntima y persona social tiene aplicación tanto a la persona particular como a la colectiva. La primera es «aquello que se da en esa forma esencial del vivirse a sí propio». La per-

Lo cierto es que Ortega no está nada alejado de las convicciones más arriba presentadas a propósito de la correlatividad de mundo y conciencia. Al interpretar la vida en cuanto realidad radical afirma la imposibilidad de referirse a una subjetividad escindida del mundo, y viceversa. En esa dirección ha podido trazar Montero Moliner (1992b: 155) un paralelo entre *vida* en Ortega, *conciencia* en Husserl, *Dasein* en Heidegger y el *para-sí* sartreano: «Con ello explota Ortega, en definitiva, el principio fenomenológico de la intencionalidad, que supone una íntima fusión entre las actividades humanas de toda índole y los objetos que con ellas o en ellas se hacen presentes». A pesar de lo cual deberá recordarse la tantas veces citada reserva que el filósofo madrileño presentó a Eugen Fink en el transcurso de su visita a Husserl en Friburgo, en el año 1934, según la cual la reducción fenomenológica de este, por su exceso de idealismo, alcanzaba innecesariamente la ejecutividad del yo, lesionando por tanto su fundamento irreductible, su carácter de núcleo último de la personalidad humana (Ortega, 1958a 1962: 273-275, n. 2).

Independientemente de que, tomando impulso en las notas críticas publicadas por García-Sabell, no estemos dirimiendo en este momento las claves del ensayo *Diálogo de Manuel y David*, sino simplemente situando su grado de proximidad metodológica con la fenomenología, conviene tomar nota de que en lo temático la idea del yo como sustrato de hábitos (entendidos estos como las predisposiciones nativas) que permite al hombre hacerse con la realidad —convertirse, en términos husserlianos, en *sujeto constituyente*— y la vinculación que ello traza con las creencias, es el eje del libro de Dieste. Así se entiende que Manuel diga, casi como epifonema de su intervención final:

> ¡Y en cuanto a la noción de Mundo!... ¡Qué opaca se vuelve sin la noción de Hábito! Pero ¡qué sordomuda también, y qué ininteligible, si la subordinamos a los cauces secos de lo que acaso llamas —después de la sequía o cerrando los ojos al caudal— "hábito adquirido"!» (DMD, p. 143)

Aquel sustrato de hábitos, por otra parte, guarda una notable proximidad conceptual con lo que Rodríguez Rial (1992: 105), a propósito de la afirmación de Ortega según la cual toda vida se vive desde ciertas creencias (desarrollada en *Aurora de la razón histórica*, en 1935), llama los «*a priori* del mundo de la vida», auténticos condicionantes de la vida trascendental del ser humano, aunque no siempre explícitos ni conocidos por este.

Al propósito que ahora nos guía sería asimismo de gran utilidad la lectura de lo que puede considerarse preámbulo del *Diálogo de Manuel y David*, concretamente la «Teoría del hábito» (TN, pp. 87-139), y, en particular el «Discurso a los kantianos», primero de los tres capítulos en que se ordena, que pretende una «conversión de Kant en Kant» con el rumbo explícito siguiente: «Con fuego y sin autoridad os digo [a los kantianos] que transmutéis las dos *Críticas* en lo que ya son: la más amplia y lúcida Fenomenología del Hábito empírico, lógico y práctico del hombre que se haya intentado jamás, base fundamental —y la más

sona social, en cambio, es el «contenido vivencial de todas las formas del propio vivirse que resultan de ser simple depositario de una articulación cualquiera de los miembros dentro del todo» (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948, II: 373).

altamente dramática— para la tradición futura del problema» (TN, p. 96). Pero aun hay más. La correlación entre realidad y subjetividad es precisamente la tesis que Dieste defiende en su ensayo «La paloma Equis» (1965), incorporado en el volumen *Diálogo de Manuel y David*. En la parte final del ensayo, y entendiendo por *paloma x* «cualquier ser sensible», se alcanza una serie de seis resultados que el autor presenta en la forma, para él tan cara, de los aforismos. Su clave fundamental es la de que si la paloma es actual o posible su mundo también lo es (respectivamente: o actual o posible), y que al volar *esta paloma* en *su mundo* vuela simultáneamente en *el Mundo*, de modo que orientándose en aquel también lo hace en este (y en *el nuestro*, se añade), y, en fin, que su mundo no es posible sin el Mundo. Pero en un giro nada irrelevante el autor propone una proyección de esos resultados al caso del ser humano:

> Sucede entonces algo extraño, porque resulta que «su mundo», el del hombre (el del autor de las hipótesis y de los aforismos) es, justamente, el Mundo; Mundo «a prueba de mundos» y que ni siquiera admite ser designado como «el nuestro» si con ello se intenta significar alguna particular limitación. Curiosa paradoja: con tal limitación deja de ser el nuestro. Y así, referido al hombre, este enunciado: «*Su mundo* no es posible sin el Mundo», habrá que traducirlo así: «El Mundo no es posible sin el Mundo.» ¿Es una *traducción*? No, sino un eco. El eco de un problema a la puerta de otro, o de otros... (PE, pp. 159-160)

Claro que, como el propio autor apunta adelantándose a las apostillas que los lectores se apresurarían a colocar junto a la anterior proposición, cuando se trata del hombre —y pudiera ser que Hume, con su modo de entender la identidad como lugar de asociación de percepciones, estuviese detrás del quiebro— el mundo sensible posee otra dimensión[130], ya que en el modo de ser mundo «"su mundo sensible" se transparenta el Mundo como tal, se hace explícito». Lo cual equivale, llanamente, al *a priori* de correlación husserliano[131].

Y hay que percatarse todavía de otro aspecto, también de extraordinaria dimensión. Cuando Dieste introduce, casi tangencialmente en su discurso pero de modo central en su argumentación, la consideración de que si aspirásemos a limitar el mundo al hacerlo *nuestro* simultáneamente estaríamos dejando de pertenecer a ese *nuestro mundo*, lo que en definitiva está planteando es exactamente la solución al problema de la intersubjetividad en términos asimilables a los de

[130] En el ensayo «Alucinaciones» (TN, pp. 158-167), se lee que «la sensibilidad es ontología, la primera» (p. 158). Confróntese en todo caso lo que apunto con la más que modesta presentación del texto del que estamos hablando, según la cual apenas se afrontaría en aquel un intento de superación del relativismo sensorial.

[131] En las *Lecciones de Ética* que Husserl impartió en 1920 criticó con dureza la interpretación del *a priori* en Kant y llamó la atención sobre su comprensión en Hume, en quien llegó a señalar un efectivo precedente de su fenomenología (San Martín, 1992c: 69-74). A este respecto alcanzan el mayor interés los perfiles trazados por Carlos Gurméndez en una de sus últimas contribuciones al esclarecimiento de la filosofía diesteana (Gurméndez, 1995c). En la lección inaugural del *Congreso Rafael Dieste*, celebrado en A Coruña entre el 25 y el 27 de mayo de 1995, señaló Gurméndez en esquema —y es lástima que no hubiese tiempo para un desarrollo más cumplido (como también lo es la penosísima edición posterior de unas *Actas* plagadas de erratas y de faltas de ortografía, estas multiplicadas hasta lo inverosímil precisamente en el texto de Gurméndez)— los encuentros y los desencuentros de Dieste con la fenomenología husserliana, y al paso estableció otras conexiones con importantes pensadores europeos contemporáneos (Bergson, Scheler, Heidegger, Bloch y Luria, entre otros).

Husserl. Es bastante simple: hacer nuestro el mundo a costa de podar lo que de él nos sobra, o no nos interesa o nos es ajeno..., o, de otro modo —en expresión ya cabalmente diesteana—, limitar el Mundo para dar en nuestro mundo, para hacerlo o constituirlo... equivale en Husserl a una renuncia solipsista a la comunidad intersubjetiva trascendental y, en definitiva, a la constitución intersubjetiva del mundo. Por esto precisamente el bello final del ensayo *La paloma Equis*: «¿Se nos fue la Paloma? ¿Está lejos, al margen, despedida, ausente, ajena a "nuestro" Mundo? ¡No! Se apagaría el Mundo. Sería opaco como la soberbia. ¡Vedla volar en el Mundo declarado!» (PE, p. 160). Y por esto, también, el claro lema que se atribuye al protagonista principal de la obra y que abre el cuaderno manuscrito en el que Dieste escribió —con probabilidad en 1942— el libro que originalmente pensó titular *Tratados y confidencias de Félix Muriel*: «Cada hombre es el Hombre»[132]

Complementariamente a las posiciones husserlianas Scheler había dedicado las addendas cuarta y quinta de su *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* a dirimir las relaciones entre la persona particular y la persona colectiva, de un lado, y entre la persona íntima y la persona social de otro. Al actual propósito interesa ver que el pensador bávaro establece que «a cada persona finita corresponde una persona particular y una persona colectiva, lo mismo que a su mundo le corresponde un mundo total y un mundo particular, siendo ambos lados esencialmente necesarios de un todo concreto de mundo y persona» (Scheler, 1916a 1921 trad. 1948: t. II, 328). Tales correspondencias confluyen además en un aserto homólogo a la posición diesteana, el de que del mismo modo que la persona colectiva no es suma, ni colección ni síntesis, de las personas particulares[133], tampoco el mundo de la persona total se contiene «en la suma de los mundos de las personas particulares, ni en general ni tampoco primeramente» (*ibid.*).

Teniendo a la vista todo lo anterior es fácil entender por qué motivo reafirmo la presencia en Dieste de un talante fenomenológico, incluso de una incorporación de los métodos propios de ese pensar, que desde luego trasciende lo que algunos se limitarían a catalogar como llano relativismo. Y recalcaré que lo defiendo aun contando con que en Dieste se observa una dejación de la sistematicidad reflexiva, que en cualquier caso es más aparente que real, como todo lector comprueba sometiéndose (y observándose fenomenológicamente) a una relectura convenientemente reforzada por un sentido de la orientación activo. Claro que esto no tiene que suponer necesariamente que el estilo expositivo diesteano se asemeje al de Husserl o al de cualquiera de sus más próximos discípulos. Es obvio que en absoluto es así. Como tuve ocasión de explicar en mi introducción a la recopilación de los aforismos del autor (Casas, 1991c: 11-12), el Dieste ensayista no pone en práctica nunca una estrategia de avance lineal, de progresión rectilínea, de ariete que ansía rendir las poternas del problema cercado a base de contundencia y porfía. Su opción estilística opta a menudo por el rodeo, por un avance con precisos o demorados regresos para los que el lector no siempre halla la correspondiente justificación; y se puede vincular con la de aquellos pensado-

[132] Véase en la reproducción facsimilar de una parte del manuscrito que bajo el título *Día das Letras Galegas 1995. Rafael Dieste* editó la Universidad de Santiago de Compostela en 1995 (p. 1).

[133] Scheler describe la persona colectiva como «*realidad* vivida».

res que aceptan la posibilidad de una zona de encuentro de la filosofía con la literatura, con la de aquellos autores que no desmerecen la metáfora por confiar en el argumento, con quienes sin renunciar al «requerimiento guiado por un método» no renuncian al «hallazgo por gracia», descripciones respectivas de filosofía y poesía según María Zambrano[134] (1939b 1987: 13). Por otra parte, desde dentro de la fenomenología, Merleau-Ponty (1945 trad. 1975: 7-8) ponía en duda, «medio siglo después de los primeros trabajos de Husserl», que existiese una pauta común —de la clase que fuere— suficientemente definidora de la fenomenología como edificio filosófico total, proponiendo en fin que aquella simplemente «se deja practicar y reconocer como manera» orientada a la descripción.

Desde esta perspectiva resulta innecesario rebatir los bien fundados análisis de García-Sabell sobre el *modus operandi* diesteano, pues su constatación en nada obsta a la opción fenomenológica asimilada. En efecto, en Dieste *todo* sirve a la empresa de la elucidación descriptiva del mundo, y por eso salta el escritor con entera libertad «dende o pensamento conceitual, dende a precisión lóxica deica á imaxen literaria, deica á divagación lírica, na que o autor se recrea e na que se somete á proba estética o raciocinio estricto» (García-Sabell, 1966: 237). Ciertamente. Pero, conviene insistir, esto no es sino una solución estilística. Y finalmente, la atención que el propio doctor compostelano confirma a la «realidad total», sin ningún tipo de recortes, en los escritos diesteanos, su referencia a una realidad que califica también de *real*, comprendedora «da realidade do mundo, da realidade das vivencias, da realidade da norma que indefeitiblemente se cumple e da realidade dos soños ou das figuraciós que indefeitiblemente teñen presenza, inda que nada máis seña, como tantas vegadas ocurre, nun vagaroso presentimento, ou o que é o mesmo, nunha escura virtualidade» (*ibid.*), y que, como defendió en otro lugar, se halla en recia ligazón con el ser humano —de modo tal que el hombre «*trate* ca realidade unitaria do mundo e dele mesmo» (García-Sabell, 1971: 42; véase también 1995: 179-186), todo ello, en fin, contrariamente a lo procurado, no es más que una nueva prueba de la operatividad de la reducción trascendental en nuestro autor y de su proximidad con los métodos aplicados por Husserl y por Ortega, pues, como ha señalado Montero Moliner (1992b: 162), tanto el descubrimiento de la vida como realidad radical en Ortega como el que le es equiparable en Husserl relativo a la subjetividad trascendental, retienen «todo cuanto llena el mundo de la actitud natural, aunque lo interpreta como circunstancia de una vida que lo anima y fundamenta y que sólo se deja conocer, aunque sea reflexivamente, reflejada por las situaciones objetivas que con su ejecutividad ha configurado».

Habida cuenta de la propia brevedad genérica, no es sencillo localizar un segmento textual concreto de entre las columnas periodísticas diesteanas de los

[134] Es significativa la anécdota que la autora malagueña contó a Antonio Colinas sobre su primer contacto con Ortega en la redacción de *Revista de Occidente*. Y, la verdad, creo que lo es para su propia peripecia intelectual tanto como para la de un Dieste emparentado con su oficio literario e incluso con su proyecto vital. Cuando Ortega recibió de María Zambrano *Hacia un saber sobre el alma* su comentario fue este: «Estamos todavía aquí y usted ya pretende ir más allá». Glosa Colinas con acierto que aquel ensayo no quería definir o probar la realidad, no se inclinaba por un discurso ni un conocimiento estrictamente sistemático, porque aspiraba a ofrecer una visión *trascendida* de aquella misma realidad: «Ella veía que existían zonas del conocimiento en donde la razón no podía penetrar. Pero también sabía que no por ello el hombre podía renunciar a desvelar esas zonas, a un ansia de sentir en el más alto grado de conciencia» (Colinas, 1989: 15).

años veinte en el que lo que acabo de señalar sobre el talante fenomenológico del escritor se manifieste con la inmediatez de lo palmario. Estamos más bien ante una estrategia autorial implícita y previa que el lector fiel al columnista llega a aceptar tácitamente al progresar en sus lecturas. Ese lector sabe que Dieste siempre le planteará un *problema*, sabe que intentará su reducción esencial prescindiendo para ello de cualquier condicionamiento o prejuicio, escuchándose en la reflexión propia, que *declara* lo que le inquieta; y, finalmente, sabe que ofrecerá una orientación para gobernar las cosas. El artículo «Un sono [*sic*] de velas brancas», publicado en EPG el 20 de marzo de 1927, podría ser muestra de todo lo anterior. Recuérdese que en ese trabajo Dieste cuestiona una determinada estrategia epistemológica propuesta por Wilhelm Worringer consistente en *inventar* un *yo complementario* que acompañase al real en su aventura cognoscitiva (en concreto orientada hacia la historia). No se olvide tampoco lo dicho sobre la concepción perdurativa del tiempo en nuestro autor y su proximidad a lo que Husserl llamó *tiempo de la conciencia*. Pues bien, en la columna antes mencionada, tras reclamar la no necesidad de invención de perspectivas complementarias por parte del yo por cuanto estas son connaturales a su existencia (de tal modo que el yo se presenta como *nauta colonizador* de su mundo, dependiendo su «hourizonte íntimo», igual que el geográfico externo, del «*sitio en que nos topemos*»), Dieste establece un paralelo entre la experiencia individual y la intersubjetiva en relación con su conocimiento de la historia, siendo así que el *sentido histórico* sería una facilidad ingénita —en el yo y en el nosotros, se sugiere—, aunque gradual, para moverse por los parajes más alejados del espíritu. Hay en todo el razonamiento una trabada y rica confluencia de claves típicas de la fenomenología (no ocultaré que algunas de ellas ya presentes en el neoidealismo italiano de Croce y Gentile[135]); este que sigue es sólo un segmento del mismo:

> Poderiamos dicir que a historia é un feixe de cartas de navegación que testemuñan, para quen saiba eisaminalas, o que leva andado o home «ao longo do seu propio ser».
> [...]
> O sobredito podería dicilo ainda de outra maneira: o pasado perdura adormiñado en nós; a técnica psicolóxica de que temos mester para «despertalo» non se pode interpretar como «invención» do que non somos (non sendo que se entenda tamén por invención: o traguer, do segundo termo do sono ao primeiro termo da vixilia, o que —dun xeito ou d'outro— tópase xa en nós mesmos).
> Digo eu agora: si se pode despertar en nós o pasado, ¿non se poderá despertar tamén o porvir? Non falo e adiviñanzas. Soio quero sacudir, co trompetazo d'isa pergunta, a todol-os nautas mozos. E erguer na matinada un soño de velas brancas.

Veremos en su momento que esta actitud que aquí se nos descubre es muy típica de sus artículos sobre estética y de los trabajos de crítica literaria, en los que siempre se muestra como principal argumento la experiencia de la conciencia atenta a su ejercicio de aprehensión de la obra artística. En esa actitud se adelanta además la clave sustancial del ensayo *El alma y el espejo*, que es una auténti-

[135] Así la identificación de devenir y conciencia, la negación de la inmutabilidad de esta última y de las estructuras por ella creadas o creables, la interpretación del espíritu como aquello que funda y sostiene la historicidad y, en consecuencia, de la realidad como *realidad histórica* y de la filosofía como historiografía.

ca teoría de la lectura y, no menos, de la autoría. Como muestra, incorporaré simplemente un comentario puntual de carácter metodológico surgido en una «Charla sobre Carlos Maside» que se recoge en el volumen *Encontros e vieiros*. Aunque se produjo en 1980 relata experiencias de los años veinte, y concretamente se centra en la experiencia estética, tanto en la primaria o natural como en la destinada a originar un ejercicio crítico posterior. Tras el comentario de su renuncia a un tipo de crítica de carácter apenas valorativo, incorporador de elementos descriptivos superficiales, Dieste explica que su mirada se orientaba al conocimiento de los fundamentos como motivaciones radicales del artista y en relación con la dirección estética emprendida, con los medios técnicos puestos en práctica y también en relación con el mundo, y puntualiza que «tiven case sempre a propensión a procurar no cuadro mesmo a sua finalidade. É decir, non ir con un programa, con una finalidade presuposta a ollar un cuadro; senón acudir a lle perguntar ao cuadro, buscando a sua finalidade e como a cumpre» (EV, pp. 129-130).

El segundo de los hallazgos que anunciaba páginas atrás no es otro que el descubrimiento en los análisis diesteanos de la centralidad de la vida y de la realidad, o de la realidad vital[136] como opuesta a la realidad *oficial*:

> En España no existe vida pública porque los problemas de España como entidad abstracta no interesan, no pueden interesar a sus veintidós millones de habitantes. A un campesino gallego han de interesarle, ante todo, los problemas concretos del campo gallego. Basta advertir el gesto con que nuestros campesinos aluden a «los de arriba» y sus mandatos, para darse cuenta de que «los de arriba» solo pueden interesarles como interesa una calamidad inevitable o un temible fetiche. («Nuestra gratitud a Ortega y Gasset», art. cit.)

A través de lo cual habrá de concederse que lo que se nos muestra es esa *nueva política* que antes se mencionaba. Dieste no se obsesiona en su participación en *El Pueblo Gallego* con captar adeptos, ni con formalizar un proselitismo partidista que de algún modo pudiera emplearse como cerco a los poderes o a otras posiciones éticas o ideológicas; su ánimo es otro: «Más que dogmatizar, es la misión de quien escribe para el público hacerle partícipe del propio ejercicio. [...] hagamos de modo que el pueblo se entere de nuestro pensamiento "pensándolo"» («Pensamiento popular», EPG, 18 de junio de 1926).

En lo fundamental opera señalando a sus lectores que hay espacio para un análisis social que *declare lo que es* al margen de los tópicos habilitados por «los de los vagos ímpetus», los desilusionados de la historia, de quienes apunta con sorna sumamente elocuente que también tienen su razón: «Unha *razón antivital*»[137]. Se

[136] Según ha explicado Silver (1978 trad. 1978: 102-103), Ortega, al indicar que había abandonado la fenomenología en el mismo momento de recibirla, en realidad estaba mostrando tan sólo que su camino y el del Husserl de *Ideen I*, de 1913, se distanciaban. Pero lo cierto es que Ortega va a adelantar en su obra la orientación final husserliana, su giro historicista, lo que lo convierte en un fenomenólogo existencial, o, más en su terminología, en un estudioso de la razón vital, lo que para el exégeta al que estamos siguiendo vale por «fenomenólogo *mundano*». Cfr. Fox (1987: 21-40), R. Gray (1989: 94-103), Orringer (1992) y San Martín (1994: 64-66), y sobre el alcance de la razón histórica en Ortega, Cerezo Galán (1990) y San Martín (1994: 47-60).

[137] La cursiva es mía. La referencia pertenece al quinto aforismo de la serie «Relances», de 18 de mayo de 1927, recogida en ATC, pp. 214-216 (también en FI, pp. 45-52).

esfuerza en anunciar que hay lugar a un pensamiento no simplificador de las complejidades en que se ordena la realidad, a un pensamiento sistemático y clarificador operativo sobre el mundo de la vida, que deje de lado la actitud natural irreflexiva para proclamar su seguridad en que es la conciencia de cada uno y su proyección intersubjetiva —*trascendental*, recalcará Husserl; *histórico-cultural*, enfatizaría Ortega— lo que constituye el mundo. Y esto, habrá que reiterarlo, no como conseja mediática de una clase de solipsismo clónico o de la abstención unánime, sino como arma propiciatoria de la intervención en lo público, pues su discurso se orienta a una indagación de lo aceptado de forma convencional precisamente para elucidarlo desde una posición dialogante e interpersonal, y para actuar en consecuencia (reitero el carácter *ideológico* de este programa de acción histórica). Lo cierto es que su enemiga fundamental la orienta a la pasividad mental y política; para la cual los mejores antídotos —comparte opinión con Ortega— son el fortalecimiento de la sociedad civil y el individualismo[138]. Y no será ocioso recordar aquí que años después, cuando ya el exilio María Zambrano escriba *Los intelectuales en el drama de España*, introducirá la hipótesis de que precisamente uno de los caminos que abrió paso al fascismo en nuestro país fue precisamente «la escisión que en España había desde largo entre la España viva y la España oficial» (Zambrano, 1937 1986: 41).

Pero, como sabemos, el de Dieste es un individualismo en giro radicalmente personalista. Y en esto parece apartarse ya algo de Ortega. Aunque no tanto si recuperamos la consideración de que la noción de *persona* en nuestro escritor, como sustancia unificada de actos vinculada a una jerarquía de valores dinámica, se incardina naturalmente, a través de la preponderancia otorgada al valor espiritual *diálogo*, en un marco de intersubjetividad. De hecho, el individualismo diesteano es en los años veinte, y lo será siempre, partícipe de esa clave krausopositivista tantas veces traída a colación en estas páginas, la de la seguridad en que individuo y comunidad en cuanto organismos vivos se constituyen sobre patrones homólogos (los hábitos como los *a priori* del mundo de la vida) y se conducen al mismo fin (la consecución de una vida armónica). Por esto mismo es por lo que, mediantes las elites directoras, se encuentran el uno y la otra en constante retroproyección mutua.

Un buen ejemplo de todo lo descrito, que introduzco a título de complemento del análisis hasta aquí desarrollado, puede localizarse en el artículo «Recapitulaceón e novo "aviso"», que apareció en EPG el 2 de marzo de 1927 (ATC, pp. 173-174). En él retoma su idea de que la cultura tiene que ser proceso y no fijación a las viejas insignias de siempre, su convicción de que es necesario quebrar las estrecheces de los horizontes cerrados, su fe en la capacidad creadora del pueblo, su intención de trasladar al mismo pueblo ese convencimiento..., para a

[138] «El individualismo, cuando es previsor, implica el sacrificio parcial de los propios impulsos, en beneficio de fines, acaso de modo inmediato menos perentorios, pero más permanentes. Por eso partiendo de postulados individualistas es fácil hallar argumentos para combatir el apoliticismo. [...] No el individualismo, sino cierto linaje torpe de individualismo es el que debe calificarse de apolítico. Ejemplo de personalidad radicalmente individualista y radicalmente politicista: la de don Miguel de Unamuno» («La crisis del apoliticismo», art. cit.). Véase también el artículo «O individualismo tema dramático», publicado el 14 de mayo de 1927 en EPG (ATC, pp. 208-210), donde deslinda un concepto de individualismo contrario a todo prejuicio mecanicista o economicista.

continuación declarar abiertamente que su intención al desarrollar tales preocupaciones es siempre la de *curar* en sí mismo y en los demás «certos resabios do sentir que, por veces, entalan o noso albedrío». Su propósito es el de clarificar los conflictos al tiempo individuales y comunales —clausos y globales, dirá, señalando el estrecho ensamblamiento de una y otra dimensión— de la circunstancia gallega para, finalmente, intentar darles una solución emanada de la propia cultura raíz.

En función de su logro puede decirse que en el joven periodista prima metodológicamente una detención para mirar, que es abstención y renuncia al prejuicio, y que prepara la reducción fenomenológica a lo originario. Y, así, procede al análisis de la experiencia inmediata, objeto de la fenomenología, con el mismo impulso y la misma intención que son propios a esta: en las precisas palabras de San Martín (1987a: 42-43), los de rescatar al hombre de la facticidad abonada por el fundamento psicologista de la ciencia positiva y explicarlo como *subjetividad trascendental*, para, en fin, reconstruirlo en cuanto sujeto racional que es simultáneamente sujeto y objeto en el mundo.

Con todo, el personalismo diesteano comparte aún otro rasgo importante con Scheler y su fenomenología de los afectos, en el que estimo que puede señalarse una parcial falta de sintonía con Husserl, aunque no con Ortega ni con algunos otros de los intelectuales españoles formados en su magisterio —señaladamente, María Zambrano, para quien el amor era agente principal de trascendencia—, ni tampoco con Joaquín Xirau y otros miembros de la Escuela de Barcelona. Tal rasgo tiene pertinencia además a la hora de establecer puentes entre la ética, la teoría política y la estética en nuestro autor. Se trata de la apelación al *ordo amoris*, que para Scheler (1957[2]) es la causa última de toda tendencia del ser humano, el ser cuyo espíritu, amén de contar con la capacidad de conocer y de actuar, *se conmueve*, aquel que antes que *ens cogitans* o *ens volens* es un *ens amans*[139]. La serie de aforismos «En el umbral de la pintura», que sirvió a Dieste para hablar de los óleos de José Palmeiro[140] es meridiana a este respecto. Lo prueban el séptimo («Sin amor asombroso no hagáis nada asombroso. (Es pecado)» o el undécimo, que versa así:

> Lo primero es admirar.
> Lo segundo ver.
> Lo tercero entender.
> Lo último entender de admiraciones.
> (Lo póstumo: perder la admiración por entender de admiraciones. A partir de ahí engorda la vista, se hace la vista gorda). (FI, p. 73)

[139] Además de la referencia citada tienen interés los estudios de Max Scheler sobre la noción del amor en las tradiciones occidental y oriental (Scheler, 1916b trad. 1960) y sobre la actitud espiritual filosófica (Scheler, 1921 trad. 1958 1970[3]: 7-58), cuya esencia es la de un «acto determinado por el amor de participación del núcleo de una persona humana finita en lo esencial de todas las cosas posibles» (*ibid.*: 14). Sobre el *ordo amoris* scheleriano véase Laín Entralgo (1981 1983: 205-210) y Vergés Ramírez (1993: 270-275).

[140] Con motivo de la exposición de este pintor madrileño, integrante de la segunda escuela española de París, en la bonaerense Galería Müller entre el 29 de septiembre y el 11 de octubre del año 1947. La serie se recoge en el libro *Fragua íntima* (pp. 69-74).

Añádase que en el artículo originalmente publicado en 1927 «El arte y el eros»[141] detalló Dieste la necesidad de considerar una tercera conexión del espíritu con el mundo al margen de la cognoscitiva y de la práctica. Propone denominarla *amorosa*, añadiendo que puede dirigirse tanto al fenómeno como al nóumeno, originando así dos nuevas disciplinas científicas que se encargarían de su estudio: la Erótica, o doctrina del amor, y la Estimativa, que lo es de la racionalidad del amor (y, por tanto, de los valores). Será productivo que complementemos aún este artículo con un segundo, «Individualidade» (EPG, 12 de mayo de 1927; OGC, t. 2, pp. 284-286) y con la parte final de un tercero, titulado «Discurso aos utilitaristas» (EPG, 15 de mayo de 1927; ATC, pp. 210-212), para mejor calibrar el grado de proximidad con el pensamiento ético scheleriano y con el Ortega que en el prólogo de *Meditaciones del Quijote* había escrito, reclamándose deudor del *amor intellectualis* de Spinoza tanto como del afán de comprender que Platón exige al amor, que en este sentimiento se da una efectiva ampliación de la individualidad, para acabar proponiendo a los lectores jóvenes la expulsión de sus ánimos de todo hábito de *odiosidad* —marca espiritual de la andadura histórica española según su análisis— así como la asunción del principio de que el amor debería ser el administrador del universo (Ortega y Gasset, 1914b 1946: 313). Entroncado de forma patente en esa misma procedencia dice Dieste en el primero de los trabajos mencionados que el amor hace partícipe a cada hombre de la esencia de los demás, determinando un sentimiento que califica de *comunal* y que reclama que no se confunda con el *instinto societario*. Días después concluía:

> Agora eu quixera deixar ben marcado iste pensamento en cada un de vós: o home capacítase pra o amor na medida en que se individualiza —non se traduza individualidade por subxetividade, cousas distintas pra quen sabe afinar—; e individualízase na medida en que as valoracecóns primarias e auténticas que leva escritas no mais íntimo do seu propio ser, dan forma aos seus efeitivos xuicios de valor. (ATC, pp. 211-212)

Como es habitual en el pensamiento del autor estas ideas se muestran operativas asimismo en el terreno de la estética. Hablando en 1980 sobre Carlos Maside plasmaba lo que para los renovadores de la plástica gallega de los años veinte y treinta había supuesto la determinación de Galicia en cuanto categoría ya no espectacular —como venía siendo tratada por la pintura anterior y demandada por el público burgués— sino como categoría estética sistemática, integradora, por serlo, de un sistema de valores estéticos y en general *humanos* capacitado para revelar no sólo lo que se muestra a los sentidos sino algo de mayor profundidad: «Por unha banda, orixínase do amor a posibilidade de descobrir esa categoría estética. E, por outra, esperta o amor. E así, necesita ao amor como motor, e ao mesmo tempo o amor resulta espertado. Entón, ten a categoría ontolóxica; ou mellor, esa categoría estética da que estou falando ten un valor ontolóxico» (EV, p. 126). Reflexión que ya se encuentra plasmada, de manera incluso más ceñida, en un fragmento de la redacción original del «Tratado mínimo del arte de la escena» que posteriormente no pasó al texto incorporado en 1944 a *Correo Lite-*

[141] EPG, 19 de junio de 1927. Cito por *Archivo de Reuniones de Estudio* (Montevideo), I, 1937, p. 2, donde se recoge con el título «El Arte y Eros».

rario. Allí se lee que «una obra de arte es participación en la esencia del mundo y, más aún, en su existencia» (A.D., p. 2).

2.4. La constitución de una teoría estética

Según he ido adelantando, la teoría estética y literaria constituye el tercero de los lados del triángulo que Rafael Dieste perfila en sus colaboraciones en la prensa viguesa durante el decenio de los años veinte. Los otros dos, su teoría ética y su teoría política, ya estudiadas con cierto detalle, están lógicamente implicadas en aquella, por lo que he podido referirme al conjunto como una totalidad orgánica fusionada (Casas, 1994a: 98). A este respecto, no debería caber duda sobre la necesidad de tomar en consideración esos lados ético y político del triángulo de propuestas diesteanas para la cabal interpretación del tercer componente, a su vez sólidamente fundido, de manera que no es fácil diferenciar como *partes* un pensamiento literario y un pensamiento estético[142]. Estudiar este tercer componente a la luz de lo ya explicado permitirá el establecimiento de razones de procedencia compartida, única posibilidad de alcanzar bases seguras en el análisis de un pensar que nace con vocación globalizadora, atento no sólo a lo estético-literario, comprendiendo esa dimensión de lo humano en un espacio general que no es otro que el de la antropología filosófica que Dieste se propone construir.

La reflexión sobre el fenómeno y la experiencia estéticos, en particular sobre los centrados en la plástica, mantiene una notable continuidad desde sus primeras participaciones en prensa hasta la última etapa de su vida. El escritor se interesó por los inicios del movimiento renovador de la plástica gallega en los años veinte, y lo hizo no sólo desde el papel de espectador atento sino además en cuanto promotor intelectual y animador de debates y discusiones de carácter estético, técnico, cultural y antropológico. De manera semejante a la puesta en práctica por otros intelectuales europeos que en aquel momento histórico intentaron *leer* las razones de la vanguardia artística, actuó Dieste en una doble vertiente, crítica y teórica[143]. Esta participación se ve muy potenciada por su rápida toma de contacto personal con los principales creadores que activaron la búsqueda de rumbos nuevos para el arte gallego a partir del decenio de los veinte. Sabemos ya que su trato con Castelao provenía de relaciones de amistad familiar, pero a ello debe sumarse la estrecha vinculación con Carlos Maside, y posteriormente también con Arturo Souto, Manuel Colmeiro, Manuel Torres, Cándido Fernández Mazas, Luís Seoane, *Laxeiro* y Eugenio F. Granell. En los talleres y estudios de varios de ellos, y en algunos otros que también frecuentaba, Dieste pudo ejercer un papel

[142] Véase un panorama de las nada claras relaciones entre la estética y la teoría y crítica literarias contemporáneas en Chicharro Chamorro (1990). Interesa asimismo la diversificación tomada de Rossi-Landi entre una semiótica estética y una estética semiótica, en la que la marca de sustantividad orienta dos ejercicios teóricos y críticos francamente divergentes (Chicharro Chamorro, 1995: 121), el segundo de los cuales me parece precipitado condenar, al menos en los términos puestos en liza por el estudioso italiano, suficientemente indicativos de la distancia que la ciencia de la literatura forjada a partir del formalismo ruso interpone entre sus dominios y los de la no tan vieja estética.

[143] La mayor parte de los textos que lo prueban han sido recopilados por Mª. Antonia Pérez en el volumen *Textos e crítica de arte* (1995). Antes de este hay que contar ya con otros tres libros importantes, *Colmeiro* (1941), *Encontros e vieiros* (1990) y *Fragua íntima* (1991).

de crítico *agudo*[144], de coordinador e incluso el de teórico principal del movimiento como reconocen entre otros Isaac Díaz Pardo (1995), Mª. Antonia Pérez (1995a: 10-11) y Fernando M. Vilanova (1995: 82), estribando sus preocupaciones básicas en el concepto de objeto artístico y en su relación con el referente —en sentido extenso, la *cosa*— así como en una fenomenología de la mirada estética. En 1970, inaugurando con su discurso el Museo Carlos Maside, recordaba:

> Yo he sido, en efecto, testigo de uno de los momentos más importantes de la evolución del arte gallego; no un testigo meramente presencial, sino, en cierto modo, un testigo actuante. Al menos, si se llama actuar a dialogar, discutir, y no sólo de un modo teórico, sino en teoría viva, en teoría directa referida al cuadro, referida a la tierra, referida a los procedimientos; es decir, si se entiende por actuación el diálogo en pleno taller, el diálogo en la fragua. (EV, p. 37)

Y un año antes, homenajeando a su amigo Arturo Souto, fallecido en 1964, describía en términos muy representativos de su modo de aproximarse al arte los momentos de intimidad amistosa e intelectual vividos en el estudio del pintor en los años veinte y treinta:

> Falábamos... Non sabíamos ben (nin tampouco se nos houbera pasado polo maxín averigualo) si de pintura ou de metafísica. Arredor, en cabaletes vellos, en cadeiras ou arrimados ás paredes —algún que outro pendurado aló arriba, no cimo dun curruncho—, os cadros, as estampas, de costas, cara a nós, en variados esguellos. Sentía eu a sua presenza como a dunha ollada acompañante e amiga, mais de ollos imprecisos, difusa no ar.
> [...]
> Non, non era doado atinguir ben si o noso palique, alporizado ou encalmado, con súpitas rafegas de risa ou de silenzo, era en col da pintura ou da transpintura.
> Un crítico que entrase nalquel intre suporía que os dous andábamos perdidos, mesturando cousas que teñen cada unha o seu camiño. Pero Souto, Pintor, sabía moi ben que non hai pintura se non hai transpintura. E en certas voltas do palique, tomábase o pulso... Tiña medo. («Lembrando a Arturo Souto», s. pag.)

De este diálogo, además, nacería uno de los textos dramáticos diesteanos más importantes, *A fiestra valdeira*, que el propio autor reconocía *ocasionado* por un problema sobrevenido al pintor Antonio Medal, discípulo de Sotomayor (EV, pp. 205-207), pero que ante todo reclamaba como *causado* por serias preocupaciones latentes que alcanzaban desde hacía unos años dos asuntos fundamentales: el de la identidad personal y el encuentro posible de ética y estética, con derivaciones tan ricas como la dependencia mutua de las esferas de lo individual y lo comunal, la relación entre arte y realidad, la captación del objeto artístico, la contemplación estética, la controvertida deshumanización del arte contemporáneo y otras (EV, pp. 203-205). Recuérdese que el motivo desencadenante del conflicto dramático es en esta comedia la repercusión que un retrato

[144] Así lo recuerda Colmeiro en entrevista que se recoge en X. Antón Castro (1987: 49) y que señala a Dieste como el más capacitado junto con Johán Carballeira de entre los que entonces escribían sobre arte. Sobre la mayor parte de los pintores mencionados, así como sobre algunos de los vinculados a la escuela regionalista, escribió obra crítica nuestro autor.

tiene en la persona retratada y en la comunidad a la que esta pertenece. Desde este punto de vista, Dieste preludia en *A fiestra valdeira* uno de los problemas capitales que se discutieron en la España de los años treinta, el de la vinculación a través del arte entre los ámbitos del *yo* y el *nosotros*.

2.4.1. El movimiento renovador de la plástica en Galicia

La plástica anterior a esta etapa —y este es un rasgo que Galicia comparte con otras culturas peninsulares[145]— se había caracterizado ante todo por la búsqueda de una representatividad actuante en especial en el ámbito temático. Las muestras de Arte Regional que a partir de la de Santiago de Compostela en 1909 se celebran en las ciudades gallegas o en Buenos Aires y Madrid intentan plasmar la especificidad más inmediata del paisaje, las gentes del pueblo, sus costumbres y cultura. La interpretación que de todo ello se traslada al lienzo suele estar además muy influida por la mirada literaria, que desde el Rexurdimento, las consideraciones mítico-simbólicas de Manuel Murguía sobre el celtismo y, más aun, desde el naturalismo pardobazaniano venía abriendo camino a esa clase de protagonismo temático[146]. En este panorama no se habilitaba ningún espacio para el dinamismo o la experimentación ni, mucho menos, para las vanguardias, presentes apenas en el trabajo de ilustración y en las reproducciones que revistas literarias como *Alfar* o *Ronsel* incorporaban en sus páginas (Sobrino Manzanares, 1982: 450-453). Frente a este inmovilismo académico que puede representarse en la obra de Fernando Álvarez de Sotomayor, futuro director del Museo del Prado, se irán presentando alternativas y respuestas —más que reacciones[147]— que pasan por la leve experimentación cromática del paisajismo de un Francisco Llorens, la austera espiritualidad de Xesús Corredoyra con su contrapunto formal al luminismo sorollesco, el puntillismo de Bello Piñeiro, el trabajo de grabadores como Castro Gil y Prieto Nespereira o, en fin, la obra de viñetistas e ilustradores satíricos, entre los cuales hay que destacar a Castelao, no sólo por la relevancia que pueda tener su obra desde un punto de vista artístico sino, quizás antes, por la capacidad que tuvieron sus dibujos de despertar una reflexión de lo estético a lo sociopolítico desconocida en el país.

Puede hablarse de la existencia de un paralelismo entre la variación de temática y tono artísticos y el recorrido ideológico, del maurismo agrarista al nacionalismo, experimentado por Castelao desde sus primeras publicaciones

[145] Juan M. Bonet (1991: 9), ha recordado que el apego de galeristas, coleccionistas y críticos a la estética regionalista durante parte del primer tercio del siglo guarda relación de interdependencia con la instalación en París de los pintores y escultores con mayor capacidad dinamizadora. Sobre el regionalismo en la pintura española y los distintos pulsos habidos con tendencias renovadoras debe verse el catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* (entre otros trabajos de interés son recomendables para nuestro propósito actual los firmados por José-Carlos Mainer y Carballo-Calero Ramos).

[146] Otro tanto puede afirmarse en lo que se refiere a la escultura, ámbito que de todos modos reforzó merced a la obra de Francisco Asorey un tono naturalista proclive al primitivismo, manifiesto ya en la elección del granito y de la madera policromada como materiales, y en casos a un modo de rudo expresionismo (J.M. López Vázquez, 1988: 164-167 y 1993: 242-250).

[147] Es sintomática la «mala asimilación» que del impresionismo consigue hacer toda la escuela regionalista (X. Seoane, 1994: 29-32).

gráficas —en *Vida Gallega*, *El Barbero Municipal* o *El Liberal* (1909-1912)— hasta los trabajos que entrega a partir de 1917 en *A Nosa Terra* y *El Sol*, los mismos que acabarían configurando el trascendental álbum *Nós*, expuesto por vez primera en 1920 en la Unión de Artesanos coruñesa[148] y en el que se muestra la polarización de la sociedad gallega entre los caciques y los miembros de la burguesía ilustrada o el clero, de una parte, y el pueblo —sobre todo campesinos, pescadores, ciegos, *picariños*...— por otra. Luís Seoane vinculaba en una emisión radial bonaerense (11 de junio de 1961) esa trayectoria con el estudio y aprendizaje tanto de los textos más sociales de Rosalía y Curros Enríquez como del seguimiento de publicaciones como la parisina *L'Assiette au beurre* y la muniquesa *Simplicissimus*:

> Resulta surprendente o parentesco nos médios representativos que xungue, nos debuxos mais realistas, a Kathe Kollwitz con Castelao, por pór un caso, e en xeral a preocupación expresiva cos debuxantes de «Simplicissimus». Estes representaron, desde o nacimento da revista en 1896, xuntamente con algunha outra xurdida por esa data, como «Pan» e «Jugend», o espírito da Art Nouveau, do «Modern Stile», do cal en Londres era voceiro «The Studio». Todos estes debuxantes e publicacións procedian da revolución estética producida por ese espírito e do liñalismo e planismo dos Von Toroop, Beardsley e Valloton, que tanto influiron na ilustración e o debuxo humorístico e satírico[149]. (L. Seoane, 1989: 320)

En cierto modo, las bases del movimiento renovador del arte gallego se encuentran en la exposición del álbum *Nós* y en la conferencia *Arte e galeguismo*, dictada por Castelao en A Coruña el 25 de octubre de 1919 (Castelao, 1919). Esto es así no por el valor intrínseco que puedan tener sus estampas desde un punto de vista artístico sino porque a partir de 1920, y ya desde los actos coruñeses que contaron con debates de enjundia protagonizados por pensadores como Xoán V. Viqueira, Vicente Risco, Antón Villar Ponte o Xaime Quintanilla, empezó a dirimirse el sentido que poseía la expresión *arte gallego*, y comenzó a podarse del árbol de su significado la imprescindibilidad del costumbrismo y el pintoresquismo naturalista de romerías arcádicas, así como la prefijación de un repertorio temático *a priori* garante de una dudosa *tipicidad genuina*, ramaje que en otra circunstancia histórica bien distinta tanto había entusiamado a Manuel

[148] Se editó por vez primera en 1931 en la imprenta madrileña de Hauser y Monet.

[149] Compleméntese lo anterior con L. Seoane (1969 1984: 26-27). Sobrino Manzanares (1982: 465-467) menciona también a Bagaría y a los caricatos catalanes de *Papitu*, y en relación con la aguafortista alemana K. Kollwitz señala la posible deuda común —clara en las series que Castelao dibujará en tiempos de Guerra Civil, como *Atila en Galicia*, *Galicia mártir* o *Milicianos*— con el dramatismo y la fuerza expresiva de Goya. Por su parte J.M. López Vázquez (1993: 234-240) ha señalado que el catalizador que condiciona el abandono a partir del álbum *Nós* de la estética idealizante, decorativa y costumbrista en favor de «un arte de acción» fueron los cartones de Louis Raemaekers que denunciaban la represión alemana sobre Bélgica en la I Guerra Mundial y que dejan su huella en una serie como la de *Galicia mártir* (cuyas estampas, en la justificada apreciación de López Vázquez, estarían inspiradas casi en su totalidad en las del dibujante belga). El historiador recuerda que aquellos cartones, compilados en un álbum editado en 1916, tuvieron notable difusión en Galicia —donde la resistencia belga recaudó fondos—, por lo que sin duda Castelao tuvo que conocerlos ya antes de la primera exposición coruñesa de *Nós*. Añado, finalmente, que el propio Dieste recordaba la gran influencia que sobre Castelao ejerció en los primeros años treinta el libro de Jean Delville *El arte y el gesto* (EV, p. 241).

Murguía[150]. Añádase que a partir de la apuesta de Castelao en el álbum referido llegó a ser difícil para los nuevos artistas hacer renuncia de una forma de compromiso social en sus propuestas e incluso en su lenguaje[151]. Es muy significativo en este orden de cosas el modo en que Colmeiro desiste de la investigación en un tipo de pintura abstracta, por la que se sentía atraído hacia 1930, movido precisamente por el temor a la incomunicación con el público menos informado y por la especulación intransitiva que intuía en esa clase de práctica (X.A. Castro, 1987: 34-37, 1992: 131, 1993: 46 y 1994: 36-40).

Sin embargo, como ya hemos visto a propósito de sus consejos literarios a Manuel Antonio y a Dieste, tanto Castelao como Risco se mostraban muy reticentes a dar un salvoconducto legitimador a la entrada en Galicia de las corrientes vanguardistas vigentes en Europa, en general bastante más presentes en medios no comprometidos con el nacionalismo cultural y político, como *Alfar* o *Ronsel*, e incluso en periódicos galleguistas y federalistas (de forma singular en *El Pueblo Gallego*), y en la práctica escasamente atendidas en publicaciones como *Nós* y *A Nosa Terra*[152]. Constituye ya lugar común en la historiografía crítica la indicación de las importantes lagunas y deficiencias formativas así como del desconcierto trasladados por Castelao a su *Diario 1921*, donde no oculta una inquietante desconfianza hacia el nuevo arte, señaladamente hacia el dadaísmo y, con tono menos encendido, hacia el cubismo y el futurismo[153]. En realidad, el expresionismo es en aquellas páginas la única orientación artística que no le

[150] Todo esto lo explica Dieste con detalle en su intervención con motivo de la inauguración del Museo Carlos Maside en Sada (A Coruña) el año 1970 (EV, pp. 38-43).

[151] La etiqueta de *movimiento renovador*, que para el arte gallego contemporáneo puso en circulación Isaac Díaz Pardo, ha tenido también aplicación en el marco español. Bozal Fernández (1966) ha hablado así del movimiento renovador de 1925 —el año en el que se celebra la célebre exposición madrileña de la Sociedad de Artistas Ibéricos—, que valora como correlato plástico de la generación poética del 27 y que vendría inducido por motivaciones muy próximas a las del caso gallego: «Reacción contra las formas académicas que, nutriendo el movimiento regionalista, persistían en amplios sectores del arte nacional; reacción contra el sentido casi metafísico de la obra de Zuloaga y racionalización de las preocupaciones descubridoras existentes en estos maestros; reacción contra el aislamiento y amplia mirada a las tendencias vanguardistas extranjeras» (Bozal Fernández, 1966: 250).

[152] Unos meses antes de su fallecimiento insistía Dieste en una entrevista en lamentar el intento de determinados sectores que en el decenio de los veinte quisieron levantar una muralla para convertir en recinto las culturas minorizadas; afirmando que «algo que nos encerra deixa de ser un valor para ser un contravalor» (Gaciño, 1981: 17). En este mismo lugar se dolía de la etiqueta excluyente de *alleeiros* con la que la ortodoxia criticaba puntos de vista como el suyo: «Se se preferia Picasso ou Juan Gris a Sotomayor ou Llorens, ou se, en vez de ter unicamente aos devanceiros da primeira renacéncia poética galega, tiñamos tamén curiosidade por Apollinaire, Mallarmé ou Rilke, entón entrábamos un pouco dentro dese calificativo de "alleeiro"».

[153] El *Diario* se publicaría por vez primera en 1977. Recoge las impresiones del viaje realizado entre el 26 de enero y el 10 de octubre de 1921 por Francia, Bélgica y Alemania disfrutando la beca concedida por la Junta para Ampliación de Estudios. Castelao describe sobre todo el impacto que en él ocasiona su visita a museos y salas de exposiciones. El más positivo es el del arte oriental y el de los primitivos holandeses y flamencos. Frente a ello, explicita sus juicios más negativos e incluso algunos denuestos reveladores de simple y burda incomprensión contra pintores de la importancia de Cézanne, Picasso, Klee, Matisse, Ernst... En general, todo este análisis guarda estrecha dependencia de la ubicación política tradicionalista en que a la sazón estaba instalado Castelao, y carece de sentido abstraer aquel en relación a esta, error en el que no caen Beramendi y Máiz (1992: 76-80), por ejemplo. Véase también Álvarez Martínez (1989), donde se comenta el *Diario* en cuanto texto personal y se detallan las más significativas de sus apreciaciones.

resulta del todo ajena. Basilio Losada (1989: 125) ha explicado que esto es así porque la deformación expresionista manifiesta algunos puntos de contacto con el arte popular en general y con el gallego en particular, también con el enraizamiento de este en lo medieval; todo lo cual explicaría asimismo la buena predisposición de Castelao hacia el esperpento valleinclanesco e incluso la estética de base de textos como *Un ollo de vidro*[154] (1922) o de estampas como las de la serie *Milicianos*, ya de 1938 y abierta a la influencia de un dibujante y pintor del grupo de los jóvenes renovadores, Arturo Souto[155].

En el panorama que se describe hay otra carencia sustantiva, la de una crítica de arte puesta al día y con efectiva capacidad orientadora. Según ha señalado X. Antón Castro (1992: 93), «en sentido estricto no ha habido críticos de arte en la Galicia de los años veinte y treinta. O al menos críticos de arte que pudieran emitir juicios contextualizables y rigurosos a la luz de lo que sucedía puntualmente en aquella "actualidad"». El estudioso citado encuentra la explicación de esa ausencia en la desinformación general (de la que sólo salva a C. Fernández Mazas, a C. Maside y a algunos de los colaboradores de *Alfar*: Á. Cebreiro, Francisco Miguel, L. Huici), manifiesta también en el eclecticismo preponderante en las exposiciones montadas en aquellos años, razón que habría motivado en su criterio la imperiosa necesidad sentida por algunos escritores —entre ellos cita expresamente a Rafael Dieste— de ejercer de «críticos de circunstancias», manifestándose casi siempre en un «tono altamente afectista y loatorio, sin manejar un lenguaje y unos conocimientos que demostrasen que estaban conectados con los contextos plásticos europeos y españoles más en boga» (*ibid.*).

Como ya he explicado en alguna ocasión anterior, juzgo que este análisis es insostenible a la luz de los textos firmados por nuestro autor, vinculados de modo inequívoco con el ánimo aperturista de los más señalados renovadores y en muchas ocasiones, como reconocen Sobrino Manzanares[156], Pérez (1995c) y Vilanova (1995), imbuidos de una auténtica función precursora, a mi juicio operativa en un doble nivel: primero, por la divulgación en prensa de los problemas fundamentales de entre los discutidos por el pensamiento estético contemporáneo, y en segundo lugar por su labor de orientación teórica —no tanto técnica, por supuesto[157]— de los pintores que trataba. Lo que ciertamente ocurre es que

[154] Las relaciones entre pintura y literatura expresionista, sobre todo en el ámbito centroeuropeo, han sido estudiadas por Hadermann (1973), quien por cierto destaca en su trabajo la nada excepcional conformación de los *double talents* en aquel marco.

[155] La buena acogida del expresionismo es casi generalizada en la pintura gallega posterior al regionalismo. Durante la dictadura franquista algunos jóvenes creadores gallegos, como Reimundo Patiño, reiteraron su compromiso con esa estética (ampliada hacia la abstracción, el surrealismo o la *action painting*) y con los que entendieron como sus valores éticos propios. X. Antón Castro (1992: 119) ha aducido algunas razones antropológicas para explicar el fenómeno.

[156] En «Sobre una posible escuela de pintura gallega», *Pro-Art* (Barcelona), 10, 1978. Cito por X. Seoane (1994: 59).

[157] Si bien Dieste en ningún caso mostró desinterés por ese ámbito de problemas, hay que decir que los consideraba secundarios. En el artículo «Estremas» (EPG, 11 de marzo de 1927; ATC, pp. 175-176), reconoce la existencia de dos tipos de hechos cognoscibles: los sujetos a leyes cuantificables fijas y aquellos otros en los que el margen contingente impide lo anterior. Razona así que el arte, igual que la pedagogía o la política, no son *técnica pura*. En esas disciplinas la técnica termina exactamente donde comienzan el albedrío y el talen-

Dieste no quiso nunca ejercer una crítica de carácter estrictamente descriptivo-valorativo, orientada al mero establecimiento de «un escalafón, unhas categorias completamente superficiais e traducidas en medallas, pensións, etc.», del tipo de la oficiada entre otros por José Francés (EV, pp. 129-130).

Fernando M. Vilanova (1995: 82) contrapone a esa actitud otra vitalista e intelectual que a su juicio va a dar lugar a una *crítica moderna de arte*, apartada de los circuitos e intereses mercantiles de la que llama *crítica oficialista* (Sánchez Cantón o Alexandro Barreiro la representarían) y también, aunque nutriéndose de alguno de sus logros, del sometimiento a criterios de procedencia eminentemente ideológica, como los puestos en práctica de forma ocasional por algunos de los integrantes de las *Irmandades da Fala* (Castelao, Villar Ponte, Otero Pedrayo e, incluso en menor medida, Risco). Esa nueva crítica que representa Dieste incorporaría, según Vilanova, otra herencia sustantiva, la de Xoán Vicente Viqueira[158], quien habría importado «as novas teorias fenomenolóxicas e o especial acento que este pensamento vai exercer sobre a autonomia da obra de arte, as suas cualidades obxectivas como obra en si, defendidas desde a teoria gestaltista, e das que Viqueira aparece como o primeiro enunciador en Galicia» (Vilanova, 1995: 83-84). Nada discordante es el parecer de Mª. Antonia Pérez, manifestado en su brillante comunicación al *Congreso Rafael Dieste* celebrado en A Coruña en mayo de 1995, abierta con palabras poco dubitativas: «Sempre que se fala do movemento renovador non se ten en conta que tras el existiu un intelectual, Rafael Dieste, que tratou de lle dar corpo teórico» (Pérez, 1995c: 83).

Pero es que, además, 1925 es el año en que Eduardo Dieste publica en Montevideo su *Teseo (Discusión estética y ejemplos)*, tratado que sin duda su hermano Rafael tuvo que conocer con absoluta inmediatez y en el que pudo aprender bastante más que lo cardinal de los primeros movimientos de vanguardia —cubismo y futurismo[159], entendidos como la *estática* y la *dinámica* de una

---

to creador. Un mes después, en «O que lle acontecía a un neno» (ATC, pp. 197-199), recupera un pensamiento de su hermano Eduardo según el cual la técnica artística debería ser inventada para cada obra concreta, de modo que esta habría de sentir la técnica no como demostración del oficio autorial o como panoplia de recursos sino igual que un ser vivo siente sus propios órganos.

[158] El punto de encuentro se establece en la tertulia del Café Español, de Santiago de Compostela, y en la Asociación de Artistas de la misma ciudad galiega, en la que Viqueira ocupaba la cátedra de Filosofía del Instituto de Bachillerato. Vilanova menciona además de a Dieste a otros escritores, pintores o escultores que establecieron contacto intelectual con Viqueira y que asumieron sus posiciones *universalistas* sobre el arte —expuestas por ejemplo en sus «Divagacións engebristas» (Viqueira, 1920)— en contra de las tesis risquianas. Cita expresamente a Arturo Cuadrado, Luís Seoane, Álvaro Cunqueiro, Ánxel Fole, Carlos Maside, Xosé Eiroa y Ricardo Carballo Calero (Vilanova, 1995: 84).

[159] En una edición posterior del libro, la impresa por Juan Pueyo (Madrid, 1934) bajo el título de *Introducción a una lógica del arte*, la información se enriquecerá con un capítulo sobre el expresionismo firmado por el propio Rafael Dieste (pp. 159-170) ya publicado con antelación en versión más reducida, bajo el título de «Pintura ensimismada y fuera de sí», en el segundo número de *Hoja Literaria* (1932), la revista fundada en Madrid por Arturo Serrano Plaja, Enrique Azcoaga y Antonio Sánchez Barbudo. Ofrece algunas informaciones de interés sobre los avatares editoriales del libro de Eduardo Dieste la carta de su hermano Rafael a Esther de Cáceres de fecha 3 de diciembre de 1960 (OC, vol. V, número 323, pp. 514-515), en la que aquel pide a la poeta uruguaya que escriba un prólogo para la nueva edición montevideana que se preparaba e incluso advierte de algunos retoques de su propia mano, para lo que —en función de experiencias análogas anteriores, como las que precedieron la edición madrileña de 1934— en ningún momento duda estar legitimado.

misma *morfología negativa*— y de su debate estético, técnico, moral... con el arte academicista y con los clásicos; y ello no sólo por la enjundia de los análisis debidos al autor sino por la prolija y actualizada documentación crítica y teórica citada e incorporada a la argumentación propia. A pesar de que su posición ante las vanguardias revela escepticismo[160], Eduardo Dieste muestra un conocimiento profundo de sus textos fundacionales y de la praxis promovida por estos. Su duda principal, que va generando en giro cada uno de los capítulos de su libro, se refiere primero a la supuesta *novedad absoluta* de las vanguardias, que se atempera por el peso de los contraejemplos de procedencia histórica y cultural muy diversa que se aducen, y, en segundo lugar, justamente a la reclamación de fin de trayecto artístico que impregnó algunos de sus manifiestos y declaraciones.

Añádase que, por las mismas fechas en que ve la luz el primer *Teseo* llega a Galicia, procedente de Madrid e invitado por Cándido Fernández Mazas y Arturo Souto, un importante pintor y crítico polaco muy relacionado con el ultraísmo (Bonet, 1995: 467-468), Marjan Paszkiewicz, que impartió conferencias en Galicia y actuó como introductor de las vanguardias tanto en los talleres de los pintores y escritores que trató —entre estos a Dieste[161]— como desde las páginas de la revista *Alfar*, pudiendo valorarse su intervención en este medio como un útil magisterio para aquellos que comenzaban su aprendizaje como creadores y como críticos, ahuyentando además de estos últimos la tentación de un seguimiento ingenuo de los postulados que él consideraba *infecundos* de algunos señalados prebostes de la crítica de arte española, muy señaladamente los de Eugenio d'Ors y los de quienes como este preferían «el extrarradio intelectual de la pintura a la pintura misma» (Paszkiewicz, 1924a 1983: 277). Mª. Antonia Pérez ha apuntado ya que algunos de los problemas estéticos que más preocuparon a Dieste los compartía Paszkiewicz, en especial «os concernentes á pureza nas artes plásticas, o tema como pretexto e como un valor que, sendo pictórico, dea corpo a unha arte que aspira a representar a unha nación» (Pérez, 1995a: 10).

Y en efecto es así, aunque probablemente no se podría decir siempre lo mismo en cuanto a las soluciones. Por ejemplo, en el caso de la problematización del *tema* artístico, el análisis y oposición de las relaciones representativas frente a las plásticas propuesto por Paszkiewicz (1924b) resulta restrictivo y esquemático comparado con las premisas diesteanas sobre la misma cuestión, expuestas fundamentalmente en la serie de tres columnas «A un joven pintor. Y

[160] Una de sus admiraciones más declaradas es la profesada hacia la escuela simbolista en pintura (Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Serusier), que entiende como hermana de la correspondiente en poesía y que habría desarrollado en su producción aquella máxima cezanniana de «representar por medio de equivalentes plásticos y coloreados la Naturaleza, más bien que traducirla», de modo que el simbolismo no habría de ser sino «cierta ideación de las cosas reales vistas y armonizadas también a la luz interior del espíritu y de las emociones» (p. 25 en la edición montevideana de 1964).

[161] Lo recuerda en «A estética pictórica de Carlos Maside (con alusións a outros pintores galegos coetáneos)» (*Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, 4, 1975, p. 172), versión al gallego de una conferencia pronunciada en Madrid meses antes (considerando que representa la final voluntad expresiva del autor, y en coherencia con el criterio aplicado en otras publicaciones, en adelante citaré el texto por esa traducción), y también en una de las conferencias recogidas en el volumen *Encontros e vieiros*, p. 137. En el primer lugar citado lo presenta como persona de extraordinarias sensibilidad y sagacidad, reconociendo que algunos de sus juicios y deslindes fueron en su día de gran utilidad para todo el grupo de renovadores, incluido el propio Dieste.

a todos los aprendices del mirar» (EPG, 14, 15 y 18 de junio de 1927). Y es que Dieste no comparte el prejuicio del crítico polaco en relación con el *tema* pictórico, con probabilidad porque su relativamente buena disposición inicial hacia la abstracción[162] no conlleva un rechazo de la figuración, y sobre todo porque para nuestro autor el tema nunca debería reducirse a pretexto (lo cual supone de entrada no reconocer *el misterio compacto* de la cosa[163], cuya prelación sobre el objeto estético suele aparecer como axiomática[164] en la reflexión diesteana). No creo, por consiguiente, que Dieste asumiese un aserto como el de que la lógica de la representación y el ritmo plástico son elementos antagónicos en la estética pictórica, tal y como defendía Paszkiewicz (1924b 1983: 39), ni tampoco el juicio de que la pintura clásica funde en un efecto total el valor plástico y el representativo[165]. En relación con la noción de *estilo* pudiera decirse algo semejante a lo anterior. Acaso por su apego a una interpretación estrictamente pictórica y visual, Paszkiewicz (1926) faculta una definición del estilo de carácter formalista, otorgando casi todo el protagonismo a la *construcción* y a sus normas. Es evidente que Dieste no sigue ese mismo camino, ni en este momento histórico ni con posterioridad, como evidencia de forma palmaria su ensayo *Colmeiro. Breve discurso acerca de pintura, con el ejemplo de un pintor* (1941), donde va a oponer a los principios constructivos y compositivos de la pintura un par de nociones de sentido inverso, por cuanto operan desde la totalidad hacia las partes (y no al contrario), las de integridad y constitución, las cuales, además, poseen rendimiento no estrictamente plástico[166]. Con estas herramientas en la mano

---

[162] Que según mi estimación irá menguando progresivamente, como sugiere una lectura atenta del volumen *Textos e crítica de arte*. Para un panorama de la dudosa recepción del arte abstracto en Galicia a lo largo del siglo debe verse X.A. Castro (1993). Cfr. Méndez Ferrín (1993: 72).

[163] En 1970 vuelve a ello en una conferencia sobre el arte de los renovadores que sirvió para inaugurar el Museo Carlos Maside (EV, pp. 35-55). Su protesta contra la pretextualización del referente artístico, presentándose como portavoz del sentir común del grupo renovador, enlaza explícitamente con el análisis heideggeriano de la *cosidad* (EV, pp. 44-45).

[164] Y por ello mismo no justificada. Dieste no deja lugar, pues, a una orientación artística no referencialista; no entiende que pueda darse un signo sin referente.

[165] Para Paszkiewicz las relaciones representativas son «consecuencia directa del proceso cristalizador del tema concebido como un contenido preexistente a su expresión», por lo que «indican todas las peripecias del desarrollo temático» (p. 39). En la serie periodística que se ha citado Dieste contestará esta posición proponiendo un análisis del *tema* de mayor riqueza para lo cual diferenciará cuatro niveles temáticos distintos bajo perspectiva fenomenológica y axiológica (*vid. infra*). Un trabajo posterior de Paszkiewicz moderará una parte sustancial de sus juicios. Dirá entonces que la construcción del cuadro con formas abstractas puede llegar a ser simplemente una nueva opción ficcional, sustitutiva de la ficción de realidad propugnada por el arte figurativo (Paszkiewicz, 1926: 9).

[166] Por esto mismo el estudio de las reflexiones sobre pintura debidas a Rafael Dieste debe interpretarse como ejercicio comparatista. No tanto porque en aquellas se constate un ánimo explícito de establecer puentes entre las artes como por el hecho de que las premisas y juicios desarrollados son de aplicabilidad general a las distintas manifestaciones de la creatividad humana, y también porque tanto la experiencia como el efecto estético —más allá, naturalmente de las especificidades semióticas de cada lenguaje— son susceptibles de un análisis paralelo y, en fin, de una comparación que faculte una iluminación recíproca de las artes, en el sentido requerido por Oskar Walzel en 1917. En Casas (1996: 220, n. 248) incluí una bibliografía mínima sobre este importante asunto.

alcanzará a poner en duda un lenguaje del que participó en algún momento el propio Paszkiewicz:

> se ha tendido más tarde a separar como elementos ciertas categorías del idioma pictórico, para constituir, adicionándolas después con inhospitalario ingenio, una especie de esperanto; y el resultado es una pintura en que el verbo del número enmudece, aunque se ponga en ella mucho cálculo, y en la cual no hay luz aunque en ella se extremen los recursos del contraste o de tal o cual técnica luminista. (C, p. 14)

No obstante el conjunto de las divergencias menores de criterio que se pueden observar entre el autor polaco y Dieste, importa destacar su concordancia en lo tocante al papel cultural de la crítica artística, el asunto que en este momento más nos interesa. El ensayo en el que Paszkiewicz plasma su programa es de muy notable provecho y junto con el publicado por Manuel Abril meses después, coincidiendo con el algo promiscuo y ambiguo Salón de Artistas Ibéricos de 1925, constituye en la práctica un llamamiento a favor de la renovación en profundidad de los usos críticos en España. El trabajo de Abril se publica en el número 51 de *Alfar*, correspondiente a julio de 1925, y su lectura revela una ambición superior a la sugerida por el título «La crítica de arte». Sus deudas con la estética de Croce son palmarias; puede demostrarlo por ejemplo la definición del arte como «la significación intrínseca de un signo; o sea su expresión; o sea su forma», así como el reconocimiento de una *tercera facultad*, la intuición, mediadora entre la razón y la sensibilidad, y a la postre responsable del buen juicio crítico (Abril, 1925 1983: 78 y 83). Con Ortega[167] y frente al idealismo reglamentista y al esquematismo ahistórico orsianos, Abril entiende que la función principal de la crítica artística es la de constituirse en servicio para el espectador, disponiéndose como puente que pone «en claro en cada caso cuál es el verdadero centro de gravedad espiritual de cada obra» (p. 79), abonando así una actitud y visión estéticas *libres* y *totalizadoras* (p. 88).

Paszkiewicz, por su parte, en «Sobre los límites de la crítica pictórica», de noviembre de 1924, en línea con su apoyo a una pintura autónoma en cuanto arte y lenguaje (ya liberada del *asfixiante abrazo* a la que la habrían sometido la literatura y la anécdota), previene también contra el reglamentismo crítico y exige una actividad crítica que no se limite a ser «tasadora de conceptos», porque

> todo lo que sucede en el dominio del arte, antes de clasificado, tiene que ser vivido para trocarse en valor estético, positivo o negativo, pero siempre anclado en lo más hondo de la conciencia crítica. Clasificar sin valorar es un absurdo, ya que el principio clasificador puede ser elegido libremente aun en las afueras de la pintura. (Paszkiewicz, 1924c 1983: 158)

Ahora bien, vuelve a cerrar el círculo más allá de donde propondrá Dieste cuando opta por una crítica *exclusivamente pictórica*, apoyada sólo en las sen-

[167] Del que acabaría distanciándose ya en su etapa de colaborador en *Cruz y Raya*, de la que fue cofundador (Mainer, 1975 1987[4]: 316-317; Bonet, 1995: 22), oponiendo a la laicidad y al historicismo de *La deshumanización del arte* una interpretación mística y esencialista de la creación artísta y de las vanguardias, que como señala Mainer no fue excepcional en las lecturas orteguianas de los redactores de la revista de Bergamín.

saciones visuales que organiza la pintura y limpia de los *residuos dogmáticos* vertidos por la estética trascendental, la moral, la política, la sociología e incluso la literatura (p. 159). Por todas estas razones estimo que conviene minorar las deudas de nuestro autor en relación con este crítico, aunque hago mía la consideración de Mª. Antonia Pérez sobre el impacto que estas y otras declaraciones programáticas —como la citada de Abril— tuvieron en los jóvenes periodistas que ejercían en Vigo a mediados del decenio de los veinte, en especial en cuanto invitación a un ejercicio crítico menos racionalista y analítico que hermenéutico y valorativo.

Por contra, el análisis que X. Antón Castro formula sobre las insuficiencias del pensamiento estético de Risco y Castelao, quienes según apunta habrían visto truncadas sus expectativas iniciales de conductores del movimiento de renovación vanguardista por su *caída* en posiciones nacionalistas, y en el caso de Castelao, además, por una (a todas luces inverosímil) vinculación a la ideología no sólo artística sino también política nacida de la revolución comunista soviética[168] (X.A. Castro, 1992: 97-107), me parece inasumible. Según he señalado en un capítulo anterior, considero que la reclamación de un arte popular y accesible a las masas por parte de los integrantes del grupo *Nós* debe conectarse con la buena recepción de la escuela realista rusa y en especial de la estética anarcocristiana de Tolstoi. Ni en Risco ni en Castelao, tampoco en Dieste, tiene aquella reclamación nada que ver con las directrices comunistas en favor de un arte proletario más o menos imbuido de *narodnost* y *partinost*, sino sencillamente con una vocación comunicativa y de recuperación del diálogo entre los artistas y el pueblo al que pertenecen, muy típica por cierto del momento histórico que se avecinaba en general en toda Europa y desde luego en España. Por ello, asociar las propuestas visuales del albúm *Nós* de Castelao y aun las notas de su *Diario 1921* con la estética propugnada por la revolución soviética —el realismo socialista, para hablar claro— supone simplemente ignorar la cronología[169]. En el álbum *Nós* se hace patente, sí, una clarísima preocupación política y social, timbrada casi siempre por el recur-

[168] Es explícita la adscripción que varios de los más importantes historiadores del pensamiento político gallego —Beramendi y Núñez Seixas (1995: 111), Beramendi y Máiz (1992: 75)— hacen de un Castelao ideológicamente vinculado al tradicionalismo de Losada Diéguez y Vicente Risco al menos hasta 1923, para con posterioridad a esa fecha señalar su aproximación a la tendencia liberal-democrática del nacionalismo, una ubicación que iría progresando entrada la República hacia la izquierda, el federalismo y el antifascismo. Pero en Galicia, «durante os anos vinte, só hai algúns casos individuais de relación positiva entre galeguismo e marxismo», entre los cuales en absoluto cabe citar el nombre de Castelao, y sí, aunque siempre de manera relativa, los de Xaime Quintanilla o Ramón Suárez Picallo (Beramendi y Núñez Seixas, 1995: 119). En el muy informado estudio que Beramendi y Máiz (1995: 77) llevan a cabo sobre el pensamiento político de Castelao encuentran incluso pistas suficientes —en especial en su *Diario 1921*— para hablar de hostilidad implícita hacia los bolcheviques, recalcando que es «*impensable*» la posibilidad de un acercamiento de Castelao en algún momento de su evolución ideológica al marxismo o al comunismo (p. 92).

[169] El grupo *Proletkul't* no sólo era minoritario a principios de los años veinte sino que, además, era visto con cierta desconfianza por el propio Partido Comunista, de modo que la imposición de sus tesis hubo de esperar diez años hasta ser incorporada por la Asociación Rusa de Escritores Proletarios a instancias de Stalin. Por otra parte, el embate de revistas tan significadas en la lucha contra la cultura y la literatura *burguesas* como la rusa *Lef* o la alemana *Die Linkskurve* sólo se materializa, respectivamente, hacia 1924 y desde 1929, siendo representativa de los años iniciales de la Revolución, más en consonancia con las ideas de Trotski, Bujarin y aun de Lenin, una línea como la marcada por *Krasnaja nov'*, partidaria de la no intervención directa del Partido en el ámbito cultural. Así se explica, por ejemplo, la resolución del Comité Central en junio de 1925 con-

so a la tipificación[170], y se demanda consecuentemente una toma de postura frente a los problemas ocasionados por la miseria. Ello acaba configurándose en llamada a la concienciación colectiva y en una reclamación de justicia social; no ocultándose una intencionalidad política que aspira a despertar los *espíritus adormecidos* y que, ciertamente, no excluye —tampoco demanda— la posibilidad de una revuelta contra el poder. Todo esto lo anotaba ya Xoán V. Viqueira en su intervención durante los actos complementarios a la exposición coruñesa[171] (Viqueira, 1920 1974: 119) y lo siguieron manteniendo análisis tan lúcidos como los que Luís Seoane (1969 1984) o Díaz Pardo (1986) dedicaron al estudio de la función ético-social en el grafismo del autor. Ahora bien, extraer de ahí una confluencia estética e ideológica con rumbos como el mencionado anteriormente, o plantear, en fin, aseveraciones del jaez de esta que sigue: «sería difícil no ver objetivos idénticos entre cualquier artista del realismo socialista y Castelao» (X.A. Castro, 1992: 100-101)[172], parece, cuando menos, exagerado.

Importa clarificar extremos como los anteriores sobre todo cuando se intenta establecer un puente de dependencia entre la ideología de Castelao y la que cohesionó, relativamente, el movimiento renovador. Castro sugiere que ese lazo ya lo habría buscado Castelao desde una participación interesada y sectaria en la concesión de las generosas y muy determinantes pensiones de la Diputación de Pontevedra[173] (p. 107), entonces presidida por Daniel de la Sota. Y va más allá cuando se pregunta

> ¿Acaso la pintura social de Colmeiro, de Souto, o Maside, el viñetismo de este último o el de Torres, Fernández Mazas y Cebreiro, por ejemplo, no reflejaron, con cierta fidelidad, el

---

traría a la estrategia del grupo *Na postu*, que propugnaba con actitud ya violenta un arte educativo y *para todos* así como el control pleno de la obra de los escritores y artistas por parte de un comisariado competente.

[170] El arte de Castelao gravita siempre hacia lo típico, como señala Dieste en su conferencia de 1975 «A estética pictórica de Carlos Maside (con alusións a outros pintores galegos coetáneos)» (p. 170). Precisamente en ese rasgo establece la oposición fundamental con la estética de Maside, quien incluso como caricato orientó siempre su esfuerzo a la captación de la singularidad *ontológica* de lo representado.

[171] En el mismo lugar reflexionaba sobre la vocación del arte y la literatura por expresar lo «*engebre*», lo auténtico, lo que en su criterio identifica a las naciones. Castelao, a su parecer, alcanzaba ese cometido, como en sus respectivas culturas también lo habían hecho Tagore, Mistral, Ibsen o Strindberg (Viqueira, 1920 1974: 125). No debería perderse de vista que el nacionalismo propugnado por Viqueira, que es también el que el malogrado krausista encontraba formulado en los dibujos de Castelao y el que, como hemos visto, caracteriza las aproximaciones de Rafael Dieste a esa sensibilidad política y cultural, se caracteriza por su vocación *antiexclusivista, universalista* («Nación e humanidade son termos correlativos») y *federalista* (ibid., p. 123).

[172] La filiación a una ideología y a una estética marxistas la extiende este estudioso (1992: 150 y 169-171), sin mayores precisiones (obviamente imprescindibles), a la práctica totalidad de los miembros del movimiento renovador, citando expresamente a Maside, Souto, Fernández Mazas, Laxeiro, Colmeiro, Torres y Seoane. En la misma línea abunda Rodríguez Losada (1993: 5), quien considera que Carlos Maside y la mayoría de sus compañeros abrazaron la causa de la revolución social proletaria y «se identificaron no plano intelectual coa versión comunista do socialismo». A pesar de ello, lo cierto es que sólo en los casos de Seoane y Souto se encuentran elementos documentales o testimoniales que prueban convicciones marxistas ya en el decenio de los treinta (Xavier Castro, 1985: 254; Alonso Montero, 1994: 32-37).

[173] A juicio de este investigador son esas becas el elemento vertebrador fundamental de la renovación artística gallega y de la revisión crítica del proceso hasta ellos conducente, en particular del regionalismo (X.A. Castro, 1992: *passim*).

> modelo propuesto por Castelao? Objetivos que coincidirán con las pretensiones que reivindicaba para el realismo, en 1934, con motivo del «I Congreso de la Unión General de Escritores Soviéticos» —considerada reaccionaria por Read—, el entonces influyente crítico Karl Radek. (p. 104)

Más atinada parece la reflexión de Sobrino Manzanares (1982: 470), que comparto y matizo, de que el movimiento renovador nace de la confluencia de un par de factores: el auge del nacionalismo, creo que en un sentido más cultural que político, y la necesidad vivida por los creadores gallegos —en consonancia con los del resto de España, como revela el Manifiesto surgido del Salón de los Artistas Ibéricos[174] (1925)— de una puesta al día de su arte con atención privilegiada a las vanguardias y a la modernidad del centro y el norte europeos[175]. Ambas actitudes, en efecto, aunaron y armonizaron impulsos para clausurar, bien entrados los años veinte, la etapa de una plástica regionalista y académica que en la práctica había agotado su capacidad de persuasión incluso en los círculos de la burguesía gallega, madrileña[176] y de la emigración americana que habían demandado obra con cierta generosidad.

A estos dos factores añadirá José M. López Vázquez (1988: 213-214) otros tres, que entiendo que podrían interpretarse como subsidiarios de los ya vistos. Se trata, en primer término, de un cambio del grupo social destinatario de la creación artística: ya no se pinta para la burguesía, sino para otros sectores más amplios y populares. En segundo lugar, se observa un intento de aproximación a la tradición artística galaica, que, en ausencia de una escuela de pintura propia, se deriva bien hacia el arte popular bien hacia la riquísima herencia medieval y moderna de escultores y *canteiros*. Esto último supone en el terreno técnico sobre todo una recuperación del volumen, que, claro está, implicaba una evidente contestación a las formas planas típicas del dibujo modernista y también al impacto lumínico de la pintura impresionista, sintiéndose muy enraizada en el gusto románico —rudo y sintético— o en el ya más complejo barroco. Pero, desde el punto de vista de la concepción del trabajo artístico, quiero añadir al razonamiento ofrecido por López Vázquez una clave que juzgo de la mayor relevancia. Se trata de la conexión del trabajo artístico con el artesano —en otro sentido, de la subsidiariedad de la forma a la materia—, lo cual supone una concordancia plena con las bases de la estética que por los mismos años desarrolla, de algún

[174] Ninguno de los *renovadores* gallegos lo firma, probablemente porque todavía no gozaban de una proyección pública suficientemente reconocida para figurar al lado de los Guillermo de Torre, Vázquez Díaz, José Bergamín, García Lorca, Victorio Macho o Manuel de Falla. O acaso por simple precaución ante lo que Mainer (1975 1987[4]: 182) describe como «tono ecléctico entre la modernidad cosmopolita y el endeudamiento a lo racial», en referencia tanto a la Asociación como a su manifiesto.

[175] Los viajes de formación de los integrantes del grupo, como ya antes los de Castelao y Risco, se dirigen casi sin excepción a esas zonas del continente, probablemente condicionados por la reclamación y consigna emanadas del espíritu *Nós* de un reencuentro con la cultura septentrional y de un levar anclas en relación con lo mediterráneo, y en especial con la cultura italiana. A pesar de ello existen puntos de contacto con la figuración mítico-metafísica que manifiestan la publicación romana *Valori Plastici* y el movimiento *Novecento*. Véase X. Antón Castro (1992: 145-148).

[176] En una columna publicada en el diario *Galicia* el 14 de septiembre de 1924 Dieste acusa al *centralismo artístico* de ser el gran promotor de un arte regionalista o provincialista que consumía con agrado y aplauso.

modo contra las posiciones de Croce, Émile-Auguste Chartier Alain (su *Système des Beaux-Arts* es de 1920 y el *Propos sur l'Esthétique* de 1923), un pensador por el que Rafael Dieste mostró en varias ocasiones consideración y aun simpatía[177] y cuya máxima más conocida es la de que sólo en la plasmación concreta, en el trabajo efectivo en el taller se hace el arte, por lo que el creador es *artesano* ante todo[178]. El tercero de los factores indicados por López Vázquez, que —insisto— podríamos valorar como resultante o deducible del par inicial detallado, es esa dimensión primitivista alcanzada por varios de los mejores pintores del movimiento renovador y que según los casos se engarza con tendencias expresionistas, cezannianas, cubistas o —en menor medida— surrealistas.

La nómina del movimiento renovador incluye un grupo abierto de artistas plásticos, sobre todo un núcleo de pintores, con Carlos Maside, Manuel Colmeiro, Manuel Torres y Arturo Souto (algunos tratadistas incluyen también, juntos o por separado, a Cándido Fernández Mazas, a Álvaro Cebreiro, a Xosé Otero Abeledo *Laxeiro*, a Eugenio F. Granell, a Maruja Mallo, a Urbano Lugrís[179], a Virxilio Blanco, a Julia Minguillón y a Luís Seoane); entre los escultores el más destacado es Xosé Eiroa, pero también se podría incluir a Santiago R. Bonome, a Cristino Mallo y otros que, como en el caso de alguno de los pintores mencionados, empezaron a destacar ya en la posguerra. En general predomina en ellos un autodidactismo que en cierto modo colectivizan a través de las tertulias compostelanas, viguesas y pontevedresas que frecuentaron, y que se benefició no poco de la orientación intelectual prestada por escritores como Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo o Rafael Dieste, así como por el trato con los componentes más jóvenes del Seminario de Estudos Galegos.

[177] Véanse como ejemplos las cartas que dirige a Eladio Dieste, con fecha 23 de febrero de 1978, y a Gabriel Zaid, el 5 de octubre de 1981. Aquella se recoge, si bien no en toda su extensión, en el vol. V de las *Obras Completas* (número 542, pp. 806-809). La dirigida a Zaid (según creo se trata de la última carta escrita por Dieste, que fallecería sólo diez días después) no fue incorporada a ese epistolario; en ella muestra nuestro autor su celebración de la expresión *docilidad poética*, debida a Carmen Muñoz, «que vale por todo un tratado y que haría feliz al mismo Alain, si se le hubiera ocurrido», y que tanto recuerda la *lentezza d'animo* de Leon Battista Alberti. Para una visión histórica de las relaciones entre arte y artesanía pueden consultarse Estrada Herrero (1988: 113-134) y Plazaola (1991: 359-373).

[178] Dieste defiende esto mismo en 1970 al dibujar las líneas de actuación del Laboratorio de Formas de Galicia, fundado por Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo (EV, p. 53). Su análisis incorpora claves funcionales y antropológicas en las que también es fácil observar el rastro de Gropius y el *Bauhaus*. Dos años después, en el catálogo de la exposición presentada por Xosé Díaz en Vigo, abundará en esa misma consideración (véase en OGC, t. 2, p. 30).

[179] Los tres últimos representan (al margen de discontinuos ejercicios de Colmeiro y Souto, apenas una anécdota en su larga trayectoria) la opción surrealista desarrollada en Galicia (Pérez, 1993), aunque su obra se realizó sobre todo en Madrid (la de Maruja Mallo, habitualmente incorporada por la crítica a la Escuela de Vallecas, junto con Benjamín Palencia, Juan M. Caneja y el escultor Alberto Sánchez) o ya en el exilio (es el caso de Granell, cuya primera exposición individual tiene lugar en Santo Domingo en el año 1943, y también el de la segunda etapa de Mallo). El surrealismo tuvo representación en los ambientes culturales gallegos de los años veinte —puede decirse que casi con exclusividad— merced a algunas comparecencias de textos y obra gráfica en la revista coruñesa *Alfar*, pionera en la introducción del movimiento en España junto con *Revista de Occidente*, donde a principios de 1925, casi simultáneamente con la aparición en francés, se tradujo el «Manifiesto surrealista» de Breton. En *Alfar*, entre febrero de 1925 y junio del año siguiente, aparecieron tres textos sobre el surrealismo (de la autoría de César M. Arconada, José Bergamín y Pierre Picon) más un par de creaciones de Breton y Eluard (Molina, 1984: 199-213).

Una peculiaridad del grupo —señalada por el propio Dieste en el momento de inaugurar el Museo Carlos Maside— es su no sometimiento a un programa inflexible, la convivencia de soluciones diferentes a los problemas estéticos planteados. Pero se trata de una pluralidad concertada, convergente en una vocación clara de renovar una forma de expresión agotada y *fundar*, en el sentido heideggeriano de la palabra (como origen que abre una época histórica), un camino nuevo. En efecto, al artista cabe, según el pensador alemán, servir a la historia en su mudanza —por ello, todo arte es poesía (*Dichtung*), y, como tal, *dictado* del ser, o de la verdad, que es lo mismo—; soñar y comenzar a ejecutar una verdad renovada que a la larga será contemplada como instante mítico, genesíaco. El sentido profundo de ese horizonte compartido se muestra en una anécdota que Dieste recoge en el lugar citado y que a juzgar por algunas pistas que el propio texto ofrece tuvo lugar probablemente hacia 1934. Laxeiro, retirado en su aldea de Lalín, remataba su cuadro *Carretón de nenos* cuando recibe la visita de Colmeiro. Este, sorprendido y emocionado por la fuerza de aquella pintura, sin ser capaz de decir nada, se pone a reír como un niño y acaba por bailar una *muiñeira* ante la obra del amigo:

> Esto significa que pese a la diferencia que podamos ver después de toda la evolución de Laxeiro, entre éste y Colmeiro, hay un vínculo entrañable, dionisíaco, vital, que nace de la tierra y que hace bailar a un pintor delante de la obra del otro. Revisen ustedes la Historia del Arte y difícilmente encontrarán un ejemplo tan precioso y tan perfecto de lo que es sentir el florecer de un arte no como proceso personal sino comunal. (EV, p. 48)

De todo el grupo suele señalarse a Carlos Maside —el mayor de todos ellos, excluido el escultor Eiroa—, como el creador más consciente de los condicionantes estéticos y del curso de su propia búsqueda de un lenguaje pictórico nuevo: «La constante preocupación por los secretos de la creación artística, la curiosidad por nuevas técnicas y modos de expresión, su propio temperamento, reflexivo y profundo, convirtieron a Maside en maestro fundamental del nuevo grupo de pintores» (Sobrino Manzanares, 1982: 473). Sus estancias en Madrid y París[180] propiciaron que entrase en contacto directo con la gestación de aquel lenguaje, lo que de manera parcial llegará a trasladarse a su obra. Al margen de su buena disposición hacia la pintura de Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin y Van Gogh, mostró mayor receptividad que sus coetáneos hacia las vanguardias. Xavier Seoane (1994: 209) subraya su interés por el

> tratamento da cor do fauvismo, a preocupación e rigor pola estructura e análises das formas do cubismo e talvez de algunhas variantes do constructivismo, certas cuestión que relacionavan o mundo da cor, luz, música e a psique no orfismo e en Kandinsky, e o mundo temático e expresivo do expresionismo —que tanto o seduciu, sobretodo de cara ás suas viñetas e gravados—.

Además, Maside era un hombre de cultura amplísima, interesado en la literatura, en la teoría política y en el pensamiento filosófico contemporáneos, tal y

[180] Rodríguez Losada (1993: 15-20 y 65-74) estudia sus repercusiones literarias, estéticas y técnicas, así como los contactos personales que en ellas estableció con pintores y escritores.

y como demuestra la observación de sus fondos bibliográficos, ricos especialmente como es lógico en publicaciones internacionales sobre arte (X.A. Castro, 1992: 126, n. 9). Su participación gráfica en dos etapas de *El Pueblo Gallego* (1925-1928 y 1932-1936), durante la inicial incidiendo muy a menudo en los mismos asuntos que preocupaban a Dieste y haciendo causa común con él en sus polémicas con las concepciones risquianas sobre nacionalismo y cultura europea, y entre ambas en el semanario *Nueva España*, que en 1929 había impulsado Ortega preparando su reentrada en la vida política española, revelan una preocupación por trasladar su visión de la realidad social al gran público[181], de modo tal que la investigación de nuevos lenguajes pictóricos no llegó a estar reñida nunca en Maside con la querencia comunicativa y la vocación popular.

Erraría, en cualquier caso, quien prejuzgase que en el grupo de *Os Novos* existe algún autor despreocupado por el estudio técnico y por el análisis de los rumbos del arte, la filosofía o el pensamiento político contemporáneos. Aunque, sin duda, no es este el lugar más apropiado para trazar un seguimiento de la obra individual de cada uno de ellos, no carecerá de interés una presentación general de los hallazgos del grupo en cuanto tal. En primer lugar, es muy evidente la incorporación de un lenguaje plástico renovado. Hay una sed de experimentación técnica (el caso paradigmático lo ofrece el infatigable Seoane) y una apertura a las corrientes de la vanguardia europea imposible de disimular. Quizás el proceso parta del conocimiento y admiración generalizados de las obras de Cézanne, Picasso y Matisse, también de los textos teóricos de Kandinsky, pero en seguida se diversifica para atender distintas tendencias del expresionismo[182] (sobre todo en el primer Maside, en Souto y *Laxeiro*), el cubismo, el postimpresionismo, el constructivismo figurativo, el fauvismo, el surrealismo y, con posterioridad, también la pintura metafísica practicada en Italia. De todos modos, en coordinación con esta puesta al día, lo determinante es el ansia de concretar una formulación autóctona y relativamente compartida de todo ese espíritu de renovación. Dieste se refiere a ese ambiente y a lo que denomina *invasión de los ismos* en su conferencia de 1975 «La estética pictórica de Carlos Maside (con alusiones a otros pintores gallegos coetáneos)» (p. 172 de la versión gallega realizada por el propio autor y aparecida en el número 4 de *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*). Se detiene especialmente en el cubismo (pp. 172-175), movimiento que según reconoce intrigó y hechizó a todos los participantes en el laboratorio

[181] Sus trabajos en *Nueva España*, donde acaso participó por su trato con José Díaz Fernández, con quien había coincidido en *El Sol* años antes, se concentran en torno al momento de la proclamación de la República. La serie ha sido analizada en sus detalles por Rodríguez Losada (1993: 93-104).

[182] Como la *Nueva Objetividad* alemana (Grosz, Dix...), el grupo *Die Brücke* (Kirchner, Bleyl, Schmidt-Rottluf, Heckel, Pechstein, Nolde...) o la obra del flamenco James Ensor, maestro de la expresividad grotesca y sarcástica (X.A. Castro, 1992: 130-132 y 146-147). Según testimonio de Luís Seoane, y en referencia al período 1920-1936 (1975: s. pag.), «Dende Santiago de Compostela uns poucos seguíamos, do xeito que se podía, o desenrolo das novas escolas artísticas desa Alemaña que atopábamos en arte mais cerca da nosa sensibilidade que outros países. E, xustamente con algúns dos grandes expresionistas alemás ou de outras nacións, Nolde, Kirchner, Pechstein... ou dos constructivistas e abstractos, El Lissitzky, Malevitch, Moholy-Nagy, e dos compoñentes do Bauhaus, Kandinsky, Paul Klee, ou de Baumeister, a quen se lle fixo nas Canarias unha das primeiras monografías, etc., ademirábamos aos que, además de pintores e escultores, eran grandes gráficos e dibuxantes e dos que teríamos de facer unha lista que encabezaríamos con Grosz, Barlach, Käthe Kollwitz, Kubin, Otto Dix, o mais próisimo a Grosz, e algúns dos dibuxantes de Simplicissimus».

experimental nucleado por Maside y el propio Dieste, operativo tanto en el terreno de las artes como en el de las letras. Recuerda además las lecturas de ensayos teóricos de Ozenfant, Le Corbusier, Metzinger, Gleises y Juan Gris, siempre facilitados por Maside, y considerados, salvo en el caso del pintor madrileño, decepcionantes. Teniendo probablemente en consideración el ensayo *Las posibilidades de la pintura* (1924), observa también el paralelismo entre las *actitudes* ante la creación en Juan Gris y Maside, disociados sin embargo por las respectivas miradas que caracterizan su pintura (aquel invirtiendo los designios deductivistas de Cézanne —ver en la naranja la esfera, en la botella el cilindro...— optando por un camino inverso que recorriese el trayecto de lo abstracto a lo concreto; y Maside concentrándose en el objeto —la naranja, la botella...—, buscando su trascendencia propia a partir del mismo objeto).

Es en este sentido de la mayor trascendencia la revelación en los renovadores de una pintura desnuda de anécdota, informativamente austera y poco dada a la introducción de elementos complementarios participantes en la proyección de un *clima* o *estado*; una pintura que prescinde decididamente de la procesualidad y la narración (la excepción la constituye la obra fabuladora y onírica de *Laxeiro*), calma en el gesto, solícita y atenta ante la manifestación de lo telúrico y lo mitológico, con alto sentido lírico y espiritual; una pintura como desprendida de la temporalidad, *eternalista*, que alienta escasa inquietud mimética porque se rinde sobre todo a la contemplación mediática del texto artístico, ahora presentado como *objeto* (con su tensión interna, construido, proyectado) y no sólo como *representación*[183]. Y aunque los resultados precisos son diversos y a primera vista existan notables diferencias formales entre la obra de Colmeiro y la de Seoane, por ejemplo, o entre las diferentes etapas por las que atraviesan Maside, Torres o Souto, las características antedichas pueden rastrearse sin dificultad casi en cualquier óleo, xilografía o mural de estos autores.

Interesa en este orden de cosas ser conscientes de la modulación común de una pintura escultórica, también apelada como *estética del granito*, pendiente del volumen y que quiere enraizarse en la gran tradición de los *canteiros* populares. Es una opción que se siente cómoda con la rudeza y primitivismo técnico de las viejas formas redondeadas del románico (naturalmente, también con la reducción cromática en ello implícita)[184]; con una cierta indefinición de los límites entre la figura humana y el entorno inmediato —paisaje, interiores— que la acoge, casi como si de un bajorrelieve en el tímpano de una capilla rural se tratase, significando en ello la honda vinculación antropológica con el medio físico y la tierra; con la espiral que simboliza una quietud que quiere ser diná-

[183] De hecho tendría aplicación aquí la noción que sobre la mímesis expone Theodor W. Adorno, la cual deja de lado el componente representativo o imitativo —secundario, según la apreciación del pensador frankfurtiano— para fijarse en una especie de mimetismo interior en relación con el medio, en una modelización del propio sujeto de la experiencia estética por parte de un *exterior* dado, y, por tanto, implicativa de una perspectiva epistemológica y antropológica antes que estética. Según Adorno ese fue además el sentido inicial de la mímesis en una etapa presocrática, cuando poseyó el valor de una *actitud* y una *conducta* ante el mundo.

[184] Existen paralelismos con lo que Juan Manuel Bonet, tomando una expresión de Rosa Chacel, ha llamado *pintar duro*: el ejecutado a partir de la obra de Vázquez Díaz, Sunyer o Arteta por parte de nuevos creadores plásticos que incorporaban «angulosidades post-cubistas», conectando con el *Novecento* italiano y con la *Nueva Objetividad* germana o el *Realismo Mágico*. Entre ellos Pérez Rubio, Gregorio Prieto, Joaquín Valverde, José Frau, Rosario de Velasco, Rafael Boti, Luis Quintanilla, Genaro Lahuerta y otros (Bonet, 1991: 9).

mica y cuya recuperación fue interpretada como homenaje al tan traído y llevado sustrato celta de la cultura gallega (L. Seoane, 1994: 75-77); suponiendo además una respuesta clara al impresionismo, luminismo y modernismo planistas de la etapa anterior, cuyas formas «tendían a disolverse en la luz ambiental o en un ornamentalismo lineal» (J.M. López Vázquez, 1993: 256). Pero nada de esto fue vivido como simple inmersión en el pasado sino como verdadero descubrimiento —actualísimo— que cifraba y culminaba todo el proceso indagador descrito, y que asumía el viejo mito de la creación como canto y ofrenda a la fertilidad[185].

Añadiré a esta somera descripción de un ambiente, o *comunidad de carácter*, como alguna vez refirió Dieste aquel renacer artístico, un par de notas presentadas por nuestro autor en su ensayo «A estética pictórica de Carlos Maside...» (pp. 177-180). En primer lugar, el *furor ontológico* que late en las propuestas plásticas del grupo, nacido de un deseo de que las cosas existan realmente, de un anhelo de que además perduren en su ser sobre el tiempo. Ello se complementa con una predisposición hacia la *transpintura*, explicada por Dieste como resultado de la vocación trascendente de todos los renovadores, y que afecta tanto al cuadro como a la visión aplicada, dirigida esta a la captación no sólo de lo que avistan los sentidos sino fundamentalmente de una transrealidad en la que se incorporan, según los casos, el eternalismo, la inocencia, la reverencia a las cosas, el misterio del ser, la hermandad total del hombre con el mundo...

No será inoportuno en este momento llamar la atención sobre la nítida recepción de todo ese núcleo de problemas y de soluciones en la obra literaria de Rafael Dieste, no sólo en la que contemporáneamente a lo anterior está desarrollando sino también en la de etapas posteriores, de modo que pudiera afirmarse que el conjunto de su producción literaria queda marcada por las reflexiones estéticas de esta fase de inicial madurez intelectual. En este sentido, la concepción y dibujo del personaje en *Dos arquivos do trasno*, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, *A fiestra valdeira* o *Viaje y fin de don Frontán* y la propia construcción de los espacios narrativo y dramático guarda un gran paralelismo con la representación de la figura humana en la pintura de los renovadores, singularmente con el rumbo seguido por Colmeiro (Salvat, 1974; Pillado Mayor, 1991; Casas, 1994a: 182-183 y 265), lo cual facilitó sin duda las labores de ilustración de algunos de los textos diesteanos emprendidas por pintores como el propio Colmeiro o por Luís Seoane. Y es que a Dieste le interesa también la figura estatuaria, el volumen que apenas sobresale de un ámbito en el que se acoge con gra-

[185] Es curioso el hecho de que a pesar de la inexistencia de una crítica consolidada en los medios periodísticos gallegos de la época, los juicios que Jaime Solá hace públicos en marzo de 1932 en *Faro de Vigo* a raíz de una exposición de Maside dejan constancia de casi todo lo que acabo de desarrollar, e informan además de que el proceso emprendido a favor de un diálogo con el románico compostelano representado por el maestro Mateo era perfectamente consciente. Véase Rodríguez Losada (1993: 148). Interesa destacar en ese mismo sentido las palabras con las que Maside se refería en 1934 a la pintura de Colmeiro desde las páginas de *Nós*. Tras ensalzar su obra, comparando su importancia en la plástica gallega con la de Rosalía de Castro en la lírica, desarrolla la siguiente descripción: «Un cadro calquera. Antre o vede denso e maceirado surxen as formas diluídas na humidade oleaxinosa da nosa peisaxe, os peitos cheos e aceitosos dos montes, a melena espesa, revolta e pesada dos carballos, a borralla mollada dos camiños, a mancha d'ouro páledo do gando que xoga cos roxos entumecidos dos tellados: todo amasado e fundido na malenconía práitica do ambente!» (Maside, 1934: 155).

vedad inmóvil, misterio y un cierto arrobamiento[186]. Justamente sobre esa base he razonado que más que de un «componente pictórico» en el teatro de Dieste —como quieren Ricard Salvat y Francisco Pillado Mayor— podría hablarse de un referente pictórico-escultórico operativo en el conjunto de su creación literaria, no en exclusiva en la dramática, y representado por la estética del granito de Maside, Colmeiro o Laxeiro, con sus figuras macizas, graves, rotundas[187]. Es una opción que en cualquier caso conviene contextualizar —para el caso de sus textos teatrales— ante el panorama escenográfico europeo de la época, relacionándolo sobre todo con la marcha hacia un teatro visual, como el buscado en la experimentación de Adolphe Appia, Edward Gordon Craig y otros directores y escenógrafos que atraerán la curiosidad intelectual de nuestro autor en el decenio de los treinta.

Hasta aquí lo que considero una descripción mínima del campo de experiencias sobre el que comienza a actuar y a intervenir el pensamiento estético diesteano. Como tácitamente he venido indicando, ese pensamiento nace impulsado y demandado por la pujanza de un movimiento renovador que se sabe necesitado de compañía teórica y crítica, que es muy receptivo a la información proveniente del espacio literario y filosófico porque aspira a nutrir sus raíces en diálogo con la modernidad y concretamente con la creatividad de esta en el ámbito de la razón (en este tiempo ya no sentida como ajena a la vida sino profundamente *mundana* o *vital*, como dibujan la obra de Husserl, la de Ortega y la de tantos otros). Por esa razón puede afirmarse que el grueso del pensamiento estético de Rafael Dieste surge ante la pintura de sus contemporáneos gallegos, auténtico «centro de gravedad» de la vida artística gallega en los años de preguerra, como defendió Álvaro Cunqueiro (1933: 146). Ello no supone, ni mucho menos, una restricción de su proyecto ni de su alcance efectivo, porque los asuntos que lo constituyen (verdad artística, análisis de lo experiencial estético, conocimiento a través del arte, valores estéticos...) en realidad trascienden todo límite temporal o espacial y son elementos irrenunciables a cualquier estética. Por otra parte, interesa precisar que aunque la parte fundamental de la producción de Dieste relativa a este marco se producirá a partir de 1940, es decir, en el exilio y en el posterior regreso a España, el objeto prioritario de su pensar estético seguirá siendo siempre el arte de Maside, Colmeiro, Souto, Seoane... en el momento álgido de sus propuestas renovadoras, que fue —quizá con la sola excepción del último autor citado— el período que abarca los años transcurridos entre 1925 y 1939.

2.4.2. Estética y crítica

En cualquier caso, el conjunto de textos de carácter estético publicados por Dieste en la etapa en la que ahora nos situamos, la de los años veinte, es ya significativo, y, de algún modo, contiene en sí el germen que alcanzaría desarro-

[186] Por concretar, recuérdese la figura de don Miguel en *A fiestra valdeira*; o la acotación inicial de la tragedia *Don Frontán* (p. 9); o léanse las pp. 100-101 de «La peña y el pájaro», de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, con la identificación de la laja granítica y el rostro del viejo ermitaño con el que se encuentra Anselmo.

[187] E.R. Ruibal (1995a) también incorpora esta propuesta en su análisis del teatro diesteano.

llo en años posteriores. Por esto mismo, en alguna ocasión, se hará imprescindible saltar los límites cronológicos autoimpuestos para buscar la complitud de ciertos razonamientos y logros en textos editados —sería complicado decir también que *pensados*, cuando menos si se exige integridad a ese *pensar*— a partir de la finalización de la guerra civil. La primera observación de la que partiremos no deja de ser sorprendente, por cuanto pudiera objetarse que llega a contradecir parte de lo hasta ahora anunciado. Lo cierto es que en el diario *Galicia* publica nuestro autor sus primeros textos críticos sobre arte[188] entre el 29 de agosto y el 4 de septiembre de 1924. Fijémonos en las fechas porque evitarán más extensas precisiones. En aquella altura todavía no se había manifestado el giro renovador. Se preparaba, ciertamente[189], pero Maside o Torres aún no habían empezado a colaborar en *El Pueblo Gallego* y *Faro de Vigo* (respectivamente), Colmeiro todavía no había regresado de la emigración bonaerense de la que lo habían reclamado sus padres, ni *Laxeiro* de la cubana... La exposición que Dieste comenta en su columna periodística reúne obra de Sotomayor, Llorens, Sobrino, Seijo Rubio, Bonome, Castro Gil o Prieto Nespereira. Es decir, fundamentalmente, la obra de la escuela regionalista contra la que acabarían reaccionando *Os Novos*. Sus comentarios no son ácidos ni manifiestan especial contrariedad, diríase que a primera vista incluso parecen comprensivos; pero conociendo el tono intelectual de nuestro autor, que nunca fue propenso al exabrupto ni a las descalificaciones frontales de nada ni de nadie, debemos reconocer la existencia de un distanciamiento que se formula en frases como esta que dedica a Sotomayor: «É sempre o mestre. Pinta o que quere e píntao ben. Pero case nunca quere pintar máis do que pode» (TCA, p. 22); o como esta otra: «Paradoxicamente: a obra de Llorens xúlgase, apláudese e acúsase a si mesma» (p. 21). En otras ocasiones es más directo, como cuando acusa la insuficiencia técnica de Seijo Rubio (p. 25), o cuando comenta la dificultad de simultanear dos miradas tan contradictorias como la expresionista y la decorativista, praxis a la que sometería su obra Mariano Miguel («Agudizar un pouco máis a conciencia dos límites, resolver a diversidade interna nunha cabal conciliación, é o que precisan certos artistas superabundantes e proteicos»; p. 23)[190].

[188] Pueden verse, en traducción gallega, en TCA, pp. 21-27. Las referencias a esta breve serie se harán por esa recopilación.

[189] Entre otros lo *preparaba* el propio Dieste, como permite asegurar la lectura del que fue su primer trabajo ensayístico en la prensa viguesa, «Verbas desenfiadas e alentadoras» (G, 25 de julio de 1924; recogido en OGC, t. 2, pp. 67-69), aparecido en la celebración del Día de Galicia y por tanto con unas expectativas de difusión bastante considerables. Aquí Dieste muestra que el signo de su tiempo histórico por lo que respecta al arte es el cuestionamiento de su naturaleza y funciones, la conversión en *problema* de la creación (para cuyo planteamiento se apoya en Pirandello y Cansinos-Assens) y la explicación de la clase de vínculo enunciativo que se establece entre autor y obra (con la pregunta sobre si artistas y escritores se comprometen o no con *su* verdad actuando como fondo).

[190] En la «Charla sobre Carlos Maside» que se recoge en *Encontros e vieiros* y que fue pronunciada en A Coruña el día 19 de febrero de 1980 encontramos algunas pistas que contribuyen a aclarar motivaciones y enlazan con lo que acabo de apuntar en relación con el carácter personal de nuestro autor. Dice allí Dieste que de los Llorens, Sotomayor y otros

> sendo eu moi rapaz, fixen semblanzas respeitosas con motivo dunha importante exposición de pintura galega que houbo en Vigo. Os que figuraban eran xustamente esas xentes, que eran moito maiores que nós, e tratei-os con todo respeito, sen nengún afán de vanguardismo, poñendo a cada un no seu sitio

Pero, al margen del juicio que le merece la producción de estos y otros creadores plásticos del momento, hay un par de observaciones que merecen nuestra atención. La primera, suscitada por una comparación entre los quehaceres respectivos de Manuel Abelenda y el joven José Frau, lleva a Dieste a señalar la existencia de dos clases de estrategia que dan cauce a la inquietud de un pintor. Una es la que se concentra en la búsqueda de un estilo, de un tono que se hace norma de la producción. La otra consiste en perseguir la obra definitiva, como en una carrera de obstáculos que se van venciendo —aún insatisfecho el creador— mientras su talento aproxima su pintura a la meta ansiada. En este segundo caso importa la progresión, las conquistas sucesivas, aunque ello vaya en detrimento de la unidad estilística o tonal del conjunto de la producción. La segunda observación anunciada tiene algo de premonitorio, curiosísimo por el momento en que se hace pública, año 1924, como sabemos. Y es que Dieste, calculando posibles rumbos futuros para los óleos y acuarelas del pontevedrés Carlos Sobrino, avanza el curso posterior de la pintura gallega en lo que ya bautiza como una necesaria *reivindicación pictural de la piedra*, que en cualquier caso será justo decir que difiere de los futuros postulados de la estética del granito, pues concede a este material simplemente un protagonismo temático y no la proyección de sus características físicas y culturales sobre cualquier objeto representado (en especial sobre la figura humana), como acabarían plasmando obras como *Maternidade* de Arturo Souto o *Campesinos* de Manuel Colmeiro, ambas de 1928:

> Fecundísimo en exploracións pictóricas sería, para un artista galego, a grande empresa de pintar a pedra. Tan fecunda e tan galega como a de pintar o inverno. As grandes laxes puídas, os penedos de monstruosa redondez e tons de osamenta, a estridente nueza da rocha desprendida, o cute liquenoso dos penedos lonxevos, a montaña poboada de fantasmas pétreos, os diedros do casarío arrexuntado ao pé da canteira, os cantís mariños, a pedra, en suma, nas súas inacabábeis alternativas de rebelión e sometemento ao resto da paisaxe, son temas suficientes para aguilloar o devezo creador dun gran pintor. (p. 24)

El caso es que año y medio después de los comentarios sobre esta exposición viguesa Dieste escribe un trabajo que titula «Arte galego do século XX» en el que son ya nítidos tanto su compromiso con la importante renovación estética y pictórica que se gestaba como una vocacional capacidad de orientación y guía (EPG, 21 de febrero de 1926). El columnista comienza advirtiendo contra una cerrazón de horizontes artísticos; se entiende que apunta tanto a la agotada vía del pintoresquismo regionalista como a los excesos presumibles de una autorreferencia nacionalista (acaso sustentada en el recuerdo de la candorosa y desorientada Conclusión VII del *Manifesto Nazonalista de Lugo*, que en 1918 había proclamado la soberanía estética de la nación gallega). Dieste dice ser consciente de que allí donde se pone el pie se pisan cien caminos: la cultura occidental posee una carga importante de características compartidas y el arte contemporáneo ha ido borrando en Europa las líneas fronterizas. A ello coadyu-

---

segundo as miñas luces de aquel tempo. E ainda agora, non hai moito tempo, volvín a ler esas crónicas e alegrei-me de non lles ter dado ningun disgusto a estes artistas en canto á orixinalidade, pois facían as cousas o mellor que podían; e alegro-me de ter-me referido a eles dun xeito respeitoso, fraternal, ainda que sen un alborozo profundo, porque non me sentía dentro daquilo. (EV, p. 128)

va sin duda el pensamiento, añade, pues en el tiempo del que se habla el clima espiritual y el arte se encuentran en relación dialéctica y dinámica. Renunciar a esa luz compartida por la humanidad toda en aras de fijar la mirada en el presentimiento de *nuestra esencia nacional* se le aparece a Dieste como equivalente a desear permanecer en una hipnosis risible. Así, apuntando directamente a la pintura aunque advirtiendo que su análisis lo hace extensivo a todas las artes, observa que la existencia de una *escuela artística* exige la confluencia de notas *creadoras* como estas: la ejemplaridad de un maestro, la demanda de un público, una teoría estética compartida y la efectividad de una vinculación *crítica* de cada uno de los integrantes en relación con los demás componentes del grupo como conjunto; y sentencia sin ambages, mostrando cuál habría de ser la praxis posterior del movimiento renovador de la plástica gallega, lo siguiente:

> Pra sermos galegos non temos que faguer esforzos. Que os pintores pinten o millor que poidan, que deprendan eiquí e fora, que os amantes da pintura afinen o seu xuicio estético, e a pintura galega (a do século XX, que é a que máis nos atingue polo dagora) será un feito, sempre que non se esquenza o seguinte: pintura galega, de hoxe ou de mañán, será sempre a dun conxunto de pintores que ao pintaren o mellor que poidan «pra Galiza» coiden tamén faguelo o mellor que se poida pra o mundo. (ATC, p. 47)

Cuarenta años más tarde, en la conferencia con la que se inauguró el Museo Carlos Maside precisaba con terminología de procedencia muy clara que la temática, las opciones técnicas u otros parámetros dispuestos deliberadamente no bastan para la delimitación de un arte nacional o regional, concepto que no es equivalente a un producto «que haya de llevar una marca peculiar de fábrica», sino que más bien es un resultado natural de una convivencia y de una inmersión en un determinado mundo (EV, pp. 38-39), reflexión esta que sí deja traslucir las convicciones de Marjan Paszkiewicz al respecto (1924c 1983: 160-161). El programa abierto y plural de los renovadores, explica nuestro autor, no aspiraba por tanto a plasmar un arte *reconocible* como gallego. Eso era interpretado como una falsificación y un recorte de la aspiración a crear una expresión universal, que es aquella que no precisa de accesorios de identificación local ni de señales externas[191]:

> Si consideramos como universal lo que no tiene rasgos diferenciales, pues acabamos dando en el modelo más perfecto de universalidad, que es simplemente la nada. Se van suprimiendo diferencias, y no nos queda siquiera base para la semejanza, nos queda un gran cero, que es lo que mucha gente entiende por universalidad. No, universalidad es esa posibilidad que ostenta el arte —no se sabe por qué clase de milagro— de que aun siendo particularísimo, habiendo nacido en este monte, como esta flora, junto a este camino, de pronto despierta lo más hondo de nuestro ser, un ser diferencial, pero, al tiempo, el centro de las infinitas diferencias posibles (EV, pp. 42-43)

[191] La velada acusación diesteana sobre la *falsedad* del regionalismo pictórico por su estrechez de miras —pintoresquismo, sociologismo...— y por su renuncia a la indagación en lo universal por fuerza ha de recordar la de Ortega a Zuloaga en su ensayo «Adán en el paraíso», con aquella sonora y acongojante pregunta: «Entre el arte de copiar que posee Zuloaga y su capacidad sociológica, ¿quedará espacio para un pintor?» (Ortega y Gasset, 1910b 1946: 472).

Como ya se ha indicado con anterioridad, la reflexión estética que Rafael Dieste ofrece en las páginas de *Galicia* y *El Pueblo Gallego* nace en muchas ocasiones asociada al ámbito de la plástica (aunque comprobaremos que no se clausura en él: el teatro y la música participan de un protagonismo notable), y casi siempre con vinculación expresa al ejercicio de *ver*. Esto no es nada extraño en cualquier pensador que haya desarrollado su análisis en los años veinte de nuestro siglo o, ya incluso, a partir de la *Sichtbarkeit*. La mirada y la experiencia estética, por tanto también la captación del objeto y el efecto o efectos asociados, se convierten así en un centro de atención que posibilita en nuestro autor una indagación comparada de las artes. No se encontrará, sin embargo, en el Dieste de esta etapa —sí, acaso, en el que veinte años más tarde escriba el «Tratado mínimo del arte de la escena» o «El teatro en el Arte y el arte del teatro»— una perspectiva de corte semiótico, semejante por ejemplo a la puesta en práctica por Galvano della Volpe (1960 1966[3]), quien incorpora y actualiza el reto del *Laocoonte* de Lessing, con capacidad para facilitar una comprensión de las artes en cuanto *lenguajes* diversos e irreductibles entre sí[192] pero al mismo tiempo unidas en su recurso al *signo*[193]; mucho menos la convicción explícita sobre la posibilidad de un análisis semiótico común a los textos plásticos y literarios del tipo de la vindicada por García Berrio y Hernández (1988a) a partir de la gravitación de sus respectivos objetos artísticos en torno a unos *universales estéticos* dados. Aun más. Adelanto que una de las notas peyorativas introducida con mayor recurrencia en los comentarios críticos diesteanos de los años veinte es justamente la que gira en torno a la noción de *gramática*, entendida como «conjunto de reglas combinatorias» y —en cuanto resultado deducido— como sistema. Más adelante, el juicio variará apreciablemente, pero creo que el único lugar en el que Dieste incorpora sin terminante desconfianza esa concepción es en el capítulo final del segundo de los dos tratados teatrales que se acaban de citar, por razones inexplicables inédito hasta el momento presente. Se lee allí lo siguiente:

> La comparación de las artes y pedir a unas ejemplaridad para las otras es un medio de iluminarlas; bueno o malo, según el discernimiento que se ponga en usarlo, pero inevitable —si el espíritu quiere ver y mostrar sensiblemente la composición íntima de las formas— mientras no haya una gramática en que todas las artes queden comprendidas, a la vez inteligible y sensible y apta como clave universal para que los artistas de varia vocación puedan entenderse entre sí. No sé si es desventura o suerte que no exista esa clave. (A.D., p. 26)

---

[192] Se recordará que la amonestación está ya presente en la lectura del *ut pictura poesis* horaciano formulada por Lessing, quien sin dejar de reconocer la similitud de efectos entre poesía y pintura advierte —fundamentalmente en respuesta a Charles Batteux (quien en 1747 había incluido por vez primera la poesía en el sistema de las *bellas artes*), a Charles A. du Fresnoy («Ut pictura poesis erit, similisque poesi sit pictura») y otros— sobre la diversificación de sus objetos y de sus formas de expresividad. Para un panorama histórico de la vinculación entre pintura y poesía véase Tatarkiewicz (1976 trad. 1992[3]: 132-151). Por su parte, García Berrio (1976) ha estudiado las paráfrasis horacianas del Renacimiento, deteniéndose en especial en las italianas y españolas (en menor medida en las francesas), como germen de una «manipulación deformante» del tópico, valorada por el estudioso como reflejo «de la constante aislacionista y anti-contextuadora» de la crítica filológica del Humanismo renacentista» (p. 307).

[193] Para una crítica de los desarrollos de las propuestas de Della Volpe y de otras que también han procedido a una proyección de la lingüística sobre la estética véase José Jiménez (1986 1992[2]: 292-308).

También en el marco estético, como en el etopolítico, puede afirmarse que existe en el periodista una marcada vocación didáctica, en este caso nacida probablemente de la observación de que la pintura contemporánea había perdido capacidad comunicativa con el gran público a partir del momento en que la obra de Cézanne y Van Gogh, aun desarrollándolo en lo técnico, agotan el impresionismo. Con esta «última forma clásica del arte moderno», como la denomina Morpurgo-Tagliabue (1960 trad. 1971: 224-225), restringiendo el sentido de lo *clásico* a la existencia de una intencionalidad universalizadora en la búsqueda de destinatario, desaparecía también el último punto de equilibrio entre varios polos (ser humano y medio, sentimiento y realidad, contenido y forma...), puesto que cubismo, futurismo y otras orientaciones vanguardistas posteriores se irían desarrollando progresivamente sobre el desajuste y desestabilización de aquellas viejas armonías.

La que fue su inicial participación como columnista en *Galicia*, «Verbas desenfiadas e alentadoras», (de 25 de julio de 1924; recogido en OGC, t. 2, pp. 67-69), plantea a los lectores un programa de problemas estéticos y literarios firmemente vinculados entre sí, diríase que casi al modo estructuralista, que parece prometer todos los visos de una continuidad que en realidad no se produjo o de la que al menos no han llegado hasta nosotros sus documentos. Todo parte de la constatación de que el arte moderno ha perdido la inocencia —la *ingenuidad*, diría Schiller— del acto creativo, que ya no es una simple «xermolación vexetal» emanada del autor, que se ha cuestionado a sí mismo convirtiéndose en el primer problema. De ello se felicita el columnista, pues en línea con su interpretación del término (varias veces mencionada a lo largo de este trabajo de investigación) son precisamente los problemas no resueltos, los aurorales, los sometidos a luces y sombras, los que tienen la virtud de inducir obras de arte. Y justo en el momento en que germina el problema del arte en el espíritu del creador —explica Dieste invocando a Cansinos-Assens— se hace el propio arte objeto dramático de la obra de aquel.

Pero me refería antes a un programa estructurado. En efecto, porque nuestro autor vincula la tematización de la creación artística en las obras y textos contemporáneos con la misión que cada autor se impone a sí mismo y con la función que estos atribuyan al arte (digamos que, alternativamente, expresiva, pragmática y objetiva). Manifiesta así que toda muestra artística puede considerarse

> como medio de espresión, como escitante, ou como ouxeto de contempración. Así mesmo o artista pode faguer deliberadamente da súa obra un vehículo da súa subxetividade; un instrumento con que producir determinada impresión na receitividade do suxeto a quen se dirixe (que pode ser il mesmo); ou algo belido por si soio fóra de toda atribución siñificativa ou transitiva. Noutros termos: pódese propor ser sinceiro, mintireiro (recórdese a *Xenios dun poema* de Edgar Allan Poe), ou artífice. (OGC, pp. 68-69)

Cuando restringe el ámbito del arte a la literatura Dieste descarta la última de esas posibilidades, pues *el artífice puro* no cabe en literatura precisamente en razón de la materia con la que esta trabaja, las palabras, en cada una de las cuales converge de manera indisoluble —dice— una «moitedume de valores» (p. 68), esto es, porque el signo literario nunca puede abstraerse a un significado y porque incorpora la marca de su comunicabilidad transitiva.

Interesa en fin la presentación diesteana del arte y la literatura llamados *excitantes* o *efectistas*, que para el analista suelen caracterizarse por contener las

condiciones de su propia receptividad, por lo que, en última instancia, deberían interpretarse también como *sinceros*: el artista es en este caso el primero en sobrecogerse y emocionarse con la obra, «tal si esta fose unha entidade autónoma e deslazada da súa virtude creadora» (p. 69). Lo más curioso de la indagación de esta orientación es que Dieste parece querer presentarla como la idónea para el ejercicio crítico, primero porque el *escondido mecanismo* en que se sustenta faculta una más fácil conversión en «ouxeto de pura contempración estética» (p. 69) de la obra, y en segundo lugar porque los diversos planos dispuestos y considerados por el autor —cita expresamente el estético, el ético, el filosófico, el místico y el erótico— guardan una red de correspondencias que en la recepción crítica pueden descodificarse *parece* que con menor dificultad que en las otras dos concepciones estéticas[194]. El ejemplo que se ofrece es el de los comentarios de Schopenhauer sobre Shakespeare.

En otra de las primeras columnas que publica en el diario *Galicia*, la titulada «Labranza, contemplación y artesanía» (9 de enero de 1925), Dieste introduce nuevas claves teóricas no exentas de un sesgo paradójico pero también del mayor interés. El joven periodista, que empieza por resaltar los distintos modos en que se puede mirar una misma realidad según de quién sean los ojos que la contemplan y el grado de implicación del observador con lo observado, intenta discernir la mirada desinteresada de la mirada estética. Aquella está asociada a una labor de *suscitación*, por ejemplo la del campesino que contempla el fruto de su esfuerzo en la tierra que labró, o la del científico que aguarda la confirmación de un efecto tras haber dispuesto las causas precisas. Pero la mirada estética —y también el criterio o juicio correspondiente— se vincula sólo a la labor de *creación* artística, que Dieste se resiste a calificar como desinteresada. En ello establece una diferencia importante en relación con Kant y su *Crítica del Juicio* (1790), donde como es sabido se perfila el carácter desinteresado, de finalidad sin fin, no conceptual y formal de la experiencia estética[195]; también, naturalmente, con la recepción de ese perfil en la producción de Menéndez Pelayo.

Sin embargo, en esta altura de su formación al escritor le sobrevienen dudas sobre el esquema que había hecho público. Sólo unas semanas después, animado por la lectura de un artículo de Ramiro de Maeztu en *El Sol* («Profetas y magos»),

[194] La explicación es en este punto insuficiente, no quedando claros —al menos para mí— los motivos en que se apoya Dieste para sustentar este criterio.

[195] Kant distinguía tres facultades cognoscitivas: entendimiento, juicio y razón. En la *Crítica de la razón pura* señaló los principios *a priori* del entendimiento (legisladores del conocimiento empírico) y en la *Crítica de la razón práctica* hizo lo propio con los correspondientes a la razón (con los *a priori* que rigen el deseo). La intención de la *Crítica del juicio* era por tanto complementaria de las dos anteriores, pues se orientaba a la localización de los principios *a priori* del juicio como marcos analíticos del sentimiento. Ofrece un buen panorama de la implicación de las tres *Críticas* el capítulo octavo de Körner (1955 trad. 1977: 159-177); asimismo es útil y claro Estrada Herrero (1988: 516-526), que debe completarse con el conjunto de ensayos compilados por Cohen y Guyer (eds.) (1982). Por otra parte, en su «Discurso a los kantianos», de *Tablas de un naufragio*, Dieste ofrece pistas sobre la unidad de la crítica en Kant y alienta un desarrollo futuro de la misma: «Y aquí termino de decir lo que quería decir a los kantianos: Con fuego y sin autoridad os digo que transmutéis las dos *Críticas* en lo que ya son: la más amplia y lúcida Fenomenología del Hábito empírico, lógico y práctico del hombre que se haya intentado jamás, base fundamental —y la más altamente dramática— para la tradición futura del problema. Toda la orientación necesaria para esa "conversión de Kant en Kant" se halla probablemente en la tercera Crítica, la del Juicio» (TN, p. 9).

retoma la discusión poniendo en práctica su tendencia al pensamiento dialógico. En «El arte y la noria del para qué» (G, 1 de febrero de 1925), sin pretensión de sistematicidad, tal como se reconoce, pero mostrando conocimiento explícito de las teorías estéticas del propio Kant, de Schopenhauer, Nietzsche o Wilde (e implícito de las correspondientes a Cohen y a Croce, desde cuyo pensamiento sobre *lo bello natural* sería más sencillo interpretar el artículo «Labranza, contemplación y artesanía»[196]), dispone un debate entre los planteamientos kantianos y los que son propios de cualquier estética utilitarista. Para ello se sirve de dos voces que son también dos puntos de vista sobre la cuestión —por eso hablé de *personajes* en un capítulo anterior— y que aunque muestran cierta tendencia a una formulación aforístico-conclusiva lo hacen desde el reconocimiento de alternativas o matices susceptibles de mejorar sus respectivas convicciones.

Al primero de tales *personajes* corresponde el punto de partida según el cual el arte se propone mantener despierta la emoción de un ideal con el fin de posibilitar un mundo mejor o, al menos, el mejoramiento del hombre, pues de renunciar a ello el arte habría de ser «perfectamente inútil», tal y como quería Wilde (designio que al personaje en cuestión le parece intelectualmente rechazable). La segunda voz interviniente parte de la seguridad de que hacer de un mundo materia estética equivale a justificarlo y de que «El prurito de justificar la belleza dándole un valor instrumental, es la más extraña aberración del utilitarismo»; finalmente, lo único que se muestra conforme a aceptar es aquel mejoramiento del ser humano que *el otro* asignaba a la experiencia estética, pero sólo si se entiende esa finalidad como reflexiva, pues «Ejercitarse en sentir la belleza para sentir mejor la belleza es emplazar en ésta su propio fin».

Estas dos últimas tesis las comparte Dieste —veremos que también Ortega y Gasset— con el fenomenólogo Moritz Geiger, quien en su análisis del goce estético[197] define este como la experiencia por parte del sujeto de la contemplación desinteresada de la *Fülle* o «plenitud» del objeto. Ello supone para empezar una forma de *autoentrega* a ese objeto, que Geiger entiende no ha de ser embriagadora o dionisíaca (esto es: gozosa en el goce, en el delirio mismo, como si de la obra de arte se gozase tan sólo el estado de ánimo que es capaz de suscitar en el espectador[198]), la propia de la «concentración hacia dentro» o

---

[196] Para Croce (1900 trad. 1973[11]: 180-189) los objetos naturales —y por extensión la naturaleza toda— no son poseedores de belleza por sí mismos. Esta sólo existe en dependencia de la intuición humana que aprehende aquellos objetos y los expresa. Llamo la atención sobre el hecho de que ya Miguel de Unamuno (1912 1958: 252-253), en su muy singular prólogo a la traducción castellana de la *Estética* de Croce, mostraba sorpresa ante las importantes suscitaciones que de ello se derivan, una de las cuales se hace fundamento principal de la obra croceana, la identificación entre arte, belleza y expresividad. Por su parte, el neokantiano Hermann Cohen argumentaba en su tratado *Kants Begründung der Aesthetik* (Berlín, 1889), tan influyente en el pensamiento estético de Ortega, que los objetos naturales son simplemente un material a través del cual el artista plasma la belleza: «Sólo el arte, piensa Cohen, puede revelar la hermosura del orden natural, que sin el artista se reduciría a la presentación de las leyes naturales» (Orringer, 1979: 52).

[197] Expuesto en «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses», *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, I, 1913, pp. 567-684. Me limito en este punto a seguir la exégesis facilitada por Nelson Orringer en el capítulo III de su obra *Las fuentes germánicas de Ortega* (1979: 107-132).

[198] Lo cual es apenas un goce pseudoestético de la obra, que se convierte en un simple medio catártico, como cualquier opiáceo, para alcanzar una situación o trance querido, buscado.

Innenkonzentration, sino que contrariamente debería ser apolínea, la propia de la «concentración hacia fuera»[199] (*Aussenkonzentration*): el goce es ahora contemplación del objeto en pura intuición, de modo que el espectador «ni se pierde en el objeto contemplado ni lo enjuicia. Sin analizarlo ni hacer su disección, lo contempla desde todos los lados y toma nota mentalmente de sus aspectos. [...] El objeto es mantenido a distancia sin permitir que entre en el sujeto. Éste absorbe la *plenitud* del objeto, no el objeto mismo»[200] (Orringer, 1979: 115). Dieste lo explica de forma concisa en la segunda y tercera de sus «Improvisaciones aforísticas ante los cuadros de Laxeiro» (1958), cuando escribe:

> Se pinta desde adentro. Desde adentro de uno, y desde adentro de lo que se pinta.
> ¿Son dos adentros? Son uno y dos, según se mire... En todo caso hay que empezar por sentirlos como dos. (De ahí la dificultad del autorretrato). (FI, p. 97)

La gratuidad de la experiencia estética es en fin para Geiger paradójica, puesto que, aunque la contemplación que se le asocia es desinteresada y no utilitaria, acaba proporcionando un goce interesado que, como señala Dieste, ejercita la capacidad autoconsciente y faculta al sujeto para mejor percibir la complejidad de lo perceptible; no suponiendo, en cualquier caso, que esas capacidad y facultad se hagan delirantes, autotélicas..., dionisíacas en el sentido marcado por Geiger.

Aunque el debate no es reducible a la polémica entre autonomía y heteronomía del arte, en los términos explicados por ejemplo por Luciano Anceschi, Dieste da cabo al artículo «El arte y la noria del para qué» volviendo a introducir la *voz autorial* que ya había comparecido en su inicio. Esta deja bastante claro el cambio de rumbo[201] en relación con las propuestas contrarias al postulado kantiano de interpretación del arte como actividad desinteresada y autónoma, sentenciando que tan inmoral es torcer el rumbo de una investigación por consideraciones ajenas a la ciencia como hacerlo en un proceso estético por consideraciones ajenas a la belleza.

2.4.2.1. Croce en Dieste. Estimativa y Erótica estéticas

La impronta croceana en el pensamiento estético del primer Dieste no se manifiesta sólo en esta dirección[202]. De hecho, profundizando en la autonomía del objeto estético, y resaltando la distancia entre este y su pretexto, nuestro

---

[199] Difícilmente dada en estado puro, «siendo mucho más frecuente una mezcla de concentración interna y externa» (Orringer, 1979: 116).

[200] He desarrollado claves muy próximas a las que aquí describe Orringer en un par de trabajos anteriores, uno centrado en la obra aforística de Dieste y titulado precisamente «Plenitud de la mirada» (Casas, 1991c) y el otro relativo a su comedia *A fiestra valdeira* leída como pieza simbolista (Casas, 1994a: 272-301).

[201] Más perceptible, como ya he indicado, en el artículo de 29 de mayo de 1926 «El arte y la educación popular», aparecido en EPG. O también en «O que lle acontecía a un neno», de 12 de abril de 1927 y en el mismo medio (ATC, pp. 197-199). En este último trabajo Dieste habla del arte en cuanto don o regalo gracioso.

[202] Llega a ser verdaderamente plural. Por ello no me resisto a pensar que el título de un libro redactado por Dieste precisamente en Roma durante su estancia en 1935, *Breviario de estética teatral*, después perdido

autor reclama que la contemplación —lo que Croce denominaría *conocimiento intuitivo*— es una forma de actividad que aspira a descubrir y a expresar desde la *auroralidad* (esto es, ingenua y no conceptualmente) aquello que individualiza[203] a cada ser. Es claro que una de las consecuencias directas de lo que se acaba de indicar es la denuncia de los principios estéticos en que se apoyan el verismo artístico y el realismo genético, algo de lo cual fue visto con gran perspicacia por Mª. Antonia Pérez (1995a: 11), quien se sirve de este parentesco intelectual para establecer una nueva marca de separación entre el grupo generacional diesteano y el de *Nós*, en lo estético deudor casi exclusivo de Bergson.

Dieste parece incorporar en los trabajos de esta breve etapa en el diario *Galicia* el carácter ideal de la expresión estética defendido por el pensador italiano, la vivencia puramente intuitiva que convierte en secundaria la plasmación real del objeto estético más allá de la *creación* mental de una *forma*[204] que funcionalmente es síntesis *a priori* de forma más contenido:

> Contemplar es danzar al compás de lo circunstante. No siempre se es capaz de esa danza, porque para danzar al compás de algo es necesario descubrir su ritmo. Ese ritmo es lo que se llama belleza.
>
> Pero un ritmo no es algo sustantivo. Sólo es una «forma». Por eso emoción estética significa, en rigor, manera estética de sentir las emociones. («Cinegética», G, 8 de febrero de 1925, p. 3)

Justo a esta luz proyectada por la *Estética* de Croce (el arte como comprensión intuitiva y, a la vez, expresión de lo singular), y no sólo relativamente a la proveniente de la *Einfühlung*, habría que interpretar una frase del artículo «Moxenas» (de 17 de febrero de 1926, en EPG), según la cual, «o mesmo na pintura que nas demáis artes, a verdadeira creaceón é a "copia", estreitamente fidel, dun modelo interior» (ATC, p. 45). Se trata de la misma idea que aparecerá en su artículo «Pintura ensimismada y fuera de sí», entonces para describir simple-

---

en los avatares de la Guerra Civil, pudiese constituir un homenaje al pensador italiano. La familiaridad con la que nuestro autor se refiere en distintos lugares de su epistolario al pensamiento de Croce es, por otra parte, más que notable. Incluso le permite hacer, en carta a su sobrino Eladio Dieste de 23 de febrero de 1978 (OC, vol. V, número 542, pp. 806-809), una apostilla crítica a una conferencia de Borges —inusual en Dieste por lo que implica de llana *acusación*, aunque probablemente condicionada por las declaraciones recientes del escritor argentino en favor de la sublevación militar—, de quien calcula que no leyó con profundidad la *Estética* y acaso sí, en todo caso y tardíamente, el *Breviario*, «que tiene mucho menos interés, a causa de una excesiva condescendencia de Croce con el vulgo profesional, consternado con sus primeros planteamientos, en cuyo riesgo reside en gran parte la fecundidad»; a lo cual añade que alguna de las razones adjudicadas a Croce proceden en realidad del *Propos sur l'Esthétique* de Alain (por *omissio ex homoioteleuto* del editor las frases que precisan este último juicio no aparecen recogidas en el texto presentado en el vol. V de las *Obras Completas*).

[203] Habrá de tenerse en cuenta que la concepción de lo *individual* en el pensamiento croceano es cambiante: parte de una asimilación a lo específico singular —tal como se valora en su *Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica generale* (1900)— hasta significar lo individual universalizado, intuición de lo lírico y cósmico que se proyecta desde una totalidad —así en *La poesia* (1936). Véase Morpurgo-Tagliabue (1960 trad. 1971: 114-115) y Attisani (1969 trad. 1973: 39-60).

[204] Sobre esta misma base Croce negará la diversidad de las artes, la existencia de géneros, etc. Es fácil apreciar en el pensamiento que Dieste desarrolla en los artículos periodísticos de esta época la asimilación de aquel rechazo.

mente el *modus operandi* simbolista, en el cual el artista, al valorar el cuadro por su contenido subjetivo, «desplaza el centro de su atención hacia su propia intimidad (simbolismo) y acaba proponiéndose pintar *modelos interiores*, para lo cual reorganiza el objeto según exigencias líricas y estrictamente pictóricas»[205].

Y lo mismo puede decirse en relación con la teoría del doble arquetipo que Dieste introduce en su artículo «Teoría del esperpento», aparecido en *Galicia* el 3 de marzo de 1925. En este lugar se oponen la vieja estética platónica y una nueva estética que, por ejercitarse sobre el campo de la caricatura y el esperpento, pudiéramos denominar *expresionista*. Aquella parte de la consideración de que existe un arquetipo genérico ideal para cada formulación artística, y es interesante el apunte que Dieste introduce sobre la correlatividad de este postulado estético de Platón con el principio ético que Ortega presenta al indicar que «cada individuo debe ser referido a un patrón peculiar que en sí lleva insinuado y que es como su "proyecto"». De este modo, la contemplación de lo individual real —tanto en el orden ético como en el estético— sería la puesta en práctica de una comparación con lo arquetípico ideal «formado por el sedimento que en nuestra memoria ha dejado el desfile de otros individuos» que guardan analogía particular con el objeto de aquella contemplación. Sin embargo, esa estética resulta para Dieste muy reductora de la experiencia, y así introduce aquella otra *de la expresión intuitiva* —claramente inspirada en Croce— que se sustenta sobre un mecanismo no retroproyectivo, no tendente a la comparación con una *estirpe*, sino proyectivo, correspondiente a una «especie hipotética», volcado hacia la realización de una nueva armonía que las características observadas preludian; dando paso con ello a un goce estético que ya no se vincula al reconocimiento de la estirpe a través del individuo, sino en la contemplación de nuevos equilibrios formales planeados y que se intuyen como posibles:

> En el primer caso el arquetipo es la «idea» de Platón, lo que hay de permanente, de sedimental, de «genérico» en el individuo hecha abstracción de lo transitorio, accidental, caprichoso.
>
> En el segundo caso el patrón es un conjunto armónico, el equilibrio que está a punto de realizarse. No juzgamos con arreglo a formas previstas, sino ateniéndonos a normas de equilibrio. De este modo creamos una forma que «tiene derecho» a ser genérica, y que aunque careciese en nuestro recuerdo de estirpe, merecería fundarla y en rigor nos da la muestra de una especie posible y estimable.

Es del mayor interés puntualizar que cuando Dieste se refiere a la noción de *forma* como nueva norma armónica está introduciendo no la concepción común de *lo dado a los sentidos*, o aquello que es correlativo a un cierto *contenido*, sino fundamentalmente aquella otra que se refiere a una determinada abstracción dispositiva: por esto mismo habla de un equilibrio, que lo será lógicamente de partes, en un sentido próximo al que interesó al estructuralismo. Es decir, en la célebre terminología del esteta polaco Władysław Tatarkiewicz

[205] «Pintura ensimismada y fuera de sí», *Hoja Literaria*, 2 (1932), pp. 2-3. Cito por la inclusión de ese trabajo, con el título «Expresionismo» y algo ampliado, en Eduardo Dieste, *Introducción a una lógica del arte*, Madrid, Yagüe, 1934, pp. 159-170 (la referencia anterior en p. 168). En traducción gallega puede verse en TCA, pp. 45-51.

(1976 trad. 1992[3]: 253-278), de las cinco valencias de la noción de *forma* a Dieste le interesa la *forma A*, aquella que los griegos apelaban como orden o proporcionalidad, aquella que dará lugar al derivado *formosus*.

A partir del establecimiento de estas bases Dieste se detiene en su interpretación estética de la caricatura y del esperpento, indicando que el análisis lo extiende tanto a la plástica como a la literatura. Llamo la atención sobre la perspectiva aplicada a la determinación de las propuestas valleinclanianas por lo infrecuente que en aquella altura histórica fue la adopción de criterios estrictamente estéticos —y en ese terreno, además, *formales*— a la hora de entender lo esperpéntico. Según Dieste, la clave estética de lo caricaturesco-esperpéntico radica en la consecución de una comprensión simultánea del ser concreto y de su querer ser, o, lo que es lo mismo, en el logro de una mirada abarcadora del ahora y del devenir valorado como proyecto. Ese acto posee la capacidad desveladora de una *distancia recíproca*, pues en ocasiones «el ser habrá rebasado su proyecto y otras no lo habrá alcanzado. Y hasta es posible que lo haya rebasado en un sentido y no lo haya alcanzado en otro». Esa distancia es interpretada por Dieste como *desviación* en relación con lo sido y con lo que se preveía llegar a ser. Su manifestación es la de un *desequilibrio* de características, cada una de ellas activa en su lucha por gobernar internamente ese estado y por relegar a subsidiariedad al resto de características *desequilibradas* en relación con el ideal buscado[206]. Hay que lamentar que nuestro autor no sintiese la necesidad de profundizar en su propuesta[207], ni siquiera la de clarificarla mediante la incorporación de ejemplos concretos de lo que entendía por *desequilibrio formal* en textos como *Luces de bohemia* o *Los cuernos de don Friolera* (o incluso en *Le Cavalier bizarre*). Pero insisto en la relevancia de una comprensión del esperpento que aunque comparte la tendencia crítica general a definirlo estructuralmente en cuanto *oxímoron*[208], o tensión de oposiciones, es ajena a la reduccionista determinación de una técnica descriptiva (centrada en el elemento icónico de la metamorfosis operada, en la desproporción de una *imagen* reflejada)[209] e introduce esa sugerente clave secuen-

[206] No sólo la obra de Valle-Inclán podría estar actuando como soporte de esta teorización. La dramaturgia de Michel de Ghelderode, recreadora de la pintura de Brueghel y El Bosco y que consta que tanto Rafael Dieste como su hermano Eduardo conocían en profundidad, pudiera tener también un protagonismo referencial.

[207] Tampoco lo hace en un escrito de 1980 titulado «Presenza de Blanco-Amor e da sua novelística en galego» (*La Voz de Galicia*, «Suplemento de Cultura», 4 de diciembre, pp. 2-3), donde establecerá algunos puntos de contacto entre el esperpento, el tremendismo y el humor negro, variantes entendidas siempre como procesos de estilización y enfatización deformante. Ni, muchos años antes, en los ensayos «Hispanidad de Valle-Inclán» y «Valle-Inclán, premio Nobel», publicados respectivamente en *Hora de España* (5, mayo de 1937, pp. 27-34) y *P.A.N.* (3, marzo de 1935, pp. 45-46), si bien en la parte final del primero de ellos se hace breve alusión al ser y al querer ser del español.

[208] Véase Ruiz Ramón (1988: 155-164), donde se explica que Valle-Inclán habría convertido el oxímoron de figura retórica en un «sistema de configuración literaria, extendido a todos los niveles de la estructura dramática del texto, y a las articulaciones entre estos, es decir, a su sintaxis, y [lo habría] utilizado como instrumento fundamental de construcción dramática y como principio estructurador de la dramaturgia del esperpento en cuanto texto teatral» (p. 160).

[209] Era ya muy claro Kasimir Edschmid cuando en su trabajo «Expressionismus in der Dichtung», de 1914, declaraba como rasgo principal del lenguaje expresionista precisamente su carácter no descriptivo (Fellmann, 1982 trad. 1984: 59).

cial-temporal, narrativa por tanto; una comprensión a cuya luz parece más sencillo establecer los puentes necesarios entre el arte de Valle, por una parte, y lo grotesco y la farsa por otra, confluyendo así en el marco general de la modernidad, lo cual permite además una reacción útil contra algunas explicaciones estrictamente casticistas del esperpento.

Respecto a lo anterior debe tenerse en consideración todavía el ensayo que con el título de «Hondura y superficie» publicará Dieste en EPG el 15 de octubre de 1927. En la que fue la penúltima de sus colaboraciones en el periódico vigués, el columnista hace explícita su recepción de las ideas de Benedetto Croce sobre la creación del *contenido* por la *forma* (por lo que en arte finalmente todo habría de ser forma y sólo forma), aunque deja planteado, con ánimo de una continuación que finalmente no se produjo pero que ya contaba con un precedente muy clarificador en la columna «El arte y el eros»[210], que tanto la opción croceana como su contraria (considerar *todo* contenido) responden a una concepción espacialista de la creación artística que limita y reduce a esta por su modo de aferrarse a la existencia de un primer y un segundo planos, o de una superficie y una profundidad, sea cualquiera que sea la distribución de tales dimensiones.

La alternativa a esas soluciones estaba en efecto dibujada ya en «El arte y el eros», breve pero revelador ensayo en el que Dieste había sentado cuatro meses antes los fundamentos de su pensamiento estético, ordenando de paso las relaciones de la Estética con otras disciplinas filosóficas y abriendo camino a nuevas formas de estudio de la actividad espiritual complementarias de las cuatro previstas por la filosofía del espíritu de Croce:

> Durante mucho tiempo el pensamiento se habituó a no considerar sino dos modos de conexión del espíritu con el mundo: conexión teórica, de conocimiento, y conexión práctica, de acto (dando al acto una significación finalista). La misma división crociana de la filosofía del espíritu —según estudie la actividad «teórica» o la actividad «práctica», y según una y otra se dirijan al fenómeno o al nóumeno— en Estética (doctrina de la intuición), Lógica (doctrina del concepto), Economía (doctrina de los fines) y Ética (doctrina de la racionalidad de los fines), deja fuera de su cuadro algo que me parece fundamental e irreductible: la actividad «amorosa» del espíritu. Según que se dirigiese al fenómeno o al nóumeno, yo llamaría a su estudio Erótica (doctrina del amor), o Estimativa (doctrina de la racionalidad del amor o, según la definición de Ortega y Gasset, ciencia de los valores).

Dicho de otro modo: la conciencia intuitiva de lo fenoménico-individual es el objeto de la Estética, la Economía y la Erótica, según primen alternativamente las perspectivas de *conocer*, *querer* (en sentido volitivo) y *amar*; y la conciencia conceptual de lo nouménico-universal concreto es el objeto, también de forma respectiva a los predicados citados, de la Lógica, la Ética y la Estimati-

[210] Publicada también, como se ha dicho, en EPG con fecha 19 de junio de 1927, por tanto sólo un día después de culminada la importante serie «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar». Dieste la dedicó a su hermano Eduardo, «con motivo de su libro *Teseo*», publicado dos años antes. Posteriormente se recogió en el montevideano *Archivo de Reuniones de Estudio* —por donde citaré en todos los casos— como «El Arte y Eros» (número 1, septiembre de 1937, p. 2). Traducido al gallego puede verse en TCA, pp. 42-44.

A partir de aquí Dieste, sabedor de los límites que Croce (1900 trad. 1973[11]: 226-237) impone a la Estética como una lingüística general o teoría de la expresión, propone diferenciar entre una Estimativa estética y una Erótica estética, siendo la primera una ciencia de los valores de la intuición atenta a lo nouménico y la segunda una doctrina del amor intuitivo pendiente de lo fenoménico. La apelación diesteana tanto a Ortega como a Simmel, permite el establecimiento de un puente natural desde la estética idealista croceana hacia la estética fenomenológica, que nuestro autor asienta sobre una serie de doce pilares aforísticos. Dado el propio esquematismo de la formulación genérica escogida no es fácil su sometimiento a mayor síntesis; en todo caso, los tres primeros son el eje principal y dicen lo siguiente:

> I.- Crear es preferir.
> II.- Un estilo es un sistema «orgánico» de preferencias.
> III.- Una obra de arte es una «revelación» de valores.

Un cuarto aforismo define el arte académico como aquel que se niega a ensancharse por la revelación de nuevos valores. Y a partir de aquí Dieste describe varias de las artes desde una perspectiva erótica: la música es «puro estilo de preferir, sin "qué" fuera de sí» o «creación del amor sin amado»; «la arquitectura es música de piedra»; la poesía es la expresión con palabras del *encanto* (es decir, del «amor indescifrable [...] en el vértice de la individualidad»); la pintura es deducción de colores solidaria con lo fenoménico y participante[212] de la belleza supra-estética[213] del orden amoroso. Llamo la atención sobre la poco habitual ausencia, en el momento histórico del que tratamos, de vectores psicologistas en el avance de unas tesis cuyo desarrollo posterior en trabajos de mayor extensión, por otra parte bastante distanciados en el tiempo, jamás alcanza a contrariar la posición inicial de renuncia a entender el fenómeno estético desde un punto de vista exclusiva o predominantemente psicológico.

---

[211] Debe precisarse, aunque Dieste no lo menciona, que el *sentimiento* pasa a ocupar a partir de la tercera edición (1903) de la *Estética* croceana un lugar importante, que será el que permita al autor hablar del *carácter lírico* de la creación artística. Además, en la *Filosofía de la práctica* (1909 1973[9]), si bien Croce no alcanza a entenderlo como la tercera de las formas del espíritu —junto a la teorética y la práctica— sí llega a vindicarlo como primer grado de la actividad práctica del espíritu (Attisani, 1969 trad. 1973: 40-43).

[212] El aforismo undécimo afirma que corresponde a la Erótica la investigación del fenómeno del misterioso fenómeno de la participación intersubjetiva en el llamado *encanto* poético.

[213] «Llama Simmel belleza supra-estética a la armonía entre las exigencias de pura forma y las de una teleología exterior a esa forma. Cuando Simmel habla de "exigencias de formas", se refiere, sin duda, a los imperativos de aquella Estimativa. Cuando habla de belleza supra-estética, se refiere a la forma que, siendo fiel a tales exigencias, logra, "por eso mismo", insertarse en la "forma de la finalidad", o de otra suerte: a la forma en que se cumple una íntima y libre alianza de la Economía con la Estimativa estética (sin que una ni otra queden contrariadas en su esencia por esa corriente de reciprocidad). [...] así como una obra de arte —un vaso, por ejemplo— entra en comunicación con el mundo y pasa a formar parte de él mediante un nexo finalista, puede también lograr esa comunicación haciendo que el mundo forme parte de ella. Si lo primero es una fluencia teleológica lo segundo es un nexo amoroso, no de orden nouménico —como en las exigencias de pura forma— sino de orden fenoménico o, según el lenguage [*sic*] antes establecido, de orden "erótico"».

2.4.2.2. Estilo, identidad y autoría. «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar»

La referencia al *estilo*, noción axial en la concepción estética diesteana según he indicado, debe complementarse con lo visto en el análisis de la ética personalista perfilada por el escritor, así como con una serie de tres artículos que bajo el epígrafe de «Invitaciones. Estilos de espacio y tiempo» publicó nuestro autor entre el 22 y el 27 de marzo de 1925 en el diario *Galicia* y en la cual se aprecia con claridad algo que conviene adelantar sin dilación: que el sistema orgánico de preferencias constituido por cada estilo no es para Dieste autotélico o reflexivo, sino que posee una transitividad específica de orden tanto cognoscitivo como comunicativo.

En relación con lo primero se recordará que, en su delimitación del liberalismo pero con una proyección y una operatividad finales que rebasan ese cometido inicial, Dieste afirmaba que una ordenación jerarquizada de valores al proyectarse en una praxis concreta da lugar como resultado a lo que él denominaba *un pacto de poderes* (siendo cada *poder* simplemente el impulso ejecutivo ejercitado por cada valor), y que el par «ordenación de valores / pacto de poderes» (equivalente al *sistema orgánico de preferencias* del segundo de los aforismos de «El arte y el eros») era la clave generadora de un *estilo*. Vimos además que, en consecuencia con esa reducción eidética, para Dieste —como para Herbart y para Ortega— cada estilo es, de forma simultánea, una opción estética y axiológica[214]. Esta es precisamente la base que permite afirmar que el tercer aforismo que acabamos de ver —la obra artística entendida como revelación de valores— conecta el estilo con la conciencia y con la persona humana entendidas al modo de Max Scheler[215].

Por otra parte, dijimos también que Dieste interpretaba el *estilo melodramático* (y, asimismo, la política correspondiente) justo a partir de la constatación de una reducción —en el peor de los casos, unidireccional— y un anquilosamiento de los valores asumidos por la persona (en el ámbito político, por la comunidad), y correlativamente de las posibilidades reales de elección por ella planteadas. En oposición, hablaba Dieste de un *estilo liberal*, caracterizado por su constitución sobre vectores contrarios a los que acabamos de ver, y en particular sobre el protagonismo de la dialéctica entre un conjunto amplio y abierto de valores, equivalente en definitiva a un *diálogo íntimo* en el ámbito personal y a la *razón comunicativa* en la esfera de lo comunal. A su vez, la serie «Invitaciones. Estilos de espacio y tiempo» se abre convocando la máxima de Buffon, posteriormente

[214] En *La deshumanización del arte* Ortega explica que junto a la metáfora la inversión de los valores estéticos es uno de los instrumentos más seguros de los que dispone el creador de vanguardia en su estrategia deshumanizadora: «Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida» (Ortega y Gasset, 1925 1947: 374).

[215] Pareciera que Dieste apunta más lejos, y por ello con menor precisión, cuando establece que sin finura de espíritu no hay posibilidad de finura de estilo, y ni tan siquiera estilo («A un rapaz moi novo, que escribe», EPG, 1 de febrero de 1927; ATC, p. 154).

reacondicionada por la estilística idealista de Leo Spitzer, según la cual el estilo es el hombre, que Dieste juzga persuasiva aunque necesitada de exégesis:

> Sí, el estilo es el hombre. Mas ¿de qué manera el estilo es el hombre? Porque, aparte del estilo hay otras muchas cosas que también son el hombre. Así, por ejemplo, podríamos decir: la conducta es el hombre. Y no se arguya que la conducta es el estilo del obrar, porque no toda conducta, aun siendo personalísima, tiene estilo[216].

El joven periodista prefiere delimitar el concepto en un orden que inicialmente declara *estético*, pero que en realidad incorpora *ab initio* de forma clara una orientación epistemológica. El estilo sería así algo que cada autor usa como una herramienta intransferible de alta precisión, una malla —se dice— para que el espíritu se haga con el mundo que quiere conocer y dar a conocer a los demás. Desde este punto de vista, añade Dieste, el estilo no es simplemente una *manera de decir* más o menos reconocible, «el estilo es más, mucho más que la fisonomía[217]»; puede definirse como aquello que «permite al espíritu posesionarse de su mundo [haciendo] transferible esa posesión». En términos croceanos, por tanto, lo que faculta la *intuición* y la *expresión*[218]. En función de lo cual complementa: «el estilo es el hombre... victorioso» sobre la materia en la que ejerza su arte (piedra, sonido, palabra, la que fuere)[219]. Así, pues, no se trataría de una recuperación de la clave hegeliana que sirvió de punto de apoyo a la primera orientación de la estilística, según la cual el espíritu se manifiesta en las formas. Igual que Croce, Dieste se resiste a retrotraer el estilo a la sola mostración fenoménica de selecciones formales, sobre todo porque está convencido de que estas no existen como *lo ulterior*, como un mero cubrimiento del espíritu.

---

[216] En la primera columna de las tres de la serie: G, 22 de marzo de 1925.

[217] Sustantivo este último que, por cierto, acabará siendo uno de los preferidos por la estilística hispánica para fijar la noción que se dirime y que ya había sido empleado por Ortega (1916b 1946: 68) para la definición del estilo: «El estilo de un escritor, es decir, la fisonomía de su obra, consiste en una serie de actos selectivos que aquél ejecuta». Nótese que si bien Dieste concuerda con Ortega en que el estilo consiste en una operación selectiva que pone en acto una determinada estimativa, disiente en la consideración de la procedencia y efectos de la misma. Para el Ortega de 1916 es ya la elección del *tema* lo que constituye y determina de modo decisivo el estilo; por esa razón propone que la crítica literaria debería siempre «empezar por aislar ese objeto genérico, que viene a ser el elemento donde toda la producción alienta» (*ibid.*). En el terreno de lo efectual a Ortega le importa en especial el léxico. Ya en su «Ensayo de estética a manera de prólogo», y sobre la base de que el arte es esencialmente ejercitar la *irrealización*, Ortega había dejado dicho que el estilo es «La peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas» (1914d 1947: 263; esta misma idea se halla también en *La deshumanización del arte*. 1925 1947: 368), manifiesta sí como visión individual (*mano y pupila*) pero primero de todo como palabra. No deja de ser curioso que la evolución intelectual de Ortega acabase por conducirlo a un lugar muy próximo al que Dieste dibujaba en sus trabajos de juventud. Lo ejemplifica bien, por ejemplo, «Hermenéutica. Vocación» (Ortega y Gasset, 1947 1962; en particular, pp. 564-565). José L. Molinuevo (1992) ha estudiado lo que Ortega ha dejado escrito a propósito del estilo propio y también sobre el de autores como Cervantes, Descartes, Renan, Heidegger y otros. Menor interés tiene lo expuesto por Zanoletti (1981: 183-189).

[218] Croce explicó en varios lugares que el arte no posee en rigor una capacidad de conocimiento conceptual; pero al mismo tiempo manifestó que sí se orienta a un conocimiento intuitivo y sensible. Véase, por ejemplo, Croce (1926 trad. 1985[9]: 11-36).

[219] Las dos últimas citas en la segunda entrega de la serie: 24 de marzo de 1925.

En general, se echa en falta en todas estas consideraciones precisión conceptual. El periodista, aprendiz de un oficio en el que se estrena por estas fechas, es seguramente consciente de ello y reclama en el inicio de la tercera y última entrega de la serie «Invitaciones» la colaboración del lector, para a continuación añadir un juicio de extraordinaria relevancia y de aplicación general a su modo de entender la comunicación literaria:

> El buen lector era para Faguet el que se esfuerza en resolver por sí mismo las contradicciones, casi siempre aparentes, del escritor. Si lector no significa exégeta, no significa nada bueno. Si no hay buenos lectores, no puede haber buenos dialogadores, ni buen parlamento. La mesura del ágora se tornará algarabía de zoco.

Quince meses después de escritas estas palabras, y ya desde *El Pueblo Gallego*, habría de insistir Dieste en las mismas ideas, lo que manifiesta su compromiso con la vertebración que las ordena. En el artículo «Pensamiento popular», de 18 de junio de 1926, introduce además en ese orden otra de las claves que venimos manejando, la de la conveniencia de la *circulación* de las convicciones y su sometimiento a la prueba de la perspectiva dinámica. Así, dirá el columnista que los oficios de lector y escritor comparten la nota de ser ambos una especie de entrenamiento espiritual, y que el segundo debe apoyarse por añadidura en el afán de hacer partícipe a quien lee del propio ejercicio llevado a cabo por quien antes escribió.

Pero conviene retornar a la serie «Invitaciones», pues su última columna presenta una propuesta según la cual cada artista crea plasmando sus imágenes y pensamientos «dentro de un orden predilecto de relaciones», al que han de ser relativamente reducibles el resto de los órdenes que organizan su trabajo, aun no siendo todos ellos equivalentes en sentido absoluto. Entre esos *órdenes de relaciones* hay dos de especial trascendencia: el espacio y el tiempo. Y ello permite señalar la existencia de estilos bien de base espacial, bien de base temporal. En el campo artístico literario, razona Dieste, Ortega y Gasset podría representar el primero[220] y Ramón Gómez de la Serna el segundo. La explicación no alcanza una suficiencia explícita pero puede atisbarse en ella sin especial esfuerzo de fantasía la referencia a un orden de clase sintagmático-combinativa frente a otro de clase paradigmático-selectiva, respectivamente. Cabe lamentar la soledad e incomunicación que en este ámbito concreto de la teoría estética y poética afectaba entonces (recuérdese: 1925) al joven escritor y en general a los pensadores españoles, pues los razonamientos diesteanos muestran concomitancias con los que desarrollaban los formalistas rusos sobre la organización rítmica del verso y sobre la *dominante* constructiva y unificadora de la obra literaria, así como, más en particular, con el futuro planteamiento jakobsoniano sobre la recursividad como principio de la lengua literaria y como clave definidora de la función poética:

> El de Gómez de la Serna es en cambio un estilo esencialmente temporal. Toda su fuerza evocadora se apoya en la «reminiscencia». Cada visión de este escritor *contiene* la máxi-

[220] José L. Molinuevo (1995: 15-17) ha hablado también de una *estética espacial* en relación con Ortega, pero conviene la precisión de que en un sentido diferente al diesteano, caracterizado por *una peculiar sensibilidad* hacia el conocimiento directo de la circunstancia.

> ma saturación de pasado. Millares de imágenes recordadas acuden concitadas por una frase o por muchas frases *reiteradoras*, acariciadoras, y *superponen* sus tintas pálidas hasta dar una tinta densa, pero de difusos límites. (G, 27 de marzo de 1925; cursiva mía)

Cumplido el repaso de lo que para Dieste significa *estilo* insistiré en el acomodo de su reflexión a las fases del método de la razón vital, que en este caso se presentan de modo paradigmático. En efecto, nuestro autor recorre etapas muy semejantes a las mostradas por Orringer y Lerín Riera en su exposición de la metodología orteguiana: la vivencia de una desorientación que afecta en lo vital, la reducción fenomenológica y la reintegración al mundo como narración histórica de una solución o fundamento clarificador. Hemos visto a propósito de la elucidación del estilo que esos son precisamente los jalones de la investigación diesteana. Así, el estilo en cuanto sistema de preferencias (estéticas y axiológicas) aparecía en cuanto problema; posteriormente, se delimitaba su alcance merced a una epojé operadora de la reducción; y, por fin, la clave hallada se proyectó históricamente, en este caso por contraste con los haceres literarios del propio Ortega y de Gómez de la Serna.

En el conjunto de textos de carácter estético publicados por Dieste en la prensa viguesa hay ya un núcleo centrado en el lugar del autor o creador. Puede verse esta área como un precedente de los ensayos que escribirá en Buenos Aires, ya en el decenio de los cuarenta, y en concreto de *El alma y el espejo*. El más importante de esos textos es «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar», que como he indicado ya apareció en EPG distribuido en tres columnas publicadas el 14, el 15 y el 18 de junio de 1927. Pero antes de analizarlo mencionaré otras notas diesteanas de la época inscritas siempre en el círculo de la actividad autorial.

La primera de ellas hace ya referencia al que sería uno de los elementos cardinales de *El alma y el espejo*, el problema de la sinceridad artística[221], en este caso conectado con el de la espontaneidad creativa. Como se sabe, en torno a los primeros decenios de nuestro siglo había entrado en crisis el concepto del *yo autorial* manifiesto en la poesía romántica o en la mayor parte de la novela realista. Se asiste entonces a una cesión de espacio que va a instaurar en la literatura continental una construcción no uniformizadora del mundo poético, una modulación del discurso que encuentra su mejor arma en el retraimiento del yo (favorecedora, en un sentido, de la indagación subconsciente y, en otro, de la incorporación del individuo a un sentimiento de pertenencia a una colectividad), en el perspectivismo o en la pluralidad de voces. Frente a la irrupción excesiva del yo y la rancia defensa champfleuriana de los escritores *sinceristes*, Fernando Pessoa proclama que la sinceridad es el gran obstáculo que debe vencer el artista, Paul Valéry pide que la figura del creador no circunde ni ahogue su obra, los surrealistas aspiran a una explosión de la identidad liberadora de estados no conscientes de la personalidad,

[221] Sobre él escribió en varias ocasiones. Quizás donde lo hizo con más detalle, al margen de *El alma y el espejo*, es en su «Análisis de una breve nota de Maside» (traducido al gallego en TCA, pp. 146-153), texto al que ya he aludido con anterioridad y que formó parte de los materiales de preparación para una conferencia sobre el pintor pronunciada en 1975. La nota en cuestión afirmaba que el arte es fundamentalmente ficción. Dieste se inclina en su análisis por una interpretación de la ficción correlativa no de la verdad sino de la realidad: la ficción sirve a la búsqueda del misterio oculto en la realidad con la finalidad de trascenderla, lo cual tiene su repercusión más inmediata en el *yo lector*.

y Antonio Machado o Luigi Pirandello abogan por la razón de los demás y la evidencia del tú. En los mismos años veinte Mijail Bajtin valoraba en positivo prácticas paralelas a algunas de las anteriores en la prosa de Dostoievski. Pero la concreta reflexión diesteana parece venir suscitada en este caso sobre todo por el auge del surrealismo y por la confianza depositada a partir de 1922 en aquellas *séances de sommeil* supuestamente capaces, en la consideración de autores como Benjamin Péret o Robert Desnos, de hacer fluir al exterior desde estados hipnóticos una palabra libre, espontánea y hasta frenética en su pujanza, sin cálculos y *sincera* por proveniente del hondón del subconsciente. Hablo naturalmente de lo que se ha dado en llamar *escritura automática*, que es, como recuerda Octavio Paz (1974 1982: 40), tan sólo una técnica más entre las destinadas a alcanzar la objetivización del sujeto y, en segundo término, la destrucción del yo.

En el criterio de Dieste es insostenible la argumentación de que en arte toda premeditación tienda a producir un descenso en la temperatura emotiva de la creación por cuanto el paréntesis de búsqueda expresiva *deshilacha* el estado de ánimo original. Las razones aportadas por nuestro autor son dos: 1) saber *qué* es lo que se siente y saber *cómo* expresarlo no son necesariamente dos momentos distintos[222], y 2) el *estado de ánimo* puede fijarse en el tiempo, así que no hay por qué aceptar que su duración sea la de un instante destinado a disolución inmediata. El artista y el escritor, añade, deben entrenarse en esa técnica, que es consustancial a su trabajo:

> O esprito do escritor é, ao mesmo tempo, pintor e modelo. Require a sotil habelencia do primeiro e a pacencia do segundo pra se estar quedo cando fai falla. Unha das caraiterísticas do temperamento literario é xustamente o poder de faguer que unha emoceón, unha imaxe, duren canto faga falla pra fixalas en verbas. («Literatura e premeditaceón», EPG, 24 de abril de 1926; ATC, p. 79)

No operar de este modo conduciría en el juicio diesteano a resultados inconvenientes: «Case tódolos poemas escritos coísa pretendida espontaneidade tópanse cheos de frases feitas, de verbas mal empregadas e de retórica cativa» (ATC, p. 78), pues, dicho ahora con términos de Octavio Paz, «el estado a que aspira la "escritura automática" excluye toda escritura»; esto es: concentrar la atención en aquel estado de ánimo mencionado, permaneciendo en su inocencia, no debería permitir —en la propia *lógica* surrealista— una segunda actividad, ni siquiera la de contar o trasladar a texto la primera.

Claro es que todo lo anterior se compadece a la perfección con aquella nota definidora del trabajo literario de Dieste que a Carballo Calero (1982: 404) gustaba calificar como *miniaturismo* (con síntomas externos como estos: finura, precisión, equilibrio, cálculo, preciosismo, esfericidad formal...) y que con correspondencia fulgente se trasluce ya en los consejos —*pensar bien*, *intuir bien* y *no dejarse caer*[223]— que se enhebran en el ensayo periodístico «A un rapaz moi

[222] Puede verse en ello de nuevo la impronta croceana, fuertemente consolidada en este momento en la mentalidad de Dieste, pues en definitiva lo que se señala aquí es la simultaneidad de intuición y expresión.

[223] Este no dejarse caer parece aludir a la necesidad de la disciplina en el oficio, a la desconfianza hacia los resultados espontáneos de la imaginación creadora. Hay en el trabajo que se menciona otro importante consejo: el de la búsqueda de una concreción, que Dieste parece anhelar casi obsesivamente: «Fai de vinte pensa-

novo, que escribe», anteriormente aludido. Y no menos con el hastío que lo autobiográfico y la referencia continuada al yo individual provocaban en el joven periodista, factores que determinaron que abanderase en carta a Manuel Antonio —con seguridad el destinatario menos propicio como posible adepto— un movimiento en favor de la *iconoclasia reflexiva* (OC, vol. V, número 8, pp. 42-43). Defiende Dieste que el culto al autobiografismo o a la mostración mecánica del yo acaba por resultar pernicioso en literatura, y en consonancia con ello, señala las insuficiencias y lastres de esa efusión, las secuelas de un proceder egocéntrico manifiestas tanto en sus resultados en el campo de la creación artística como en las labores de exégesis o análisis crítico. Todo ese hastío solía contrapuntearlo Dieste con su alta valoración del anonimato y del unanimismo, los mecanismos mejor capacitados para sumergir la identidad individual en la colectiva[224]. Por otra parte, aprovecha los términos de su crítica para incidir en una valoración del retrato colectivo que de la cultura gallega algunos seguían promocionando —recuérdese lo visto a propósito de la supuesta irrenunciabilidad a la *saudade* y su polémica con Risco y con Otero Pedrayo a partir de los textos de Nóvoa Santos— tanto dentro como fuera del país.

En sus consideraciones Dieste contrapone al automatismo un recurso alternativo bien meditado que, además, la crítica ha observado que se proyecta con recurrencia en sus textos literarios (Paz, 1943 1988: 250; Irizarry, 1980: 102-106; Alfaya, 1983; Casas, 1994a: 49-52 y 172, y 1995a; Villanueva, 1995a: 109-111 y 1995b: 177-179). Se trata de la *epifanía* como resultante de lo que el propio autor describe como *sed adivinadora* del espíritu servida por unos ojos «lavados, mañanceiros, novos» (con otro tipo de lenguaje diríamos, también, *desautomatizadores* de la percepción, y aun dotados de la capacidad de *desvelar* el ser de las cosas): «Esquencede o que coidares tere resabido para volvelo a saber. Ollade aos montes e ás valgadas e á veira do mar como se viñérades de lonxe, con sede adiviñadora» («Guía ou espello de paseantes», EPG, 11 de mayo de 1926; ATC, pp. 80-81).

Se ha dicho ya que el texto fundamental de la participación de Rafael Dieste en la prensa viguesa, en lo referido a un orden estético, es el que constituyen las tres columnas «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar». La primera de ellas se centra en el asunto del tema artístico y, correlativamente, de la abstracción pictórica. Subraya Dieste que tanto el arte como la ciencia empiezan por la duda, por el equilibrio inestable que la acompaña. Una duda que existe porque artista y científico precisan elegir o conciliar y porque tienen conciencia de las contradicciones que entran en juego en esas operaciones. Dudar de ese modo —*en positivo*, según se estima— debe implicar el conocimiento exacto de «los

---

mentos un aforismo, e de vinte aforismos fai un, un soio aforismo, arestado e diáfano. Despois vai mergullando nil moitas cousas, os miragres e as cousas de tódolos días. Verás como se viran miragres todas, ao saíren locintes e irisadas do mergullo» (ATC, p. 154).

[224] Véanse los trabajos «Iconoclastia» y «Unha notiza homilde», publicados en EPG los días 30 de marzo y 7 de abril de 1927, y recopilados en ATC, respectivamente en las pp. 193-195 y 195-196. También el titulado «Autobiografismo», del mismo periódico y de fecha 5 de abril de 1927 (no recogido ni en *Antre a terra e o ceo* ni en el t. 2 de la *Obra Galega Completa*). El mejor refrendo de sus intuiciones juveniles sobre la iconoclasia dirigida a uno mismo lo ofrece precisamente el ensayo *El alma y el espejo*, que estudiaremos más adelante.

contornos de la duda». El escritor propone en consecuencia partir de una convicción pretérita, parece que relativamente superada, que el joven pintor al que se dirige y él mismo habrían compartido juntando sus voces «al coro de *vanguardia*»: la de que el tema en pintura no es sino un pretexto:

> Queríamos entonces ahuyentar tanta literatura y tanto dramatismo no pictórico avecindados, como en casas de alquiler, en los dominios del color, de la luz y de la forma. Temíamos que el pintor, atento a decir lo que pueden decirnos mejor los literatos, olvidara el específico poder expresivo de su arte.
> [...]
> Primero se nos preguntó: ¿Para qué el pretexto? ¿Por qué no hacer pintura «directa», sin la mediación del estímulo concreto, de la «cosa» pintada? Esa pregunta se abrió muy pronto como un fruto maduro, para dejar en libertad la negación que, en forma afirmativa, llevaba dentro: sólo es pintura pura la pintura directa, sin tema ni pretexto, la armoniosa combinación de valores abstractos exenta de intención representativa.

Dieste propone que se deberían distinguir cuatro niveles *temáticos*: el configurado por *el tema, en general*, el *tema estético*, el que llama *tema de arte* y un cuarto aludido como *tema pictórico*. Una manzana se convierte en objeto *temático general* en cuanto se le considera centro de atención, dando igual que quien lo determine sea artista, agricultor, un niño con apetito o un fabricante de compotas. Pero es ya un *tema estético* —obsérvese la concordancia con los postulados hasta ahora atendidos y en especial los derivados de la estética axiológica auspiciada por el autor— «en cuanto la intuimos en determinadas circunstancias, y en cuanto valoramos la intuición con arreglo a un estilo de preferir». A partir de que esa intuición se someta a las exigencias de una determinada disciplina artística tendremos también un *tema de arte*, que será *pictórico* si la disciplina es la pintura. Así, la manzana en cuanto *orden pictórico* de atributos formales y cromáticos no puede ser considerada como pretexto del posible cuadro, al que lo único que debería ser ajeno es la interpretación del fruto como objeto temático general, «antes de su estricta determinación como tema pictórico», determinación, por cierto, «que se expresa pintando»[225].

En la segunda entrega son dos los asuntos tratados, aunque acaban por confluir. La gradación abierta (no simple oposición excluyente) entre pintura imitativa y pintura abstracta o caleidoscópica es el primero. La figura del pintor es el segundo. En relación con aquel, dialogando con las teorías sobre la escala luminosa del pintor debidas a John Ruskin y a Eduardo Dieste (de quien tiene muy presente el capítulo inicial de su *Teseo (Discusión estética y ejemplos)*, titulado «Del drama de la pintura»[226]), y partiendo de que la *cosa* es a los ojos del observador, como se ha dicho ya, una ordenación de atributos formales y cromáticos, a su vez reordenable en subatributos hasta alcanzar aquellos pocos que pudiéramos considerar los más elementales, se hace aceptable la interpretación de que un juego con estos últi-

[225] Las consideraciones anteriores tendrán aplicación en 1975 en un texto en el que Dieste reflexiona sobre la dificultad del autorretrato. Se trata de su intervención en una mesa redonda en torno a la obra de Alberto Sánchez que se celebró en el Museo Carlos Maside en abril de 1975. Traducida al gallego puede verse en TCA, pp. 138-140.

[226] El ensayo ha sido incorporado a su *Obra selecta* (E. Dieste, 1987: 233-254).

mos que fuese ajeno a la propia realidad del mundo visible sería susceptible de crear un nuevo mundo no integrador de reminiscencias del mundo efectivo. Extremada esa operación se tiene la pintura caleidoscópica, opuesta en su referencia a la llamada pintura figurativa o imitativa. Sin duda, el primer causante de estos órdenes es el pintor, definido por Dieste como «un hombre que vacila mientras ve y pinta», y que vacila no en un sentido simplemente técnico sino axiológico. Porque lo que en definitiva tiene que ordenar son valores:

> El pintor ha de «valorar», ha de vivir comparativamente —evitemos aquí la palabra «medir»— la excelencia de sus medios y de sus propósitos y, finalmente, ha de «preferir». El cuadro es, pues, algo más que una «superficie cubierta de colores con arreglo a cierto orden». Algo más, también, que una «superficie cubierta de colores "deducidos" de los reales». Es además —lo saben los autores de ambas frases[227]— la expresión de una estimativa.

Como vemos, se preludia aquí desde la ladera de la creación lo que sólo cuatro días después sistematizaría Dieste en «El arte y Eros» en relación a una disciplina científica, la Estimativa estética, encargada de investigar los valores nouménicos de la intuición. Según se indica, cada pintor desnuda su propia estimativa al crear; el sistema de preferencias del artista delimita, en función de su «riqueza, finura y capacidad reveladora», el propio rango espiritual de aquel como creador.

Tales preferencias —continúa Dieste— pueden orientarse bien hacia la abstracción, y entonces sus límites serán únicamente los de índole técnica y los derivados de su propia *métrica*, bien hacia la *mímesis* figurativa atenta a un *tema concreto*, ingresando así en la obra «por imperativo del eros» (esto es, por amor a lo fenoménico) la métrica del mundo. Para el autor una y otra opción son legítimas. En ambos casos «los límites del arte son el fundamento de su libertad». Y a las dos selecciones afecta un mismo peligro, el de la *gramática pura* («que tanto se ha confundido con el arte puro»), equivalente al que corre un director de orquesta que se queda sin orquesta[228].

---

[227] La primera frase, que para muchos abrió el proceso al arte abstracto, la escribió el pintor y teórico francés Maurice Denis en sus *Théories*. La segunda corresponde a Eduardo Dieste, quien la formula en su primer *Teseo* partiendo de reflexiones de Cézanne y Gauguin. La coherencia del autor en su estética a lo largo del tiempo se comprueba observando los comentarios que la primera de las dos frases citadas sigue suscitando en él en 1975, cuando presentando una exposición madrileña de Luís Seoane vuelve a glosar la teoría de Denis y la califica de inútil y desorientadora, para concluir que «el pintor no cubre la superficie, la descubre» (Catálogo de la exposición de Luís Seoane celebrada en la galería AELE de Madrid entre el 27 de abril y el 28 de mayo de 1975; traducida al gallego en TCA, pp. 141-145; cita en p. 143).

[228] Un ejemplo de esa gramática pura es el descrito en «Pintura ensimismada y fuera de sí» (1932), a propósito de algunas desviaciones del cubismo: «En el cubismo se habló mucho de normas, de disciplina. Los mediocres, pintando o teorizando, desvirtuaron la disciplina fijándola en cánones rígidos y triviales; y si el cubismo comenzó siendo "académico" en el buen sentido (en el de creer en la eficacia de la norma como "uno" de los estímulos de creación —esto lo saben los poetas— y en el de estimar la norma como signo ascético), acabó en academismo [*sic*] frígido, de la peor especie, cuando el pintor sin talento de pintor se puso a hacer solitarios cubistas» (p. 166; este trabajo lo cito siempre por Eduardo Dieste, *Introducción a una lógica del arte*, Madrid, Yagües, 1934). Es significativo que la alegoría del director de orquesta que se queda sin orquesta, contemplando apenas la ya inútil batuta, hubiera sido utilizada previamente por Dieste para referirse a la estética preconizada por Eugenio d'Ors. Lo hizo en la columna de la serie «Tornavoz» que tituló con el nombre del pensador catalán (EPG, 8 de junio de 1926).

Ya en el tercer capítulo de sus reflexiones Dieste descarta que pueda considerarse un grado de pureza artística proveniente del ámbito temático o de la resolución estética operada, y sugiere que de aceptarse tal parámetro sólo cabría medirlo sobre la base erótica y axiológica apuntada. En primer lugar: el amor sustenta la creación y ya antes la mirada del artista. Este ejercita su facultad espiritual de estimar y preferir, que será *pura* simplemente si está enraizada en un «sosiego de conciencia» vivido por el creador (es decir: la pureza radica en la fidelidad a las propias estimaciones y preferencias; de hecho, es equivalente a ellas). Segundo: existe un triángulo axiológico cuyos vértices son el definido por el orden natural de valores manifiesto en el modelo, los valores dispersos ofrecidos por la paleta y el orden artístico de valores dados en el cuadro. Llegado a este punto Dieste aborda su análisis del «valor expresivo de las cosas», para él previo y más urgente en su delimitación que el correspondiente al del objeto *cuadro* (entendido este como «haz de estímulos, cuya síntesis da la calidad sensorial y afectiva que, en nuestra percepción, lo individualiza y unifica»). Según la interpretación propuesta, todo objeto que el artista convierte en tema estético es visto por él como *interiormente animado*, se trate de un ser realmente vivo o no. Pero al descartar como explicación de ese fenómeno la simple puesta en práctica de «una proyección del tono afectivo que nos produce una cosa sobre la cosa misma»[229], o al no interesarse por «el estar en forma de mutua adecuación comunicativa el objeto y el sujeto»230, Dieste se aparta de lo propugnado por la *Einfühlung*.

Cabría considerar que en un fugaz primer momento[231] pudo nuestro autor sentirse relativamente cerca de la teoría a la que dio nombre Robert Vischer y que fue desarrollada posteriormente por Theodor Lipps, Johannes Volkelt y sus seguidores para referirse a una interpretación de la experiencia estética de corte psicologista, en la que lo fundamental fuese la efusión emocional del sujeto en el objeto para así conocerlo por vía de apropiación endopática. Sin embargo, en seguida experimentó Dieste una superación de ese marco, pues supo ver que la *Einfühlung* supone una reducción ontológica del objeto, que lo convierte en una mera caja de resonancia en la que por infusión o simpatía —Ortega habla a este respecto de *espiritual vómito*— entra el yo del sujeto[232]. Contra esto, el colum-

---

[229] Esta expresión diesteana ha de recordar una conocida definición debida a Lipps. La de que el goce estético es el goce del sujeto de la experiencia en sí mismo objetivado sobre el signo artístico.

[230] Expresión que tomo del ensayo «Hispanidad de Valle Inclán» (*Hora de España*, V, 1937, p. 29), en un contexto muy crítico con ciertas formas del purismo artístico.

[231] Representable en unas frases del artículo «Moxenas (1)» ya citadas. Según estas, tanto en pintura como en cualquier otro arte el proceso creador consistiría en hacer una *copia* estrechamente fiel de un modelo interior previo (ATC, 45).

[232] Mª. Antonia Pérez (1995a: 16-17) defiende una valoración no totalmente coincidente con la que acabo de exponer, pues hace más firmes y estables los vínculos diesteanos con la *Einfühlung*. Para ello se basa sobre todo en la aceptación por parte de Dieste de algunos de los presupuestos del *ordo amoris* de Scheler y de su teoría sobre la simpatía, premisas que lejos de discutir comparto plenamente (*vid. infra*). Conviene precisar, en cualquier caso, que Scheler y otros teóricos que desarrollaron de forma crítica el esquema de la *Einfühlung* acabaron reconociendo en esta escuela una fase de aproximación a la fenomenología. Creo que a esta luz es también a la que debería juzgarse el problema a la hora de situar a nuestro autor, cuya posible breve etapa de aceptación de los postulados de Lipps o Volkelt podría justificarse por lo que estas representan de camino hacia una estética fenomenológica, con la que parece más acertado relacionarlo como intentaré demostrar.

nista, que desconsidera asimismo, por simplificadora e ingenua, la aplicación antropomórfica a la creación artística, abre una vía para la comprensión de la obra de arte no como objeto real o ideal sino como objeto puramente intencional en el sentido que la fenomenología da a esa categoría ontológica[233]. Propone así un giro que presenta como equivalente al supuesto por la metáfora en relación al símil:

> El fenómeno estético a que aludo puede expresarse brevemente así: no es que el barco —nuestra intuición del barco— adopte las «formas» de lo vivo, sino que lo vivo se transfigura íntimamente y se revela a sí mismo de un modo inusitado «adoptando las formas del barco».

Esa es la vivencia de las cosas que sufre el artista y en ello consiste la revelación estética. La misma que moldeará el estilo de cada autor, es decir, su personal ordenación artística de valores, trasunto de su estimativa y de su erótica estéticas. Y lo mismo podría decirse en referencia a las distintas tendencias o escuelas, como se trasluce en el artículo ya citado «Pintura ensimismada y fuera de sí», en el que Dieste, tras insistir en que cada pintor «cobija un drama íntimo» y en que cada etapa estética es una manifestación diferenciada de un «conflicto de conciencia» (p. 159), acaba ofreciendo un lúcido panorama de la pintura de los últimos ochenta años, desde las primeras muestras impresionistas hasta su concepción abierta del expresionismo, nuevamente asociable a las propuestas de Benedetto Croce aunque también con clara receptividad hacia el método fenomenológico. Pues por *expresionismo* comprende Dieste, en general, «todas las obras postimpresionistas en que se muestra la primacía de la subjetividad sobre el objeto» (p. 166); así, por ejemplo, el cubismo[234]. De hecho,

> el expresionista puro procura *vivir el objeto* (hállese éste emplazado en el espacio real, en la memoria o en la fantasía), *no como ejemplo de un género, sino como inefable singularidad*. Vivir la singularidad del objeto significa para el expresionista ser *uno* con él, descubrir su esencia en el propio ser, de tal modo que *expresarlo*, será luego *expresarse*; lo cual exige, para el expresionista, sumergirse en el propio ser hasta descubrir la fuente primaria de toda singularidad. La singularidad así vivida será el tema del cuadro; y sus leyes, las que resultan del pacto inevitable entre la voluntad creadora y los límites de la pintura. (p. 167)

[233] Véase Ingarden (1931 trad. 1979²: 137-146). La estética fenomenológica no seguirá un rumbo absolutamente concordante en relación con la definición ontoepistemológica del objeto estético una vez creado y presentado a la mirada del espectador o el lector (Scaramuzza, 1981). Nicolai Hartmann (1953) lo definirá como un ser exclusivamente *para* el sujeto de la experiencia estética, negando tanto que sea un ser absolutamente existente *en sí* como que sea simple producción o proyección psicológica del sujeto. Mikel Dufrenne (1953), por otra parte, aun insistiendo en la dirección de otorgar soberanía concretizadora —cerca de Ingarden y de los posteriores desarrollos de la Escuela de Constanza— al destinatario del objeto estético, no descarta que al mismo tiempo que ese objeto lo es para el receptor también sea *en sí mismo*, dando por tanto en un «ser-en-sí-para-nosotros».

[234] Esto no ha sido bien interpretado por alguno de los pocos estudiosos que se han fijado en el texto de Dieste. Así, por ejemplo, Vilanova (1995: 85), quien a mi modo de ver acierta más en el dibujo del panorama general en el que se incorpora la crítica diesteana —excelente en sus perfiles— que en la delimitación de las posiciones estéticas del autor o en la interpretación de sus métodos y estrategias analíticos. En este orden de cosas, la presentación de los ensayos sobre pintura escritos por Dieste en el exilio como la «crítica ecléctica» de un «disertador moralista [...] que considera as obras de arte con relación a fins que o artista se propuxo» es reveladora, sencillamente, de una lectura menos atenta y global de lo necesario.

Debe observarse que esta comprensión del expresionismo, que informa ya los esquemas de Franz Roh en su famoso ensayo *Nach-Expressionismus*[235], de título ciertamente declarativo, es la que predomina en la actualidad. Así viene a demostrarlo, entre otros posibles ejemplos, la lectura de un panorama como el del primer volumen de la *Historia Comparada de las Literaturas de las Lenguas Europeas* auspiciada por la Asociación Internacional de Literatura Comparada. En ese primer volumen, coordinado por el prestigioso comparatista Ulrich Weisstein y titulado *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, la tendencia general es la de no restringir la etiqueta a grupos, escuelas o movimientos de perfiles más o menos concretos en las distintas áreas lingüísticas atendidas, aunque sí se sitúa con claridad el punto de arranque del expresionismo en el hastío receptivo provocado por los estertores últimos del impresionismo. Ya en el primer trabajo incorporado (Weisstein, 1967 1973) se muestra esa línea de investigación bajo un epígrafe que cuestiona si el expresionismo es ante todo un *estilo* o responde más bien a la noción de *Weltanschauung*[236].

2.4.2.3. Expresionismo y fenomenología

Aunque se trata ya de un trabajo del decenio de los treinta interesa introducir «Pintura ensimismada y fuera de sí» en este momento por lo que tiene de aplicación de los esquemas teóricos desarrollados en la prensa viguesa y porque refuerza lo ya defendido sobre la solidez de la formación estética y pictórica de nuestro autor[237]. Conviene precaverse en todo caso sobre el giro rehumanizador y la *vuelta reverente al mundo* que a esas alturas, 1932, Dieste estima ya irrenunciable al arte futuro. Si en «A un joven pintor» y en el resto de los textos estéticos de 1926 y 1927 Dieste atendía y cuestionaba las que habían sido líneas de fuerza de la reflexión orteguiana sobre el arte deshumanizado (abstracción como pureza, deformación, ininteligibilidad, intrascendencia e impopularidad), cinco años después demanda ya un golpe de timón que podría ayudar a comprender decisiones como la de su participación en Misiones Pedagógicas o su propio proceso ideológico.

---

[235] Véase sobre todo el capítulo «Sistema del expresionismo» (Roh, 1925 trad. 1927: 25-31).

[236] Es muy sugerente, además de representativo, el párrafo del trabajo de Weisstein (notablemente desinformado, por cierto, sobre la literatura y la pintura españolas en relación con el expresionismo; decididamente desafortunado en matizaciones como la que sigue: «Spain, perhaps partly on account of its Moorish background, soon afterwards came under the spell of French Surrealism», p. 31) que a continuación introduzco, por cuya mediación resultará sencillo constatar la concordancia que estoy apuntando con las premisas diesteanas:

> Realists, Naturalists and Impressionists, in their differents ways, wish to portray solely that which is visible, audible, etc., not only to themselves but to all men. They fight their pitched battles uniformly in the name of objectivity. With the Expressionists —as, by the way, also with the Surrealists— the matter is radically different. In their opinion, the function of art is not to reproduce the visible but, in Paul Klee's words («Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar»), to make visible that which is not ordinarily revealed to the senses. «The world exists already», says Edschmid. «It would be useless to repeat it». Unlike the Surrealists, however, the Expressionists realized that before one can make the invisible visible one must experience a vision. (Weisstein, 1967 1973: 36)

[237] Insisto en que algunas de sus más interesantes líneas se perfilaban ya en las colaboraciones de *El Pueblo Gallego*. Puede verse como ejemplo la titulada «La música moderna», de 22 de mayo de 1926, donde se adelanta parte del análisis sobre el impresionismo y lo que entonces denominaba Dieste *postcubismo*.

La pintura impresionista se presenta en este análisis marcada por una vocación de *ver* «en un sentido que, por estricto, parece hiperbólico» (p. 160), porque la visión de la que se habla sacrifica el volumen y la profundidad, renuncia a los valores táctiles del objeto y a los espaciales del ámbito, permaneciendo en un *plano* sólo *visual*, imperantes la luz y el color, que funcionalmente se comportan como *estímulos* que la retina del contemplador habrá de sintetizar. El impresionismo, dice Dieste, no quiere representar sino ejercitarse en el «tal como se ve», que acabó dando en «tal como yo veo», es decir en una resultante del *eros personal* del pintor. Por eso una pintura de este tipo parece que proclama los derechos del hombre en el cuadro. Simbolismo y fauvismo —se añade— forzaron aún más el protagonismo de ese eros personal reformador o deformador de los objetos representados. Así, los *derechos del objeto en el cuadro*, que son también *derechos de la pintura*, empezaban a conculcarse. Los cubistas añadieron «un franco viraje» al rumbo emprendido desde el impresionismo: lo representado habría de corresponder al orden subjetivo según las leyes de la pintura, de modo que la no imprescindible incorporación de elementos representativos de procedencia exterior tendría que plegarse, de existir, al designio expuesto, buscando en fin «signos de seguridad en las figuras apriorísticas del espíritu» (p. 169).

De conformidad con el modo en que establece los límites del expresionismo, Dieste rechaza que se restrinja el uso del marbete para señalar una estética que «deja en sombra la distinción entre el Eros y el Ímpetu», por simple refuerzo gesticulador. No oculta tampoco la distancia que siente con respecto al rumbo postexpresionista tal y como lo presenta en 1925 Franz Roh mediante su *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*[238]. Sobre ese rumbo postexpresionista Dieste plantea una valoración muy clara. Le parece «el anhelo de un alma extraviada que por huir de la angustia de su juvenil tumulto [el de aquel ímpetu gesticulador] busca fuera de sí fijeza y signos de seguridad [...] en los valores de tangibilidad, lisura, quietud y permanencia de las cosas *vistas así*»[239] (pp. 168-169).

[238] Mención explícita que no hace sino reforzar los puntos de vista por mí planteados con anterioridad desde una doble perspectiva —ontológica y semiótico-pragmática— sobre la inconveniencia de incorporar la narrativa diesteana al marco del realismo mágico o maravilloso, pareciendo más apropiado hablar de un *realismo trascendente*, en relación con el cual alguno de los capítulos anteriores ha introducido pistas que ahora no es del caso desarrollar, pero que pueden seguirse con la justificación teórica necesaria en un capítulo de mi libro *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* (Casas, 1994a: 207-222). Tan sólo añadiré que me parece sugerente —a pesar de que en última instancia no creo que haya necesidad de tanta escisión— la idea recientemente expuesta por François Rastier (1995: 9) según la cual convendría distinguir «tantas formas de realismo como tipos de ontologías existen», constituyendo precisamente una de aquellas la que el profesor citado denomina *realismo trascendental*, descrita —entiendo que de forma insuficiente por su desatención del orden pragmático— sobre las bases semánticas de una *teoría de las estesias* que apenas comienza a esbozar. Debe saberse, no obstante, que prestigiosos diestistas mantienen criterios no plenamente concordantes con los que vengo defendiendo. Es el caso de Estelle Irizarry (1992: 9-28) y Darío Villanueva (1995a: 104-105 y 1995b: 170-172), que cuentan con precedentes menos desarrollados, como los debidos a Domingo García-Sabell (1971: 50) y a Claudio Rodríguez Fer (1975), quienes en general encuentran ajustada la vinculación de la prosa narrativa diesteana con el realismo maravilloso.

[239] En su célebre libro consideraba Roh la plasmación en la pintura de los años veinte de una nueva manera de mirar, representada con la obra de autores como George Grosz, Otto Dix y muchos más. De hecho, Roh incorpora como cuarto apéndice de su ensayo una relación de cincuenta nombres parcial o totalmente identificados con el movimiento (p. 141 en la traducción española de Revista de Occidente), acompañada de otra, con sesenta nombres más, conformada por pintores que a su juicio apuntaban hacia la dirección mágico-

Ese es el panorama escénico sobre el que se desenvuelve el drama íntimo aludido, en el que el pintor «náufrago de su alma, busca reposo», hallando sólo dos caminos: la Academia[240] o el retorno al objeto. Ninguno de los dos satisface al espíritu creador, según el análisis de Dieste. El artista contemporáneo, opte por el camino que opte, no se sustrae en ningún modo a la sensación de haber desertado de la cultura, conjetura que nuestro autor comparte con un Max Picard que ponía a Hércules como símbolo de los trabajos infinitos que el artista de la época expresionista se sentía obligado a acometer. Pero en última instancia aquella deserción se produce precisamente por el alejamiento del creador en relación con el mundo. Esto entiende el crítico gallego, evidenciando en ello el cambio de rumbo que se venía gestando en la poesía y el arte coetáneos, también la fatiga del álgebra superior de metáforas. De modo que la única esperanza estribaría en retornar ya no al objeto sino al mundo, «con todo el amor que esta palabra mundo despierta en el hombre de fuerte vocación creadora. El camino de aquel retorno, el método, antiquísimo y novísimo, de salvación se llama: *reverencia*» (pp. 169-170).

En lo que llevamos visto hemos localizado *pistas* suficientes como para reiterar la vocación fenomenológica del pensamiento de Rafael Dieste, en este caso en su marco estético. Empezaré por recordar que, según se hace expreso en «El arte y el eros», Dieste entendía que el objeto de la disciplina estética no era otro que el de la conciencia intuitiva de lo fenoménico-individual en el orden cognoscitivo. Esto es por sí solo prueba suficiente de lo que defiendo, pero además, y al margen de la utilización de una terminología que entronca directamente con la del método propuesto por Husserl, citaré entre otras claves explicitadoras de la tendencia mencionada las siguientes: su preocupación por la relación de arte y conocimiento y su determinación de aquel como desvelamiento, su insistencia en el valor expresivo de las cosas, su caracterización del artista como un aprendiz del mirar atento a la captación de la singularidad del objeto contemplado, el protagonismo que concede a la intuición, su análisis de la experiencia estética, la propia inquietud por la intersubjetividad de esa experiencia y por la comunicabilidad del hecho artístico, o incluso su interpretación del expresionismo. Aunque más importante que todo ello es sin duda la puesta en práctica del método en sí, que como ya puntualicé en otro capítulo, surge siempre, como en Orte-

realista (p. 142). Interesa el dato de que ambas nóminas se alzaron como referente canónico de la tendencia desde el momento en que su primera gran exposición colectiva —la organizada por Hartlaub en el Palacio de Arte de Mannheim en 1925 bajo el rótulo genérico de «La Nueva Objetividad»— contó con ellas como base. La nueva mirada anunciada por Roh consistía, fundamentalmente, en una interpretación de la presencia de los objetos contemplados, aun de los cotidianos, como una invitación a desvelar los breves o profundos misterios que acompañan toda experiencia humana, de modo tal que la realidad se hace en sí misma *mágica* (Roh, 1925 trad. 1927: 39-52). Conviene recordar que en concreto la obra de Grosz tuvo un seguimiento muy atento por parte de los renovadores de la plástica gallega, perceptible sobre todo en algunos cuadros de Carlos Maside (Rodríguez Losada, 1993: 65-74) o Manuel Torres, aunque en cuanto modelo estético llegó a interesar a mucha más gente (L. Seoane, 1975). Hechos como este, sumados al paralelo apreciable entre los argumentos de Roh y los de Dieste en más de una parcela de las vertebradas en sus respectivas construcciones estéticas, al menos *prima facie* parecen contradictorios con el rechazo explícito que se acaba de mencionar. A ello tendremos que volver cuando tratemos de situar la crítica de arte diesteana en la etapa del exilio.

[240] El cuarto aforismo de la serie de doce con la que Dieste culmina su ensayo «El arte y el eros» dice que «La tabla de valores estéticos que se resiste a ser ensanchada por las revelaciones del arte, se llama "academicismo"».

ga, íntimamente asociado a la existencia de un problema concreto que se hace circular por aquellas tres fases que Nelson Orringer (1992: 32) y Lerín Riera (1992b) convocaban como vivencia desorientadora, seguida de una reducción fenomenológica del factor desestabilizador y un recogimiento en el yo trascendental para, finalmente, regresar al mundo con nueva y efectiva orientación.

Procederé a continuación a desarrollar alguna de estas claves, comenzando por el sugerente puente que Dieste traza entre el método fenomenológico y la práctica artística del expresionismo. Recupero una cita muy clara perteneciente al ensayo «Pintura ensimismada y fuera de sí»: «Vivir la singularidad del objeto significa para el expresionista ser *uno* con él, descubrir su esencia en el propio ser, de tal modo que *expresarlo*, será luego *expresarse*» (p. 167). Es decir, que para nuestro autor el expresionismo (identificado por su atención a cómo se dan los objetos a la conciencia) practica, igual que la fenomenología, una reducción trascendental, pues quiere descubrir la esencia del objeto en la propia conciencia. Precisamente por ello podría explicarse su apartamiento de las técnicas estrictamente miméticas de la representación y su opción a favor de lo que los fenomenólogos llaman *constitución*, aquello que en el fragmento citado Dieste señala como *expresión*.

En el interesante estudio de Ferdinand Fellmann (1982 trad. 1984) centrado en las relaciones habidas entre la fenomenología y el expresionismo[241] se dedica un capítulo, el octavo (pp. 52-64), justamente a explicar la reducción como «forma expresionista de pensar» descrita en términos de una *realización desrealizadora*. Según el criterio del autor, el expresionismo se habría desarrollado sobre todo por una necesidad de intensificación de la realidad en una etapa, la del cambio de siglo, caracterizada por una tendencia a vivir y experimentar la irrealidad. Preocupado por presentar el método fenomenológico como una «forma epocal de pensamiento» influida por los teóricos del expresionismo —a cuyo predicamento se adjudica directamente la distancia abierta por Husserl, tras la publicación de sus *Investigaciones lógicas*, en relación con el intuicionismo de Bergson—, razona Fellmann que en los albores del siglo XX el nuevo idealismo husserliano aspiró a transformar la pérdida de realidad que se venía experimentando en una renuncia metódica dirigida a contemplar al ente de un modo nunca antes percibido: *en su absolutidad*.

No es del caso entrar ahora a discutir dónde están las causas y dónde los efectos. Añadiré tan sólo que Fellmann cita entre los teóricos del expresionismo que habrían influido en el método fenomenológico a Wilhelm Worringer[242], Walter Meckauer y Max Picard. Un ejemplo: el tratado *Abstraktion und Einfühlung* (1908) de Worringer, crítico con las posiciones de Theodor Lipps y su escuela y defensor desde una perspectiva antropológica del impulso de abstracción presente en el arte de los pueblos primitivos y en algunas tendencias contemporáneas, habría supuesto un precedente de la noción de reducción trascendental. ¿En qué modo? Fellmann (1982 trad. 1984: 55-57) lo justifica interpretando la

[241] La atención se presta casi en exclusiva al expresionismo literario alemán, representado por autores como Hugo von Hofmannsthal y Robert Musil. Lo propio hace György M. Vajda (1973: 50-54) en su investigación del sustrato filosófico del expresionismo, aunque apela también a la obra de Kafka y Max Brod.

[242] Aun sin citar a Fellmann, Rampérez Alcolea (1992: 140-141) comparte la misma idea, acaso más justificable que la presentación de Worringer como teórico del expresionismo.

crítica de Worringer a la cultura clásica europea y al racionalismo: el impulso artístico humano no nace por vocación mimetizadora sino por simple necesidad de calmar la angustia y extravío que el caos natural ocasiona en la mente de los hombres[243]. La conciliación con el mundo procurada por el arte clásico y racionalista supone una credulidad excesiva, una entrega a lo superficial que la escultura griega representa paradigmáticamente. Ello supone además la progresiva atrofia del órgano innato de los seres humanos para captar la *insondabilidad* de las cosas, en definitiva no lo aspectual sino lo inmanente, tan bien incorporado ya por el arte primitivo, ingenuo y profundo al tiempo.

2.4.3. Recepción de la estética de Ortega y Gasset

La existencia de ciertas vinculaciones entre el pensamiento estético diesteano y el correspondiente a Ortega —algunas nos han ido saliendo al paso en páginas anteriores— no debe sorprender. Sobre todo teniendo en cuenta las concomitancias halladas en áreas ya contempladas como la política y la ética, así como la imbricación e implicación mutua de esas tres esferas en los dos autores. En su estudio sobre la estética orteguiana, Rampérez Alcolea (1992: 138) llama la atención sobre el hecho de que el par de rasgos que singularizan la proyección estética de la fenomenología, así como su desarrollo por parte de pensadores como Merleau-Ponty, Dufrenne y Hartmann, están incorporados ya por Ortega. Se trata, en primer lugar, de la atención prioritaria al objeto estético «como centro de interés básico» y, por otra parte, de la consideración de la epojé en cuanto núcleo polarizador de la experiencia estética (particularmente en la vertiente contemplativa)[244]. Según hemos visto, los dos rasgos comparecen asimismo en Rafael Dieste ya desde sus iniciales intervenciones en prensa, en la práctica lo único que hasta este momento se ha analizado con detalle de su teoría estética. Pero, sin lugar a dudas, la comprensión diesteana de la pluralidad y del significado de las vanguardias es más flexible y rica que el rígido análisis orteguiano,

[243] Parte de este psicologismo pasará a Ortega, no así a Dieste, ocasionando una cierta imposibilidad en el autor de *La deshumanización del arte* para plasmar «una interpretación fiable de las vanguardias», traba reforzada aún por otra deuda más, también reduccionista, que Ortega —de nuevo, no Dieste— tiene con Worringer: la de la hipertrofia del protagonismo del arte abstracto en el plexo de las vanguardias históricas, que funcionó en detrimento de orientaciones como el surrealismo, el futurismo, etc. (Rampérez Alcolea, 1992: 141).

[244] Más desconocido que el pensamiento estético de Ortega es el de Pérez de Ayala, en quien pueden rastrearse iluminaciones de problemas sobre arte y literatura que guardan semejanza con las de su compañero de promoción. Uno de los primeros textos en que lo anterior se muestra incontestable es el titulado «Ver por primera vez», publicado en *Nuevo Mundo* el 7 de enero de 1916. En él pueden verse consideraciones del siguiente tenor: «La capacidad artística e intelectual de una persona está en relación directa de la capacidad para ver o acercarse a ver las cosas por primera vez. Esta es la piedra angular en donde has de asentar el templo de tu alma; esfuérzate en ver las cosas por primera vez. Toda la educación estética consiste en adestrar la sensibilidad en este sentido. Y otro tanto pudiera predicarse de la educación intelectual» (Pérez de Ayala, 1916a 1991: 143). Invitación a la que añade razones que por fuerza han de hacernos pensar en el influjo de la fenomenología, acaso filtrada por Ortega: «El arte está creando siempre sensaciones nuevas. Nada hay feo en la Naturaleza. El problema consiste en saber verlo por primera vez y acertar a hacerlo ver por primera vez; consiste en establecer una relación directa a manera de connubio y posesión del hombre y la cosa. Y así, crear una sensación nueva no quiere decir provocar una nueva sensibilidad, antes por el contrario, supone destruir y olvidar una mal llamada sensibilidad anterior, una sensibilidad simulada, que no era propiamente relación directa del hombre con la cosa, sino estructura o prejuicio del entendimiento».

demasiado pendiente de la célebre clave deshumanizadora, aprehendida por cierto en una lectura simplificadora y reduccionista de aquellas, como se constata en la limitación casi obsesiva al arte abstracto y en el desinterés hacia otras vías, por ejemplo hacia la vocación social de los constructivistas o de los artistas que partiendo de la abstracción —fue el caso de algunos integrantes de *De Stijl*— acabaron acogiéndose en el *Bauhaus*.

Muestra Rampérez Alcolea que de forma probable fue la concentración orteguiana en el objeto estético lo que condujo al autor madrileño a defender que la intención estética casaba mal con la preocupación por lo *demasiado humano*, postulando en consecuencia un arte al margen de la realidad vivida, un arte autotélico proporcionador de una realidad nueva sólo para ser contemplada y, en fin, kantianamente intrascendente[245]. La misma génesis tendría la tematización que Ortega plantea de la percepción estética, base de los lazos entre la *perspectiva* y aquella fragmentación tan cara a las vanguardias y al propio pensar fenomenológico, decidido a hacer compilación de lo aspectual para decantar en negativo lo inmanente. Sin embargo, en referencia a la epojé el investigador que sigo destaca la interferencia de la epistemología y la estética neokantianas como obstáculos que impidieron a Ortega la culminación de su conexión con la estética fenomenológica, y ello a pesar de su esfuerzo en señalar que el objeto estético «empieza, justamente, donde acaba toda imagen» (Ortega y Gasset, 1914d 1947: 255), dándose en fin como *absoluta y plena presencia*.

Sin duda, es Nelson Orringer (1979: 49-132) el autor que con mayor profundidad —no exenta de rigidez ni de fidelísimo apego al clásico *nihil novum sub sole*— ha estudiado las *deudas* de Ortega en relación con sus lecturas germánicas y, en particular, con las inscritas en el marco de la estética tanto neokantiana como fenomenológica. El conspicuo investigador norteamericano parte del recuerdo de lo que Julián Marías llamó *primera* superación de la fenomenología por parte de Ortega, y observa el modo en que obra la no muy decidida ni frontal respuesta que el «Ensayo de estética a manera de prólogo» —valorado como un «ingenuo[246] análisis fenomenológico de la vivencia estética» (Orringer, 1979: 83)— presenta a la noción de conciencia en Husserl. La clave estaría en la psicología de Paul Natorp, negadora de la posibilidad de llevar a cabo una objetivación del yo, pues en cuanto el sujeto se dispone a la autocontemplación lo único que alcanza es *un derivado* de su yo, nunca este en propiedad. Esa idea tan central de la teorización natorpiana reaparece en efecto en el «Ensayo» de Ortega fundamentando su noción del *yo ejecutivo*:

[245] Se trata esta de una descripción no ajustada a la realidad de la propia vivencia del arte por parte de los protagonistas que impulsaron la vanguardia. El dibujo de Ortega acierta e incluso es exacto en la captación fenomenológica de lo sintomático, pero yerra en la valoración de aquella vivencia y de sus productos como deshumanizados. Es muy significativa la respuesta que Jorge Guillén acabará dando a Ortega, su protesta sobre la confusión promovida por el autor de *La deshumanización del arte* entre lo que fue un intento de huida del efectismo y de la efusión sentimental favorecedor de un compromiso con la forma y la renuncia a lo humano, por lo que «"Deshumanización" es concepto inadmisible, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía» (J. Guillén, 1961 trad. 1972[2]: 191).

[246] Este adjetivo es convocado por Orringer aquí y allá con pertinaz incontinencia. Un ejemplo: la palabra, o sus derivados, se reclama tres veces en la p. 87 del ensayo, y se aplica además a tres vertientes distintas del pensamiento orteguiano: la existencial, la ética y la lingüístico-hermenéutica.

> Cada uno de nosotros es *yo*, según esto, no por pertenecer a una especie zoológica privilegiada, que tiene un aparato de proyecciones llamado conciencia, sino más simplemente porque es algo.
> [...]
> Cuando yo siento un dolor, cuando amo u odio, yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando. Para que yo vea *mi* dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este que ve al otro yo doliente, es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión, fué, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante. (Ortega y Gasset, 1914d 1947: 251-252)

Tal y como cifra Orringer (1979: 78-81), para Natorp el yo es siempre y en todo caso el observador, en ningún caso el observado, por lo que su psicología se basa en la realidad de un yo al que no es posible acceder cognoscitivamente de forma directa, inmediata o absoluta. Aunque no se niegue con ello una bilateralidad de la conciencia —ora dirigida a su contenido, ora al propio yo—, resulta evidente que el desencuentro con Husserl es en este punto muy importante, tanto que Natorp desvirtúa el método fenomenológico atacando la que es su primigenia aspiración: la de poder mostrar directamente la conciencia del sujeto como lugar de constitución del mundo[247]. Pero lo importante es que para Orringer (1979: 88) el antisubjetivismo que Ortega plasma en su ensayo estético «tendrá que encararse, en actitud desafiante, tanto con Natorp como con Husserl» sobre la doble base de su interpretación de la imposibilidad de una conversión del yo en cosa y de que lo único inmediato al yo es la vivencia (*Erlebnis*), es decir, aquello que según llega al yo entra a formar parte de él (Ortega y Gasset, 1913a: 257, n. 1).

Matiza aquel escorzo con la mesura y perspectiva necesarias Javier San Martín (1992a: 122-124), quien comienza por admitir el carácter problemático de las palabras de Ortega en su tangencial presentación de la poesía de Moreno Villa, así como la certeza de que el filósofo madrileño tuviese presentes las críticas de Natorp a las *Investigaciones lógicas* de Husserl en el momento de redactar el prólogo —en el que en cualquier caso cierto es que no se llega a citar a ninguno de los dos. San Martín niega que en su «Ensayo de estética a manera de prólogo» Ortega plantee una crítica radical a Husserl, y se reafirma en la construcción del mismo en un doble plano: el referido a los problemas y a la valoración de una reflexión fenomenológica y, principalmente, «otro que denota la aceptación orteguiana de la fenomenología[248], que se continuará en obras posteriores» (San Martín, 1992a: 122), y que contaba ya precedentes tan relevantes como los ensayos «Sobre el concepto de sensación»[249] y «Sensación, construcción e intuición» (Ortega y Gasset, 1913a 1946: 245-261 y 1913b 1983: 487-499).

---

[247] No menos relevante es la disparidad a la hora de describir los hechos de la vida de la conciencia, que en Natorp están sujetos a una mutabilidad temporal mientras que en Husserl —señala Orringer sin mayores (y no innecesarias) precisiones— son invariables y absolutos.

[248] Que es difícil discutir —aun cuando Orringer lo hace en el §19 correspondiente al capítulo II de su *Ortega y sus fuentes germánicas* (pp. 91-94)— teniendo a la vista la parte final del prólogo.

[249] «Posiblemente el primer texto de fenomenología trascendental en español». Así lo presenta y estudia con gran detalle San Martín (1994: 161-246), en fecundo diálogo con otros exégetas del texto (Silver, Orringer y Cerezo Galán, en especial).

Lo que sí admite Orringer, corrigiendo a Marías (1959: 257-264) y a Morón Arroyo (1968: 363-394), es la presencia en el «Ensayo» de una impronta fenomenológica operativa en el ámbito de la estética, que en este caso filia a las propuestas de Moritz Geiger en su trabajo ya citado «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses». Si bien, recalca Orringer (1979: 109), en sentido estricto la epojé «es imposible para Ortega», que habría eliminado en todos los casos las notas de percepción autoconsciente (implicadora, como se ha visto, de un *goce apolíneo* y de una *concentración hacia fuera*) y de abstención de juicio sobre el ser contemplado, y que acabará estipulando la existencia de dos sentimientos asociados a la experiencia estética en lugar del unitario de Geiger. Sobre ello, con algunas puntualizaciones necesarias, volveré más adelante

Esos dos sentimientos, fundamentales en la comprensión de las propuestas estéticas orteguianas, veremos que importan asimismo al pensamiento literario diesteano. En Ortega, por de pronto, constituyen la base de la concepción de la metáfora, y no sería difícil encontrar un hilo de continuidad que los condujese a las posiciones expuestas en *La deshumanización del arte* once años más tarde. Orringer (1979: 126) resume correctamente aquel par de sentimientos en los siguientes términos: «En primer lugar, me «libero» del objeto físico aparentando su inexistencia. Luego, percibo la imagen que hay tras él, que sé que es ficción. Este segundo sentimiento es el sentimiento estético *sensu stricto*, pues es cuando reconozco la obra de arte evidente como simple «metáfora» de su imagen latente». El sentimiento anterior a este, el que pudiera llamarse *primario*, lleva la marca de la «participación efectiva en la existencia espaciotemporal», no así el secundario, que elimina tal tendencia, y que abstrae por ello de la contemplación todo lo que suponga la implicación en lo inmediato, aun en la vida. Geiger y Ortega explican así su preferencia por el arte tendente a favorecer la concentración externa y apolínea, la única que a su juicio faculta la existencia de un auténtico sentimiento estético. El pensador español todavía es más exigente y en *La deshumanización del arte* extrema la polaridad entre los dos modos de concentración, descartando una tercera vía de parcial confluencia de ambos. Ahí se fundamenta exactamente su demanda de estilización o deshumanización —términos que vienen a designar el mismo proceso (Orringer, 1979: 129)—, la cual ya se dejaba ver unos años antes cuando en el ensayo titulado «Musicalia» escribía: «El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una *progresiva purificación*; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético» (Ortega y Gasset, 1921b 1946: 235; cursiva mía).

2.4.3.1. Cuestión del teatro

Es de interés para nuestro actual propósito contrastar esas ideas con las expuestas por Rafael Dieste en su etapa de periodista en Vigo y, previamente, con su personal práctica literaria, más en concreto con la dramática. Desde la perspectiva que acabo de presentar, debería verse que el conflicto que surge en *A fiestra valdeira* hunde sus raíces en un problema estético, trascendente por cierto de la *simple* capacidad representativa de un retrato. Este último es el problema que viven la práctica generalidad de los personajes de la comedia, movidos —en el sentido geigeriano— por una sentimentalidad primaria y dionisíaca que toma cuerpo en el viraje planteado por el Segundo Lance: lo que hasta entonces era un simple asunto artístico dirimido en el hogar deriva al ámbito del

mundo de la vida, en el que se integra el núcleo familiar del viejo indiano, aunque perdiendo la exclusividad del protagonismo, ahora ampliado a los marineros, al pueblo. Salvo algunos apuntes explicitados por el propio don Miguel y por su viejo amigo el señor Baldomero, son Antonio el pintor y su compañero Nogueira los únicos capaces de dar paso a una concentración externa en su mirada al retrato, que, cierto es, por la propia trama dramática nunca comparece como tal de manera aislada —excepción hecha del primer encuentro en escena de los dos jóvenes— sino imbricada con lo que se había hecho ya conflicto colectivo, simultaneando su presencia por tanto con aquella otra sentimentalidad descrita, la interna[250].

Más claramente decantada, y por ello también explícitamente más próxima a los postulados de Ortega, es la línea hecha pública por Dieste en sus ensayos periodísticos correspondientes a esa misma etapa viguesa. Será útil contrastar sus respectivos puntos de vista precisamente en torno a la cuestión teatral.

En *Ideas sobre la novela* Ortega compara lo que han sido el teatro clásico francés y el teatro áureo español, que no se aviene a considerar también *clásico* precisamente por su vocación popular. Además de mostrar la divergencia en el público al que se dirigían ambas modalidades dramáticas, Ortega llama la atención sobre el muy diferente peso específico que la trama concentra en uno y otro. Donde la tragedia clásica francesa reduce al mínimo la acción, eludiendo complicar la historia contada y concediendo protagonismo al análisis de las pasiones de los personajes, la tragicomedia española se hace cúmulo de peripecias: «se advierte que el autor necesita entretener a un público apasionado por andanzas materialmente difíciles, insólitas y peligrosas», desatendiendo en consecuencia «la anatomía psicológica de los sentimientos y caracteres» (Ortega y Gasset, 1925 1947: 395). Matiza el autor que donde el teatro hispano se hace burdo apasionamiento vital el galo es «contemplación ética». Proyectada sobre todo este desarrollo cabe atisbar la típica clave elitista orteguiana, según la cual el teatro francés es superior porque su destinatario es un público minoritario y aristocrático:

> Aunque desconociésemos la sociedad francesa de entonces, la lectura de estas tragedias nos invitaría a suponer frente a ellas un público preocupado de aprender altas formas de decoro y anheloso de su propio perfeccionamiento. El estilo es siempre mesurado y de técnica noble: no se concibe en él la grosería que da tal vez un gracioso colorido, ni el frenesí postremo. La pasión no se abandona nunca a sí misma y procede con rigorosa [*sic*] corrección de modales, conteniéndose dentro de los cauces de leyes poéticas, urbanas y hasta gramaticales. El arte trágico francés es el arte de no abandonarse, antes bien, de buscar siempre para el gesto y el verbo la norma mejor que debe regularlos. En suma, transparece en él ese afán de selección, de mejoramiento reflexivo que a permitido a Francia, generación tras generación, pulir su vida y su raza. (Ortega y Gasset, 1925 1947: 396)

Es decir, que en estas páginas Ortega opone vital e históricamente las dos formas de goce descritas por Geiger. Esto es muy claro cuando llega a calificar

[250] Lo demuestra el diálogo que, previamente a la irrupción del grupo de marineros, sostienen don Miguel y Antonio. Se introducen ahí por parte del pintor una serie de consideraciones referidas más al modelo que al resultado de su trabajo; por ello, contrariamente a lo dibujado por Ortega, claramente humanizadoras del quehacer artístico.

los usos hispánicos de *orgiásticos* y *dionisíacos*, entregados a una emoción tildada de *invasora* que busca la pasión, el frenesí y la inconsciencia de la misma manera que el alcohólico se entrega a su vicio o que «frailes y monjitas del tiempo» lo hicieron al arrobo místico. Materia para simple enardecimiento, en fin; como también lo es —había señalado en 1921 en su «Musicalia»— cierto tipo de composiciones musicales catalogadas en general como *románticas*, como por ejemplo la *Romanza en fa* de Beethoven, la cual reenvía al auditorio a sí mismo para que goce ya no de la música sino de la repercusión mecánica que esta provoca en cada espíritu individual[251]. La música romántica, como el teatro áureo español, el melodrama, el folletín o la novela pornográfica

> son ejemplos extremos de una producción artística que vive de la repercusión mecánica causada en el lector. Nótese que en intensidad de efectos, en poder de arrebato, nada puede compararseles. Ello aclara el error de creer que una obra se mide por su capacidad de arrebatar, de penetrar violentamente en los sujetos. Si así fuera, los géneros artísticos superiores serían las cosquillas y el alcohol. (Ortega y Gasset, 1921b 1946: 237)

En la parte final del epígrafe «Dos teatros» de su *Ideas sobre la novela* introduce Ortega un motivo que me va a permitir establecer en sus justos términos la comparación con la teoría estética diesteana (siempre en lo referente a la asimilación respectiva de las tesis de Geiger). El teatro de Racine se nos dice allí parece «frío y monócromo», explicando que su genio «nos hace ingresar en un jardín donde hablan unas estatuas y fatigan nuestra admiración presentándonos el mismo modelo de gesto» (Ortega y Gasset, 1925 1947: 398). Pues bien, a finales de diciembre del mismo año 1925 Dieste encadena en *El Pueblo Gallego* tres artículos[252] sobre el balbuciente teatro gallego del momento —en algún momento llega a extender el análisis y la diagnosis al teatro español y al arte europeo en general— en los que tras quejarse de su rumbo y de su poquedad contrapone dos posibles estrategias de desarrollo. Una es la del pintoresquismo imperante, recusada por fácil y simplificadora. La otra es la que convoca como *estilización*. Ambas comparten la selección de una clase de insignias que cifran un carácter, un problema. La diferencia estriba en que mientras la primera las escoge carentes de significado, aunque reconocibles, la segunda selecciona las más significativas, o si se quiere las más hondamente simbólicas. La opción estilizadora es mostrada por Dieste como la conducente a la consecución futura del *clasicismo* por la literatura gallega[253]. Pero lo que interesa destacar ahora son las marcas de esa estilización, fundamentalmente orientadas a una lengua literaria que los escritores todavía no consiguieron divinizar hasta la frialdad —dice Dieste—, que aún no resulta operativa como freno de la pasión. El designio se revela con claridad: «Hai que faguer unha língoa que poida ser falada con toda

[251] Contrariamente, Debussy o Strawinsky crean objetos estéticos distantes, que permiten una pura contemplación, una «concentración hacia fuera» (Ortega y Gasset, 1921b 1946: 237).

[252] Titulados «En col do noso teatro I», «En col do noso teatro III» (es errata por II) y «O xenio da língoa e a pasión contida», respectivamente de 22, 24 y 27 de diciembre. Se recogen en ATC, pp. 17-21.

[253] Señala un posible ejemplo a seguir en la obra de Josep Maria de Sagarra, de quien cita en concreto su «drama poemático» *La follia del desig*.

mesura por unha estatua. Antrementres iso non se faga, o xenio da língoa ficará afogado pola impulsividade da língoa» (ATC, p. 21).

Se trata de una opción que Dieste no aplica exclusivamente al teatro gallego. Años más tarde, en el exilio bonaerense, insistirá en la misma idea en su «Tratado mínimo del arte de la escena» (1944). Repárese en cualquier caso en que desde el sentido dado a la noción de *estilización* hasta el recurso al no sólo anecdótico motivo de la estatua (fría, contenida, de gesto invariable) Dieste vuelve a conectar su análisis con el de Ortega[254]. Y esto es así porque el horizonte de ambos es de nuevo la fenomenología, que en su aplicación estética siempre supuso una sujeción del elemento sentimental y su subordinación a parámetros intelectivos (Molinuevo, 1995: 36).

En menor medida, pero no hasta el punto de que quepa silenciarlo, también enlaza Dieste con los esquemas de Eugenio d'Ors, el gran valedor del clasicismo esencial en las culturas catalana y española del primer tercio de siglo, el enemigo acérrimo de toda forma discursiva *interjeccional*, como a él mismo gustó autopresentarse[255]. La distancia con los presupuestos orsianos y con su estética *more geometrico* la marca Dieste, empero, en un artículo ya citado que publicó el 8 de junio de 1926 en EPG. Admite que hubo un tiempo en que se sintió atraído por la estética espiritualista de D'Ors, pero eso ocurría cuando este tenía una «pasión que reprimir». Aniquilar absolutamente la pasión —y con ella la intuición y la *oscura* naturaleza—, hacer desaparecer del mapa estético la emotividad, por clara y sincera que sea la convocación de la cultura clásica, conduce —lo hemos visto ya— a la imagen del director de orquesta colgado de su batuta, sin músicos que dirigir. Dieste coincide con D'Ors en que el predominio debe corresponder a lo espiritual sobre lo anímico, pero no a que ello suponga la eliminación de esa última esfera, «ya que toda dominación cesa con el aniquilamiento de lo dominado y, en cambio, es mayor y más dramático el mérito de lo que domina sobre ricos, vigorosos y múltiples poderes». Impulsado, como tantas otras veces, por una vocación didáctica de dirección intelectual remata su crítica el columnista en los siguientes términos:

---

[254] No me parece descartable que a estas alturas Dieste pudiera estar informado de los puntos de vista de Paul Valéry sobre la poesía pura. El poeta había comenzado a desarrollarlos en 1920 y estos se reactivaron a partir de octubre de 1925 —es decir, muy poco antes de la publicación de los artículos de Dieste— como respuesta al discurso de Henri Bremond ante las cinco Academias francesas. La polémica entre las dos concepciones enfrentadas de *purismo* fue subiendo de tono en los seis meses posteriores, alcanzando relativamente pronto a medios españoles, sobre todo *Revista de Occidente*, donde Jorge Guillén tomaba partido por Valéry insistiendo precisamente en la necesidad de sustraer la poesía del dominio de la *obscena* sentimentalidad. En cualquier caso, si la conexión pudiera establecerse debe notarse que Dieste se adelanta al momento en que la polémica es importada a las letras españolas.

[255] Como se verá, las discrepancias con D'Ors son paralelas a las que Carlos Gurméndez ha apreciado entre este y Eduardo Dieste —muy atento también a una reelaboración de la idea del clasicismo— a partir de una tendencia existente en la crítica latinoamericana que aproxima la obra de ambos: «Sin embargo, la diferencia entre ambos es patente. "La oposición entre formas que pesan y vuelan", base de la estética de Eugenio D'Ors, establece un orden supremo de jerarquías, y explica su posterior descenso político hacia el fascismo. Por el contrario, Eduardo Dieste afirma el orden clásico de la realidad como acatamiento reverencial a la unidad del mundo, sin estatuir subordinaciones entre sus diferentes esferas. Claro está que su realismo objetivo lo dejó perplejo para escoger entre libertad y justicia, pese a sostener que no podía haber alegría sin justicia» (Gurméndez, 1987: 12).

> No olvidéis el ritmo, la medida, lo inteligible, diríamos a los jóvenes artistas de hoy. Pero enriqueced la orquesta.
>
> ¡Qué soberbio director de orquesta fué Xenius cuando dispuso de una gran orquesta —llena de sensualidad e ímpetus!

La correlación del pensamiento estético diesteano con el de Ortega vuelve a manifestarse, ahora a propósito de la música contemporánea, en un par de artículos publicados el 21 y 22 de mayo de 1926 en EPG. En el primero de ellos, «Pacific 231», relativo al movimiento sinfónico del compositor suizo Arthur Honegger estrenado en 1924, que se presentaba en Vigo por aquellas fechas, comenta Dieste la sorpresa y polémica que había causado en la sociedad y la crítica locales. Tras reconocer la intensa fruición estética experimentada en su audición —que compara a la ocasionada por la lectura de Whitman, Verhaeren o Renard— recrimina al crítico del diario *Galicia* con terminología y presupuestos claramente provenientes una vez más de Moritz Geiger (a quien no se llega a citar, cosa que sí ocurre con Ortega):

> No estamos de acuerdo, querido amigo. Una cosa es lo que la obra *«expresa»* o, si usted lo prefiere, quiere «simbolizar», y otra lo que usted *percibió* de la obra. Usted percibió lo más fácil de percibir y acaso lo menos importante: las onomatopeyas. Pero las onomatopeyas no son toda la música descriptiva ni en ellas se cifra el mérito del «Pacific 231», sino en su poder sinestésico, en su brío hímnico, en su maravillosa riqueza rítmica y en su *virtud de obligarnos a «escuchar hacia fuera»*, característica de la música de pura intención épica. (cursiva mía)

En la columna que titula «La música moderna» quiere Dieste ofrecer una justificación razonada de la opinión manifestada el día anterior. Para ello, tras rechazar el determinismo de Taine, explica su aceptación de las teorías formalistas de Heinrich Wölfflin sobre la *Gesinnung*, es decir sobre el hecho de que cada época histórica posee una disposición espiritual informativa de los diversos dominios artísticos y definidora de «su varia totalidad». Debe recordarse que el formalismo histórico-crítico de Wölfflin, tal y como se articula en su reconocida *Renaissance und Barock* (1888), posee una particularidad que lo delimita claramente; es su analítica combinatoria de valores formales y fisiológicos —provenientes de sus deudas y relación con la *Sichtbarkeit* y la *Einfühlung*— con los valores morales y espirituales (Morpurgo-Tagliabue, 1960 trad. 1971: 190), que, como sabemos, orientaron en general el pensamiento etoestético diesteano. Pero lo que importa en particular a Dieste en su ensayo sobre la música contemporánea es otra de las propuestas del historiador suizo, la de que a cada etapa histórica corresponde también una capitalidad artística específica (arquitectónica, musical, poética...). Según nuestro autor esa capitalidad corresponde en aquella altura a la pintura, por lo que desde la pintura debería *gestionarse* la necesaria exégesis de la música nueva. Sobre esa base indica el dominio de las direcciones impresionista y postcubista en pintura, un dominio que se ejercería por proyección en música y poesía. El impresionismo —continúa Dieste— se significa por dar al espectador los elementos pictóricos «disgregados, pero dispuestos en sabia contigüidad, a fin de que la síntesis tenga lugar en la retina y en el alma del contemplador». Por ello contemplar un cuadro impresionista es también pintar y «escuchar música nueva es, en grado superlativo, hacer música».

Así, «en la música actual ha perdido importancia la continuidad de la línea melódica (forma, en pintura) y se ha extremado la importancia de los timbres (colores, en pintura)».

En segundo término, el impresionismo tiene otra nota que lo hace peculiar como estilo. Se trata de su preferencia de lo transitorio sobre lo permanente, su afán por apresar el devenir y por fijar el tránsito (Dieste ejemplifica con la obra de Satie y Debussy). Por su parte, el postcubismo —en los años treinta, como sabemos, preferirá hablar de expresionismo— sigue fiel al designio cubista de «sobreponer el concepto de imitación al de trasposición». La glosa de ese ánimo estético es un hallazgo sumamente expresivo: «Entre la realidad y el cuadro el parentesco ha de ser análogo al que existe entre los dos miembros de una ecuación». Y *ut pictura, musica et poesis*, declara el autor, convencido por la razón ya vista de que la pintura ostentaba entonces la capitalidad del arte.

Este demorado repaso de algunos trabajos ciertamente breves, aunque muy enjundiosos, de nuestro escritor contribuirá a hacer más clara la importante diferencia existente entre sus propios desarrollos y los debidos a Ortega. Se trata —lo he sugerido ya— de la reintroducción de la clave axiológica, fácilmente constatable en la serie de artículos que Dieste dedica a la estética teatral de Pirandello a raíz de la representación en Vigo de una obra menor del autor italiano, *La razón de los demás*[256]. La serie, por otra parte, nos interesará no exclusivamente porque puntualice la asimilación de la polaridad de Geiger (con probabilidad filtrada por la desarrollada por Ortega en relación con el teatro clásico francés y el barroco español), sino, además, porque introduce una serie de conceptos, ahora de estricta composición diesteana, cuya sistematicidad explica bien entre otras varias cosas el proceso creativo propio de nuestro autor.

Comienza el periodista por constatar que la trama dramática de *La razón de los demás*[257] no constituye nunca por sí misma un marco estético, pues con la misma trama pudieran escribirse varias comedias diferentes, y no sólo —en términos narratológicos— porque a una trama o *historia* pueden corresponder muy diversos *discursos*, sino por otro tipo de motivaciones, como podremos ver. Dieste se refiere a la existencia de un *pensamiento implícito* (más adelante lo llamará también *idea capital*) que gobierna toda obra dramática. En el caso de la pieza de Pirandello este sería formulable en los siguientes términos: «Sólo es dueño de su

[256] Deben verse en especial «La razón de los demás I», «La razón de los demás II y III», «Dramática pirandeliana y liberalismo» y «Política melodramática», los dos primeros publicados en G los días 3 y 4 de febrero de 1925, y los dos últimos en EPG el 26 y el 27 de mayo de 1926. *La razón de los demás* fue una de las primeras obras de Pirandello representadas en España en castellano (antes se montaron otras piezas en italiano y en catalán). Sobre la extraordinaria recepción del teatro de Pirandello en nuestro país —sobre todo a raíz del montaje en el madrileño Teatro de la Princesa (futuro María Guerrero) de *Sei personaggi in cerca d'autore* el 22 de diciembre de 1923, bajo dirección de Dario Niccodemi, precedido por cierto en sólo tres días por un montaje barcelonés, esta vez en castellano—, y sobre las *febriles* discusiones públicas que sus representaciones suscitaron, también sobre la moda pirandeliana sobrevenida, creo que el de Gutiérrez Cuadrado (1978) sigue siendo el trabajo más completo que se puede consultar. En las pp. 374-375 refiere concretamente la crítica recibida por el montaje madrileño de *La razón de los demás*.

[257] En ese caso un triángulo amoroso: de una parte, el matrimonio formado por Livia y Eduardo, quien ha abandonado a su esposa, y de otra, Elena, amante de Eduardo. A ello se añade el crucial dato de que, siendo Livia estéril, Eduardo ha tenido una hija con Elena. Esta acabará atendiendo las razones de Livia y permitiendo que Dina, la niña, se vaya a vivir con su padre cuando este regrese con su esposa.

razón el que conoce la razón de los demás» (en «La razón de los demás I»). Ese pensamiento capital, que se corresponde con lo que en su *Poética* Aristóteles llamó *dianoia*, tiene aplicación a Livia, por su larga capacidad de contención e inhibición finalmente desenvueltas en su intervención vehemente aunque razonada; también por su don de escuchar, del que el autor hará derivar toda su fuerza persuasiva. Por lo que hemos estudiado en relación con el pensamiento ético y político diesteano sabemos ya que tal leyenda se compadece absolutamente con sus propias convicciones. De ahí que no deba extrañar nada su entusiasmo hacia lo que el dramaturgo de Agrigento vino a representar[258]. Pero, advierte Dieste, aquella idea capital por sí sola tampoco *hace* una comedia. Ni siquiera su conjunción con la trama (o, en términos aristotélicos: ni siquiera la confluencia de *dianoia* y *mythos*) es suficiente para individualizarla. Es necesario algo más, no fácilmente discernible, pues es *recóndito* y podría no ser del todo consciente en la mente autorial, algo que nuestro escritor denomina con cierta imprecisión *un aglutinante*, para que quede perfectamente determinada la estética de un autor dramático (por extensión puede entenderse cualquier artista): «En la suerte de compenetración de una trama dramática con el pensamiento capital en ella difundido es [...] donde creemos que puede hallarse la estética peculiar de un autor, su "método de simbolización"» («La razón de los demás II y III»).

Me permito llamar la atención sobre la identidad que en este párrafo queda establecida entre estética y *método de simbolización*. En este último sintagma parecen ir implícitas varias notas: sistematicidad, relevancia de la metáfora y atención a los referentes (a lo simbolizado) me parecen las más significativas. Con todo, lo más notable de esta segunda entrega de la serie sobre Pirandello no permanece en el ámbito restringido de la tensión interna de la obra artística, porque se abre con gran expresividad a otros territorios, como el del proceso creativo atendido desde la psicología y el de la vinculación entre mundo y conciencia. Así, Dieste explica que en el desarrollo de la pieza pirandeliana Livia llega a hacer suyas las razones ajenas —las de Leonardo y Elena— a base de su «reconcentrada reserva», de su vivirlas intentando comprenderlas y sentirlas, de modo que «por virtud de esta asimilación de los impulsos circunstantes, el conflicto dramático suscitado entre varios personajes, se adentra y prosigue su juego de antagonismos en el alma de Livia». A través de tal experiencia, el *drama objetivo*, el de todos, sufre una introyección en el espíritu de Livia, «sin dejar de ser el mismo drama en cuanto a los elementos puramente dramáticos y a la suerte de recíprocas influencias entre ellos existentes», por lo que se hace ya *pro-*

[258] Conviene no prescindir de una contextualización mínima de tal entusiasmo. Gutiérrez Cuadrado (1978: 366) cita a este respecto una columna de Luis Araquistáin, fervoroso admirador del teatro de Pirandello y muy decidido en su cuestionamiento del pirandelismo trivializado para consumo. Se publicó en *La Voz* del 18 de enero de 1924, y ya desde su título —«Pirandello o en busca de tres pies al gato»— o alguna de sus sentencias axiales —«Ahora resulta que todos éramos pirandelianos sin saberlo»—no tiene desperdicio. Años después Araquistáin expondrá con detalle en *La batalla teatral* (1930: 41-47 y 125-149) la importancia del teatro de Pirandello, que sitúa en paralelo con el de Ibsen y Bernard Shaw, lo cual no le impide aludir a un pirronismo que a aquella altura histórica resultaba ya nebuloso e incluso cínico: «Ya es sospechoso que Pirandello haya figurado entre las camisas grises, si no negras, del fascismo, que en agradecimiento a tan valiosa conquista subvencionó liberalmente su teatro. Si no hay verdad firme acerca de nada, ¿cómo ha de haberla acerca del Estado? Lo tragicómico sería que Pirandello, después de reírse de todas las nociones humanas, sólo se pusiera serio ante el régimen fascista» (p. 44).

blema íntimo: «En cierto modo Livia asume ese polifacetismo de visión que incumbe al dramaturgo con respecto a sus personajes. Es como un dramaturgo que fuese personaje de su drama».

Por inversión de este, pudiera darse un segundo proceso —razona Dieste— en el que fuese el conflicto personal el que generase una objetivación de un cierto *problema* aun sin salir de la imaginación o la conciencia propia, simplemente multiplicando la personalidad. Quien operase de este modo podría llegar a querer corporizar en obra dramática aquel problema íntimo, y entonces «aquellas tendencias entre sí hostiles de su personalidad, se adjudicarían cada una a plena corporeidad de un personaje cabal. Pero estos personajes conservarían siempre la huella de su origen. Siempre tendrían algo de "datos" de un problema». El columnista explica que ese fue justamente el proceso de otra obra de Pirandello de mayor renombre, *Seis personajes en busca de autor*, donde el problema íntimo es de un orden especial, pues en la conciencia autorial el debate habría estado originado por la dialéctica entre ciertas exigencias artísticas y otras de carácter moral y filosófico; razón por la cual un Ortega descreído ante la posibilidad de que tal construcción fuere jamás entendida por el gran público escribe, en *La deshumanización del arte*, que en rigor ese es el primer *drama de ideas* que el hombre ha compuesto (Ortega y Gasset, 1925 1947: 376).

En «Dramática pirandeliana y liberalismo», continuado en «Política melodramática», hará Dieste una rápida sinopsis de las características de un teatro que por oposición al *melodramático* denomina *liberal* y para el que presenta como teorizadores tanto al propio Pirandello y a Bernard Shaw como, señaladamente, a Ramón Pérez de Ayala, este sobre todo por las críticas recopiladas en el volumen *Las máscaras*, también por algunas indicaciones del narrador en *Troteras y danzaderas*. Dieste debió de tener en cuenta en particular la conferencia «El liberalismo y "La loca de la casa"», que Pérez de Ayala leyó en Bilbao el 2 de mayo de 1916 y que al año siguiente pasó a formar parte de *Las máscaras*, y el artículo «El melodrama», el cual engrosaría asimismo aquel libro (Pérez de Ayala, 1917 1966: 47-68 y 253-262). En esos y en otros lugares Pérez de Ayala había contrapuesto el teatro benaventino al de autores como Galdós, Ibsen o Shaw. Es constatable que la aceptación de las tesis ayalianas es prácticamente total en nuestro autor, quien acabaría confesando su «devoción discipular» por el escritor ovetense en un artículo que en marzo de 1926 inauguró la serie «Tornavoz» de *El Pueblo Gallego*. Sin embargo, hay que decir que Dieste profundiza y ajusta los conceptos dotándolos de mayor homogeneidad y precisión.

En realidad, Pérez de Ayala establecía en el primer texto una inicial oposición entre los espíritus liberal y faccioso, derivada de la dada entre la comprensión de la naturaleza de todos los seres y la falta de esa comprensión por prevalencia del maniqueísmo, y en el segundo texto otra entre los espíritus melodramático y trágico, ligada esta a la oposición existente entre caos y razón, entre episodios y totalidad, entre adoctrinamiento y catarsis, entre pasividad y actividad o entre azar y necesidad. Rafael Dieste reconduce esta formulación cuatrimembre a una polaridad única, espíritu liberal *vs.* espíritu melodramático, y aunque integra la mayor parte del análisis ayaliano hay un aspecto que no guarda correspondencia con él. Es el tocante a la identificación de los espíritus liberal y faccioso con valores ya no morales o políticos sino teológicos; pues, si bien rebajando a un sentido alegórico sus propuestas, Pérez de Ayala (1917 1966: 57) había encarnado en Dios y el Diablo aquellas dos modulaciones

teatrales[259]. Pero el análisis diesteano enlaza plenamente con el del autor de *Las máscaras* a propósito de la necesidad de que el drama «debe ser conflicto de conciencia, o, al menos, conflicto susceptible de ser trasmutado en conflicto de conciencia» (Pérez de Ayala, 1917 1966: 58-59). Culmina Dieste del modo siguiente:

> No desarmar a un personaje para que otro bien armado se capte el favor del público, es liberalismo. Tener el empeño de comprender a todos los personajes es liberalismo. Dialogar y discutir con ellos, pudiendo, como soberano autor, ponerlos a merced de sus particularísimas preferencias, es liberalismo. Percatarse de que el coro no es unánime y auscultar, amorosamente, su diversidad, es liberalismo. Saber que las perspectivas son múltiples y que la propia es una, es liberalismo.

A lo que se añade como epítome unas frases que ya conocemos y que trazan con nitidez el puente ético entre un pensamiento estético y otro político claramente implicados entre sí: «Liberalismo es diálogo, y diálogo sin restricciones que pudieran dejar indefenso a un dialogador, es buena dramática». Todo ello está orientado a una finalidad que Dieste hace explícita: lograr un tipo de público pensante, activo, no unánime, más *reflexivo* que *emocional*, por utilizar ahora la polarización empleada en *La batalla teatral* por Luis Araquistáin (1930: 18). Se trata como sabemos de un designio también político, puesto que la política liberal se define por una relación con el pueblo semejante a aquella que el teatro liberal traza con su público. Es así que la serie de textos que Dieste dedica al teatro de Pirandello se incardina en la línea de la más seria crítica que los estrenos sucesivos del autor italiano alentaron en la prensa española del momento, la ejercida por Díez Canedo, Pérez de Ayala, Ricardo Baeza y en especial por Luis Araquistáin, quienes en ningún momento desestimaron ni el vector filosófico de la dramaturgia pirandeliana ni la renovación pragmática —sobre todo como auténtica construcción de un público y una actitud receptiva nuevos— que aquella vendría a inducir. No conviene perder de vista, en fin, que la reflexión diesteana que acabamos de repasar se sitúa contextualmente en un momento de crisis, discusión y hasta *convulsión* en el marco del teatro español y europeo, constituyendo precisamente la problematización del público, según ha señalado Dru Dougherty (1984: 93), uno de los ocho factores más en candelero, al lado de los derivados de autores, empresarios, organización teatral, relación con el cine, escenificación, actores y crítica. Glosando diversos juicios de dramaturgos, críticos y *teóricos* de la época el profesor de la Universidad de California confirma que la burguesía media era el único público del teatro de los años veinte, y que como venía indicando Valle-Inclán, sobre todo a partir de los problemas con la frustrada representación de *El embrujado* en 1913, su mejor rasgo definitorio era no tanto la escasa formación cultural de partida como el mal gusto, irredimible para unos y regenerable o educable para otros. Un mal gusto que acabaría por limitar sus propias expectativas como destinatarios del producto

[259] O novelescas. Pérez de Ayala no hace distingos en este nivel entre drama y novela, las dos modalidades literarias *fundamentales*, que lo son por su capacidad de dar cuenta de la totalidad e integridad de la vida humana. Este y algunos otros asuntos que han ido saliendo al paso en relación con el pensamiento literario ayalino son comentados por Pierre Sallenave (1970) y por Andrés Amorós (1972: 44-54).

cultural que demandaban, reducidas apenas a la distracción, a la alienación o a la *buena digestión*, según calificaciones de Luis Araquistáin, Ramón J. Sender e incluso de Jacinto Benavente. Dando así en «una dramaturgia de "comedia blanca"» —*melodramática*, en la terminología diesteana— tras la que la burguesía, como auténtica «masa muerta», se aislaba doblemente en relación con la situación histórica y política de los últimos años del reinado de Alfonso XIII (Dougherty, 1984: 114).

Y como no podría ser de otro modo, todo lo anterior requiere una lectura en clave política, tal y como Dieste resuelve en sus análisis y como con gran lucidez planteará Luis Araquistáin en *La batalla teatral* (1930: 4-74). Dougherty, que también la emprende, extrae consecuencias de diverso signo al presente en nuestro autor. La primera es la disociación de la burguesía con el sector culto que la dirige, conformado como «intelectualidad europeizante» y contrariado por la orientación sostenida del gusto nacional:

> De hecho, a esa intelectualidad no le preocupaba mucho la desgana de su clase respecto del teatro, ya que comprendía —y también sentía— el atractivo de los nuevos espectáculos frente a la degeneración de la escena. No; el problema no era la inapetencia, sino la persistente afición al teatro de Benavente, Fernández Ardavín y Muñoz Seca. (p. 148)

La segunda, discutible y paradójica, es la supuesta *eficacia* de la presión de los intelectuales para que se modificase, siquiera mínimamente, el rumbo de nuestra escena coadyuvando así al ansiado cambio cultural del país. Mucho más aceptable y clarificadora es la tercera de las consecuencias observadas por Dougherty, según la cual las elites dirigentes de la burguesía mantenían la aspiración a que el teatro alcanzase una dimensión civil, no ajena absolutamente a una interpretación religiosa del fenómeno escénico[260], algo que interesó a autores como Pérez de Ayala, Cansinos-Assens y al propio Dieste, quienes comparten la reflexión de que un público que sólo aspira a la frivolidad y a la evasión, un público —como diría Araquistáin— con *mentalidad infantil*, que teme verse retratado en profundidad por el teatro coetáneo..., ese público acaba por desconocerse a sí mismo y por abdicar de sus propias responsabilidades no sólo como destinatario de un espectáculo sino también como protagonista civil de la historia.

El periplo practicado en las últimas páginas nos conduce, pues, a la confirmación de las importantes aunque no totales concomitancias entre las posiciones de Dieste y Ortega en relación con la estética fenomenológica de Moritz Geiger. Ambos la incorporan mediante una aplicación al ámbito teatral europeo; ambos atienden en su análisis el papel que corresponde al público en los distintos modelos espectaculares y en las diferentes prácticas comunicativas estudiadas. Pero mientras Ortega observa todo ello desde un punto de vista psicológico y antropológico-cultural, Dieste potencia la perspectiva axiológica y política.

---

[260] La base de las mismas se encuentra en un texto de Gómez de Baquero, *Andrenio*, que reivindicaba en su columna de *La Voz*, correspondiente al 17 de mayo de 1922 (p. 1), la doble funcionalidad, religiosa y civil, del teatro griego.

2.4.3.2. Metáfora y objeto estético. Claves fenomenológicas de la estética en Ortega y en Dieste

Queda un cabo suelto en el razonamiento hasta aquí seguido, y es conveniente recuperarlo aunque sea a costa de una ligera desviación en el rumbo emprendido. Se refiere al lugar de la metáfora en el pensamiento estético orteguiano. Su pista nos pondrá en el mejor camino para interpretar una nueva cuestión del mayor interés, la de la vinculación existente entre arte y conocimiento.

Según hemos visto, Ortega declara en su «Ensayo de estética a manera de prólogo» la imposibilidad de situarnos en postura utilitaria ante el yo, que para él no es susceptible de ser convertido en objeto de contemplación, en fenómeno[261], pues la verdadera intimidad es algo «en cuanto ejecutándose», por lo que aun siendo el verdadero ser de cada cosa «no puede ser objeto nuestro ni de la ciencia, ni en el pensar práctico, ni en el representar maquinativo» (p. 254). El arte, sin embargo, facultaría un notable simulacro que *parece* superar aquella imposibilidad, pues su función «no consiste en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose» (p. 256), haciéndonos patente su intimidad, su realidad ejecutiva. Por esto mismo el objeto estético es comparado a un cristal: según cuál sea el límite de nuestra mirada podremos decir que ambos son transparentes (y dejan ver a su través otras cosas) o bien que ambos se transparecen o presentan a sí mismos. Ortega es consciente de que esa es también la esencia de la metáfora, razón que lo mueve a proponer que hablar de objeto estético y de objeto metafórico refiere idéntica cosa; o, al menos, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula, el átomo del arte.

Sólo por esto merecería la pena detenerse y prestar toda la atención a sus explicaciones. En definitiva, lo que Ortega nos ofrece es un breve compendio de estética centrado en dos de los *problemas* axiales de esa disciplina, tales son la experiencia y el objeto estéticos.

Entiendo que se trata de una brillante e intachable argumentación, si bien no ensanchada en modo suficiente por el propio autor. Pues es claro que no pueden considerarse desarrollos propiamente dichos los epígrafes consagrados a la metáfora en *La deshumanización del arte* (Ortega y Gasset, 1925 1947: 372-377), cuya funcionalidad es allí ancilar, y desde luego más crítica que teórica. Por otra parte, la aparente ampliación que se localiza en «Las dos metáforas» (Ortega y Gasset, 1924b 1946: 379-392), aun redundando en la idea de la energía gnoseológica de la metáfora, que es «un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia intelectual» (p. 383), está referida en lo fundamental a una defensa de la presencia del tropo en el lenguaje científico y filosófico, restringiendo por ello el alcance teórico y estético del «Ensayo». A pesar de lo cual no dejaré de reconocer e incluso de subrayar aquí un aspecto de ese trabajo parcialmente aludido ya en la cita anterior y que como se verá más adelante resultará crucial en la definición de las estéticas orteguiana y diestena. Me refiero a la insistencia con la que Orte-

[261] Explicando la fenomenología, en «Sobre el concepto de sensación» definía Ortega con terminología propia que el fenómeno era para Husserl «simplemente el carácter virtual que adquiere todo cuando de su valor ejecutivo natural se pasa a contemplarlo en una postura espectacular y descriptiva, sin darle carácter definitivo» (Ortega y Gasset, 1913a 1946: 254).

ga reclama la función gnoseológica de la metáfora, y por extensión de la poesía, parangonada en ese cometido nada menos que con la ciencia: «la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades. Esto implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación y descubre hechos tan positivos como los habituales en la exploración científica» (Ortega y Gasset, 1924b 1946: 383).

Las ideas que Ortega presenta en su prólogo a Moreno Villa tampoco fueron recogidas con posterioridad por la tradición filológica o el pensamiento literario españoles[262] hasta que cuarenta años después de su primera publicación Juan Ferraté (1957 1982²: 141-158) las reivindica y amplía[263]. No obstante su restringida circulación, la elaboración orteguiana puede parangonarse con las más lúcidas teorías de la metáfora de este siglo, trasciende —previa conexión con ella— la simple definición de la retórica clásica en cuanto *similitudo brevior* o transposición, e igualmente va más allá de las propuestas de la estilística idealista o estructural y de quienes, a partir de los estudios de Roman Jakobson sobre las afasias infantiles, han visto en el tropo un tipo de relación paradigmática por semejanza[264]. En realidad, cabría vincular la teoría expuesta por Ortega en 1914 con una tradición plural y bastante abierta que, según suele reconocerse, parte de I.A. Richards y pasa por autores como Philip Wheelwright, Paul Ricoeur o Eva F. Kittay. Una tradición que se convoca como *teoría interactiva*[265], y que se nutre en especial de disciplinas como el análisis del discurso, la hermenéutica, la gramática del texto o —últimamente— la lingüística cognitiva, propugnando un giro pragmático reconductor de la estricta perspectiva semántica en el estudio de la metáfora, tan largamente imperante en el transcurso del tiempo.

---

[262] Aunque sí por estudiosos de su filosofía, estética, pensamiento político, epistemología... He analizado el proceso, con las indicaciones bibliográficas oportunas, en dos trabajos anteriores al presente (Casas, 1996: 282-291 y 1997a).

[263] Ferraté llamaba ya la atención sobre el hecho de que el prólogo constituía «el precioso germen de una excelente teoría literaria» y, al tiempo, «un magnífico ensayo de estética general» (pp. 157-158). Tras aquellas «Notas a un prólogo de Ortega», concretamente en el epílogo que en 1982 dispuso para la segunda edición de su *Dinámica de la poesía*, el filólogo catalán plasmaría una consideración teorética *a posteriori* del curso de su pensamiento literario claramente iluminada por la fenomenología y por los rumbos abiertos desde la semiótica pragmática o los estudios sobre la recepción; e interesa destacar aquí la natural incardinación que de algunas de las reflexiones de Ortega —convenientemente maduradas y matizadas por los casi setenta años transcurridos— puede hacer entonces. Véase como ejemplo el riquísimo parágrafo 3 de la segunda parte de ese epílogo (Ferraté, 1982: 430-432), en particular la referencia a la lectura como proceso simultáneo de «apropiación íntima» y de «objetivación y despersonalización crecientes». Sobre las aportaciones filológicas o retórico-poéticas posteriores, debidas a investigadores como Francisco Ayala, Lázaro Carreter, Ricardo Senabre, Morón Arroyo, Maillard o Cabo Aseguinolaza, me he extendido en Casas (1996: 283-286 y 1997a).

[264] No descomponible, como en la teorización del propio Jakobson y en las debidas a Le Guern (1973 trad. 1980³: 13-19), Cohen (1966 trad. 1970: 104-133), Bousoño (1952 1976⁵: I, 101-279 y *passim*) y tantos otros autores, o producto combinatorio bien de sinécdoques, como en los esquemas del Grupo m (Dubois *et al.*, 1970: 108), bien de metonimias, como en Umberto Eco (1971).

[265] Tomo de Gabriela B. Fernández (1991: 21) el siguiente esquema: «En consecuencia, y para contraponer a los postulados de «la vieja retórica» *la teoría interactiva* afirma lo siguiente: 1) privilegia el enunciado y no el término; 2) el desvío se inscribe dentro del marco de la predicación total; 3) la semejanza compromete al enunciado; 4) la sustitución se reemplaza por una «tensión dadora de sentido»; 5) hay innovación semántica; y 6) produce conocimiento».

Aparte de su propio calado estético, que repito que procede de la identificación funcional de la metáfora con la obra de arte, lo más enjundioso del pensamiento orteguiano sobre esta materia es la explicación de su mecanismo, es decir, de la génesis y procedimiento de la metáfora. Hay ahí dos operaciones concatenadas, cada una de ellas con su correspondiente complejidad interna, que según se verá no es poca. La primera operación consiste en «el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales» (p. 259), en el *rompimiento* de su estructura real (p. 263). Para Ortega, los términos real e irreal de la metáfora —el tenor y el vehículo, en la terminología de Richards— comparten una semejanza en algún punto mínimo e inesencial, efectivamente; pero a partir de ahí se acentúa la desemejanza real entre ambos, pues en la metáfora «vive la conciencia clara de la no-identidad» (p. 258). En el verso citado, [el ciprés] *e com l'espectre d'uma flama morta*, las cosas *ciprés* y *llama* rompen sus caparazones sémicos (p. 259), de modo que su *materia interna*, «en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura», a partir de las cuales habremos de localizar una nueva identidad en un nuevo objeto. Bien, pero eso no es todo. Supone sólo la primera operación, relativamente presente en otras teorizaciones sobre el tropo.

La segunda operación conforma el auténtico *tour de force* orteguiano, pues remite, dice el autor, a otro mundo en el que la nueva identidad se hace posible, en el que los cipreses *ya* son llamas[266], propósito que se alcanza merced a un proceso[267] de cinco fases que he detallado en otro lugar (Casas, 1997a) y que tiene como consecuencia fundamental esta: que la metáfora —por extensión, todo objeto estético— faculta una posibilidad previamente negada en términos generales, nada menos que la del acceso a la realidad ejecutiva de *una cierta clase de cosas*, puesto que el objeto estético es ya una intimidad en cuanto tal (p. 256).

En lo que acabo de subrayar creo que se encuentra la clave fundamental del desconcierto sembrado por el «Ensayo de estética a manera de prólogo», de su carácter *problemático*, *enigmático* y *oscuro*, como lo califican San Martín (1992a: 119-127), Cabo Aseguinolaza (1994-95) y Morón Arroyo (1968: 363-394 y 1985) en sus respectivas investigaciones. Convencido de lo cual se me permitirá que rompa una lanza por la coherencia del prólogo de Ortega, que es tanto como decir por la del fundamento principal de su teoría estética.

Empiezo por declarar mi disentimiento con respecto al juicio defendido por Orringer relativo a la imposibilidad de la epojé en Ortega[268] (*vid. supra*). Resulta en exceso categórico, necesitado de alguna precisión que matice tanta contundencia. Las fases iniciales de la segunda operación recién descrita no parecen

[266] Nótese el interés de estas afirmaciones y su alcance para una interpretación de la metáfora —y por añadidura del objeto estético— desde la noción de *mundos posibles*. Precisamente, el prólogo a *El Pasajero* empezaba diciendo que la poesía es herramienta del poeta para enriquecer el mundo y aumentar la realidad (p. 247).

[267] *Proceso*, sí, porque para Ortega «el término "metáfora" significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella creado» (p. 257). Lo ha visto perfectamente Cabo Aseguinolaza (1994-95: 73-74), aunque en su criterio la *sugerente* teoría orteguiana de la metáfora tan sólo se adivina.

[268] Véase también Cerezo Galán (1984: 295-301), quien matiza la crítica orteguiana a Husserl sobre su suspensión —vía epojé— de la ejecutividad de la conciencia y la relaciona con las expuestas por Scheler y por Heidegger.

aludir a otra cosa que a la epojé (Ortega habla de la *actividad* por la que se desrealiza *la cosa ciprés*, hacia la cual el observador se vuelve de espaldas antes de *sentir* la identidad de ciprés y llama). El *mirar hacia dentro de mí* orteguiano tiene mucho que ver, además, con un hacerse espectador desinteresado de uno mismo, esto es, con la reducción trascendental de la fenomenología husserliana (reconozco que explicada en términos imprecisos y hasta puede que algo burdos[269]). Téngase en cuenta lo indicado por San Martín a propósito de «Sobre el concepto de sensación», aparecido sólo un año antes que el prólogo al libro de Moreno Villa: «a esas alturas de publicaciones husserlianas» Ortega no podía calibrar la complejidad de la nociones de epojé y de reducción fenomenológica (San Martín, 1994: 245). Claro está. Así, pues, en el ámbito de su pensamiento estético, que es el único que en este momento nos ocupa, y más concretamente en relación con su modo de entender el objeto estético, interpreto que Ortega no sólo posibilita la epojé sino que —al menos en 1914— quiere hacerla piedra angular de la teoría que nos propone[270]. Para contrastar debidamente lo que sostengo será bueno acudir a un texto que no se llegó a editar en vida de Ortega y que este redactó en torno a 1930 con el objetivo de reprender, con inusitada contundencia por cierto, a un Eugenio d'Ors que había publicado en la revista porteña *Criterio* unas muy breves notas con la pretensión de «liquidar la fenomenología». Lo que Ortega (1990) escribe[271] traslada al lector un esquema esencial del método de la reducción fenomenológica, que es fácil comprobar que se adapta con bastante exactitud a las fases iniciales de la segunda operación dispuesta por la metáfora que se acaba de referir.

En segundo lugar, aprecio que tiene razón Cabo Aseguinolaza (1994-95: 74) cuando niega relevancia ontológica a la metáfora tal y como es comprendida por Ortega. En efecto, el párrafo con el que culmina el cuarto epígrafe del prólogo es muy claro; tras sentar —acabamos de decirlo— que el objeto estético es una intimidad en cuanto tal da la impresión de que Ortega no asume el alcance de esa proposición, parece incluso que retrocede: «No digo —¡cuidado!— que la obra de arte nos descubra el secreto de la vida y del ser: sí digo que la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *pare-*

---

[269] Complementa y afina Ortega de todos modos en la parte final del prólogo que el mecanismo de ese mirar dentro equivale a «perturbar nuestra visión natural de las cosas, de modo que al amparo de esa perturbación se alce con el influjo decisivo lo que de ordinario nos pasa desapercibido» (p. 263), aquello que decide apelar como *el valor sentimental de las cosas*.

[270] Soy consciente de que esta afirmación parecerá arriesgada contemplada desde otras vertientes del pensamiento orteguiano. Conozco, por otra parte, la posición de San Martín (1994: 232-246) en torno a la confusión que manifiesta el ensayo «Sobre el concepto de sensación» entre epojé y el modo de vida no ejecutiva, perdiendo lo que le es específico a aquella, ser «un instrumento para mostrar el carácter tético de la experiencia, para mostrar que el mundo es nuestro correlato» (p. 245).

[271] Sin ánimo de defender la doctrina husserliana, según aclara (Ortega y Gasset, 1990: 26). Son precisas y muy útiles las aclaraciones de San Martín (1994: 48-58) sobre este texto y sobre otro paralelo en motivación, «¿Qué es el conocimiento?», de 1930. A partir de aquí, respaldado por sus lecturas de Heidegger, un Ortega orientado a la razón histórica achaca a la fenomenología husserliana el escamoteo de la realidad y el ser en fin no una filosofía del siglo XX sino el final del idealismo. San Martín señala que hay un sentido de la historicidad de la vida, crítico con Husserl, que sin embargo revela una «conexión directa» (p. 54) con *La crisis de las ciencias europeas*.

cernos que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva» (p. 256). Impresión que se refuerza al leer poco después lo siguiente: «es la esencia del arte creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales. Por consiguiente, es el arte doblemente irreal; primero porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad» (p. 262). Coincido con Cabo Aseguinolaza en que ello supone una preterición del objeto, limitado simplemente a ser el punto de partida del proceso metafórico, o en general de la creación artística. Claro que sí. Claro que el territorio al que conduce la argumentación orteguiana es el de la irrealidad, el de la ficción. Pero es que nunca se procuró otra cosa. Esto es así porque la realidad ejecutiva a la que se tiene acceso mediante el arte no es la del objeto representado, no es la del término real de la metáfora. Es la del objeto estético, es la de la metáfora, en ambos casos —insisto— contemplados *como proceso*, no como resultado[272]. Esa es la intimidad a la que nos es dado acceder por mediación del arte. Esa es la única intimidad que según Ortega podemos ver ejecutándose[273]. Dígase de otro modo, *a lo pragmático* (de suerte tal, además, que la propia formulación nos convenza de la extraordinaria actualidad del hallazgo orteguiano): el auténtico lugar de la metáfora y por ende del objeto artístico *es la enunciación*[274]. Ortega lo había expresado ya en el arranque de su examen:

> ¿Qué diferencia hay entre la imagen visual que a veces tenemos de un hombre pensando frente a nosotros y el pensar del *Pensieroso*? Aquella imagen visual obra como una narración sobre nosotros, nos dice que allí, a nuestra vera alguien piensa: hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere. Mas, en el *Pensieroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose. Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente. (Ortega y Gasset, 1914d 1947: 255)

Sobre esas bases puede afirmar, y es lástima que tampoco se extendiese aquí, que el arte supone una «peculiarísima manera de conocimiento»[275] (p. 255). Concluyo, pues, reivindicando la importancia y *relativa* coherencia de este compendio de estética que Ortega ofrece en lugar tan esquivo y aceptando que, en efecto, no cabe rastrear en él una orientación ontológica ni semántica, pero sí

---

[272] En cuanto resultado la metáfora sí ofrece un resultado positivo desde el punto de vista ontológico. Por eso puede concluir Ortega que con cada estilo literario y en definitiva con cada metáfora u objeto estético *el mundo nos es aumentado* (p. 263).

[273] Sólo como añadidura —en todo caso accesoria y prescindible— *parece* además que se nos hiciera patente la intimidad de la cosa representada, del tenor, del ciprés. Pero ese espejismo ya no importa a un Ortega que pronto pasaría a defender como una de las siete características del nuevo estilo artístico «que la obra de arte no sea sino obra de arte» (Ortega y Gasset, 1925 1947: 360), por tanto la falta de necesidad de un regreso al referente.

[274] Cabo Aseguinolaza (1994-95: 78) reconoce a Ortega el atisbo de tal traslación pragmática, sin que por ello deje de contrastar que los desarrollos posteriores de ese planteamiento alcanzan verdadera plenitud teórica sólo con los trabajos de Ferraté, y complementariamente con alguno de Gil de Biedma.

[275] Amplíese viendo Cerezo Galán (1984: 409-416) y Navarro Cordón (1994: 98-101).

sentimental, que en este caso creo que equivale —nos han salido al paso pruebas suficientes— a *fenomenológica*, *gnoseológica* y *pragmática*[276].

Comprender lo que se acaba de indicar se hace fundamental a la hora de delimitar el marco que circunscribe la teoría estética de Ortega, y con ella la de Dieste, que como vamos constatando bebe en sus mismas fuentes, y se nutre, además, de la aportación personal del autor de *La deshumanización del arte*; aunque estoy seguro de que reducir este haz de semejanzas o concordancias a la noción de *influencia* sería bastante empobrecedor. Parece preferible hablar de *convención*, ampliando algo el sentido otorgado al término por Claudio Guillén (1971: 53-68) —quien desarrolla puntos de vista originales de Harry Levin—, o más precisamente de *polen de ideas*, como ha propuesto Darío Villanueva (1991: 9), retomando a su vez una explicación de William Faulkner para descifrar no sólo casos de convergencia de formas o temas sino también de ideas, estructuras, planteamientos... que en cualquier caso, según creo, pueden constatarse tanto en el ámbito de lo artístico-literario como en el campo del pensamiento o la ciencia. Pero es que, además, en el caso que nos ocupa existe un efectivo marco común a Dieste y a Ortega cuya obliteración —ante el asombro producido por la mera comprobación del paralelismo de sus respectivos hallazgos y propuestas— sería irresponsable. Tal marco no es otro que el de la fenomenología, uno de cuyos problemas fundamentales, tanto en términos generales como en su vertiente estética, es la relación entre los aspectos perceptivo e ideal del conocimiento (Morpurgo-Tagliabue, 1960 trad. 1971: 555), siempre en la órbita de la discusión sobre el ser humano y la razón (su capacidad constitutiva, sus límites...).

En este orden de cosas, la comparación de los presupuestos en que se basan los escritos estéticos de Ortega y Dieste con uno de los textos fundamentales de la estética fenomenológica, la *Ästhetik* de Nicolai Hartmann, clarificará algunos extremos[277]. La extensa «Introducción» (Hartmann, 1953 trad. 1977: 5-50) de la obra que el pensador letón escribió en la primavera y el verano de 1945, en una Postdam cercada y posteriormente ocupada por el ejército soviético, dejó establecidos sugerentes puntos de partida que delimitan en qué consiste la actitud estética, por oposición a la actitud natural y a la actitud filosófica, así como el conocimiento de ella derivado[278]. En este lugar Hartmann explica el trayecto de la estética hasta hacerse fenomenológica, reconociendo explícitamente las deu-

[276] Tal vez, la mejor prueba de ello sea el aprovechamiento que Juan Ferraté hará de esos radios cuando a partir de 1957 trace un círculo renovado para su propia teoría literaria; y ya no digamos cuando casi un cuarto de siglo después escriba el ya citado «Epílogo» para su *Dinámica de la poesía* que, sin desprecio del centro anteriormente fijado, muestre su congruencia con el curso de las investigaciones coetáneas sobre el problema de la enunciación literaria (Ferraté, 1982: 430-443).

[277] No es este el primer lugar en el que se establece un cotejo entre el pensamiento de Ortega y el de Hartmann, quienes fueron compañeros de formación en su etapa neokantiana. A propósito de la teoría del conocimiento y de la vida como realidad radical han escrito tanto Morón Arroyo (1968: 140) como Cerezo Galán (1984: 303-315), este último puntualizando la exclusividad de la realidad radical en la *Urtatsache* (o «hecho primario») hartmanniana y estableciendo relaciones con textos no sólo de Heidegger sino también del propio Husserl.

[278] Para un sucinto repaso histórico de la vinculación entre arte y conocimiento, en especial a partir de la definición propuesta por Baumgarten de la estética como «*scientia cogitationis sensitivae*», véase Zecchi (1981).

das con la *Einfühlung* y con la obra de síntesis de Croce (por supuesto, también con Kant), y resaltando el «pecado de omisión» que la primera fenomenología cometió por su desatención del objeto estético, oscurecido indebidamente por el protagonismo concedido al análisis del *acto estético*, primado ya como materia de estudio desde la estética de corte anímico-psicologista. La *Estética* de Hartmann previene contra una interpretación del arte desde su estricta funcionalidad mimética (tanto en un sentido aristotélico como platónico[279]). A su juicio, el arte no es imitación sino que su capacidad primera es la de *dejar aparecer*[280]. La esencia de lo bello sería así *la aparición*.

Importa concretar los términos hartmannianos porque entiendo que aluden prácticamente a lo mismo a lo que se refiere Ortega al mencionar la intimidad que se ejecuta a nuestros ojos, conformadora tanto de la metáfora como, en general, del objeto estético, y también al esbozo que Rafael Dieste plantea concretamente en 1958 en sus «Improvisaciones aforísticas ante los cuadros de Laxeiro», en especial al reconocer la existencia de dos modos de ver y de pintar cifrados en dos frases con valor de programa estético. El primer programa se fundamentaría en el *estar* o el *haber* del referente considerado, el otro justamente en el *aparecer*. Por lo que no es lo mismo ver y pintar un peñasco que *estaba* —o que *había*— junto a un río, que reconocer que ese peñasco *se me aparece* para que lo pinte. Más adelante veremos hasta qué punto esa diversificación de estéticas organiza toda la teoría diesteana sobre la pintura así como su propia crítica de la obra de los renovadores de la plástica gallega, en la que el rendimiento y la recurrencia de la noción *aparecer* es más que notable.

Hartmann afirma que la visión estética es doble. Existe una visión sensible, o de primer orden, orientada fundamentalmente al objeto estético —a su forma, a su estructura...— y *sobre ella* (pero no posteriormente, sino a la vez) se eleva una visión suprasensible, de segundo orden, en la que aun siendo el objeto estético el eje de la experiencia cobra todo su significado el acto estético, tanto en su vertiente productiva como receptiva:

---

[279] Como muestra Tatarkiewicz (1976 trad. 1992[3]: 301-324) ambas se sostienen en premisas típicas de la civilización griega: la pasividad de la mente humana, cuya función primaria es la de la percepción de lo existente, y, en segundo término, la propia asimilación de la perfección del mundo existente, lo cual hace inútil poner en práctica la habilidad humana de *inventar* algo ajeno a la propia realidad. El Renacimiento, aunque incorpora críticamente a través de las diversas líneas de la Poética esa tradición, dará paso a un relativo mayor protagonismo de la *inventio* (Danti, Patrizi, Robortello, Capriano...), y en otra dirección también a la incorporación de la tesis cognitiva del arte (Pacioli, Della Francesca, Leonardo...). Sin embargo, sólo con el idealismo hegeliano y la obra de los escritores románticos se puede afirmar que el concepto de *imitatio* es sometido a una revisión en profundidad; el punto de inflexión más nítido lo marcan a este respecto los cuatro volúmenes de la *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* de Friedrich Th. Vischer (1846-1857).

[280] Es obvia la conexión con el problema de la verdad artística, tan sustancial en el pensamiento estético ya a partir de la teoría ilusionista de la poesía debida a Gorgias o, sobre todo, desde la *Poética* y el tratado «Sobre la interpretación» de Aristóteles, texto este no muy citado pero que abre una lúcida línea de investigación lógica sobre las proposiciones contenidas en el discurso literario, que lleva en última instancia —usando los términos de la filosofía del lenguaje de Gottlob Frege— al reconocimiento de la carencia de valor veritativo de aquellas proposiciones literarias, no catalogables como verdaderas ni como falsas (es decir, conducente nada menos que a la confirmación de la ausencia de referente de la obra literaria o, en general, artística).

> Esta otra visión no es una visión de esencias, una aprehensión platónica de algo universal, ni una intuición en el sentido de un grado más alto de conocimiento. Más bien está siempre vuelta hacia el objeto particular en su unicidad e individualidad, pero se ve en él lo que los sentidos no aprehenden directamente. (Hartmann, 1953 trad. 1977: 24)

La doble visión está asociada a la propia estructura del objeto estético, consistente también en un doble estrato en oposición óntica. Hartmann entronca aquí, para corregirla con apoyo en el idealismo alemán, con la estética platónica y con su reformulación por Plotino y Marsilio Ficino. La base se encuentra en la afirmación hegeliana de que lo bello es el aparecer sensible de la idea —tesis a su vez matizada por Hartmann en lo que concierne a las restrictivas nociones idealistas de *idea* y de *aparecer*—, lo cual conduce a tres puntos: que lo bello es el aparecer (no la idea), que el aparecer es sensible y que dado que la idea no es sensible pero aparece en algo sensible el objeto tiene que ser a la fuerza *doble* (Hartmann, 1953 trad. 1977: 92). Por lo que el autor acaba proponiendo una estratificación en *primer plano* —el producto material y sensible, que existe en sí— y *trasfondo* —el contenido irreal, espiritual, que existe sólo *para* un destinatario «vivo dispuesto a recibir, que pone lo suyo y se convierte en reproductivo al aprehender» (p. 106). Es muy importante que se destaque la «inseparable totalidad de real e irreal» que da lugar a «un *nonsens* óntico, que sólo es posible por la participación decisiva del tercer miembro, el sujeto receptor, que permanece no obstante fuera de la estratificación» (Hartmann, 1953 trad. 1977: 194).

En el caso de la pintura, una marina holandesa por ejemplo, el primer plano estaría conformado por la tela, las manchas de color... (*vid. infra*), mientras el trasfondo lo da *un trozo de vida* determinado, con las figuras, el paisaje... En el caso de la literatura, caracterizada como un discurso que «no habla de aquello de lo que verdaderamente se trata» (p. 207), Hartmann introduce un estrato objetivo intermedio (pp. 124-127), lo cual permite establecer con mayor fundamento un enlace de su estética con la ontología fenomenológica de la obra de arte literaria de Roman Ingarden, que también secunda el carácter de formación estratificada y funcional del objeto estético, y en la que se contemplan dos estratos —el de los aspectos esquematizados y el de las objetividades representadas— que imbrican su extensión con la del estrato intermedio hartmanniano,

> que es en verdad tan irreal como el trasfondo auténtico y, en sentido estricto, le pertenece, pero que, sin embargo es inmediatamente intuible según el modo de lo sensible, si bien no se dirige a los sentidos mismos, sino a la fantasía. Hace surgir en forma concreta la imagen de las personas en la facultad de representación. Forma así una especie de segundo primer plano, que toma el papel de lo sensiblemente dado en todo lo que sigue. Pues la representación literaria exige tal miembro intermedio.
>
> Es nada menos que un estrato de perceptibilidad que aparece. «Que aparece», porque su perceptibilidad no es real. De hecho la hace surgir el estrato real de la palabra, pero no es creada sólo por él, sino producida independiente y reproductivamente por la fantasía. Y en esta medida pertenece al trasfondo que aparece. Sin embargo, según su función se cuenta entre el primer plano; el oyente o el lector la experimentan como se perteneciera a él, aunque por el modo de ser no sea ya posible. Empero está aún directamente ligada a la palabra, y la firme coordinación entre el sonido y el sentido de la palabra nos revela lo estrecho de esta liga; sólo se afloja cuando el lector no conoce el idioma. Al mentar la palabra, de modo inmediato, la multiplicidad objetiva de este estrato intermedio, sucede el milagro de que se

> constituya en la fantasía todo un mundo de cosas, personas y sucesos que tienen la concreción de lo perceptible, sin haber sido percibidos. Esta multiplicidad objetiva intuible es el reino de la perceptibilidad que aparece. (Hartmann, 1953 trad. 1977: 125-126)

De todos modos, el autor acaba determinando que el doble estrato del que venimos hablando (triple en el caso de la literatura) existe sólo como tal «de acuerdo con el modo de ser», pues «de acuerdo con toda la estructura de contenido» esos dos estratos se multiplican, lo cual constituye la condición estética de la propia profundidad y riqueza de la obra artística tanto como su plenitud de sentido y significación y asimismo el alcance de su valor estético (p. 195). La ampliación en serie de los estratos intermedios en literatura es presentada por Hartmann en el capítulo duodécimo de su *Estética* (pp. 204-217), ordenados de más concretos a más abstractos, o si se prefiere de mayor a menor proximidad con el primer plano. La serie comprende los siete estratos siguientes: el del movimiento (lo visible y lo audible), el de los conflictos y soluciones, el de la formación anímica de los personajes, el del destino (entendido heideggerianamente como aquello que un ser humano se prepara a sí mismo), el de la idea individual (el modo en que los valores conducen la conducta y personalidad de los personajes o de cada una de las instancias ficcionales con voz), el de lo general humano (que abstrae y generaliza un saber sobre el hombre a menudo orientado hacia el contraste con la experiencia personal del lector) y por fin el de las ideas generales (de carácter religioso, político, moral...). Puede comprobarse con esta somera presentación de la aplicación a la literatura de las premisas estéticas hartmannianas el interés que posee como complemento de otras orientaciones fenomenológicas, a pesar de lo cual —acaso por apelación a la ortodoxia en la que ya se abanderaba el propio Husserl— el nombre del pensador letón y su ontología crítica no suelen nutrir los manuales al uso[281].

Los dos tipos de visión presentados forman un todo inseparable, pero es la segunda la que aporta el carácter creador, sólo a ella se debe que la visión estética se eleve sobre la percepción cotidiana, sólo ella hace el objeto estético, que Hartmann interpreta que «no es tal en sí, sino sólo "para nosotros"» (p. 37), pues su lugar es la conciencia de cada uno, la del creador, también la de los espectadores o lectores[282], de donde la historicidad de la experiencia estética, algo tan irrenunciable para la reflexión fenomenológica, como se sabe. Precisamente por ello puede concluir Hartmann que un rasgo esencial del objeto estético es su capacidad desrealizadora (no mimética, no realizadora de la idea, no ilusiva): la creación estética es un presentar, un *llevar a la aparición*:

> El proceder del creador es alejamiento de la realidad, es desrealización. No necesita procurarse las condiciones de posibilidad que faltan, no necesita mover el pesado fardo de

[281] Así, no aparece Hartmann, por ejemplo, en el fundamental trabajo *Phenomenology and Literature*, de Robert R. Magliola (1977). Una excepción a la norma es la que constituye un estudio de Martínez Bonati publicado originalmente en alemán en 1976. Traducido, puede verse en el volumen recopilatorio *La ficción narrativa* (Martínez Bonati, 1992: 51-60).

[282] Esto no supone en Hartmann, como tampoco en Ingarden, que se rechace la existencia de una objetividad delimitada para la obra artística o literaria, pero eso es algo que queda captado ya por la primera visión. Véase Scaramuzza (1981: 343-352).

> lo real, sino sólo ofrecer lo irreal como tal a la mirada que contempla. Sólo necesita de lo real como un miembro por medio del cual puede aparecer aquello, y sólo en la creación de éste es realizador. Pero lo que así llega a la aparición sigue siendo del todo irreal, y lo es de manera tan clara y evidente que tampoco el aparecer en algo apresable sensorialmente simula ser una realidad para nosotros[283]. (Hartmann, 1953 trad. 1977: 46)

Lo anterior se compadece perfectamente con las ideas de Ortega, tanto en lo que se refiere a la constitución del objeto estético como a la doble visión que implica la experiencia estética. Sobre lo primero es muy clara la teoría de la metáfora (y acaso desde Hartmann pudiera reconsiderarse o al menos puntualizarse parte de lo dicho sobre la ausencia de un sesgo ontológico en la estética orteguiana). Sobre el segundo aspecto bastará con recordar el ensayo «La reviviscencia de los cuadros» (Ortega y Gasset, 1946 1962: 489-506). En ese lugar se explica en qué consiste ver una obra plástica, acto que «no es sólo cuestión de ojos, sino de interpretación» (p. 491), una interpretación que Ortega limita en exceso, y que queda sujeta a dos leyes de apariencia antagónica cumplidas en todo acto de enunciación y por extensión en toda actividad semántica: la ley de la deficiencia («Todo decir es deficiente») y la ley de la exuberancia («Todo decir es exuberante»); la primera claramente centrada en la esfera de la creación y la segunda en la de la recepción. Debe aclararse, en cualquier caso, que Ortega no da el paso que sí dio la estética fenomenológica ya desde Ingarden, y que daría también la hermenéutica contemporánea[284]; pues su noción de lo experiencial estético nace apenas de la *re*-vivis-

[283] En otro lugar Hartmann (1933 trad. 1989: 73) presenta esta cuestión de la capacidad de una estructura real para hacer aparecer otra estructura que es diversa en contenido, forma y esfera como una aporía ontológica fundamental, un *problema* básico con el que tiene que habérselas la aporética.

[284] Debo llamar a este respecto la atención sobre un reciente trabajo de Hans-Georg Gadamer, que parte de una discusión sobre la *tarea común* de la imagen y la palabra artísticas. Su título original es «Wort und Bild» («Palabra e imagen»), aunque resulta bastante más significativo el subtítulo: «So wahr, so seiend» («Tan verdadero, tan siendo»). Escrito en 1991, se publicó por vez primera en el octavo volumen de sus *Gesammelte Werke* dos años después. Es notabilísimo el modo en que Gadamer confluye por una parte con Hartmann —en especial en la complementación del concepto de *aparecer*— y por otra con Ortega —sobre todo en la referencia a la ejecutividad y absolutidad del objeto estético—, autores sin embargo no tenidos en cuenta, o al menos no citados, en su análisis. Defiende Gadamer en ese lugar, combinando las nociones de *alétheia* y *enérgeia*, que la obra de arte es un presente absoluto en trance de emerger hacia el observador, y advierte —lo mismo que Hartmann— que ese aparecer no consiste simplemente en un desvelamiento, pues el *emerger* tiene una constitución peculiar, dado que la obra de arte: «se presenta en tanto que se oculta (*verbirgt*), y a la vez, responde de sí misma (*verbürgt*). [...] "Algo" emerge porque está dentro y, en cierto sentido, es algo oculto que tiene que emerger. Ahora bien, el desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma, y no en lo que digamos sobre ella. Sigue siendo siempre la misma obra, aunque emerja de un modo propio en cada nuevo encuentro (Gadamer, 1993 trad. 1996: 297). En realidad, continúa, ello es así porque en la obra de arte no es posible separar *el hacer* en relación con *su producto*; el acto de enunciación —diremos nosotros— en relación con su enunciado: «El arte es en la ejecución. [...] Mas esto significa: ni el modo de ser de la obra de arte es lo creado, ni aciertan en la cuestión conceptos como producción o reproducción de la obra por parte del receptor. Más aun: hacer esta diferenciación es, directamente, un desacierto. Claro es que el artista, el escultor, el pintor, el poeta, realizan un trabajo planificado, hacen acaso un gran número de bosquejos y ensayos para llevar a cabo su plan. [...] La creación artística no es algo que se haga, ni es rehecha o revivida posteriormente. Venimos diciendo que algo emerge y que hay algo dentro» (p. 299). Gadamer advierte que ese *algo* emergente resulta en puridad *inefable* y que no es, en absoluto, lo copiado *re-conocido*. Lo que emerge no es nunca el referente. No es eso lo que el cuadro o el poema declaran: «"Lo que emerge" es, antes bien, algo que no se había visto nunca antes. Incluso cuando se trata de un retrato, cuando se conoce al retratado y se encuen-

cencia. Interpretar es para él tan sólo el intento de recuperar la vivencia de aquel «fragmento de la vida de un hombre» (p. 505) en la que consistió —y consiste— el cuadro; esa y no otra es en su criterio la auténtica realidad de la obra pictórica.

Pero de todos modos es constatable en Ortega y en Dieste la consideración de la obra artística —en palabras de Martínez Bonati (1984a: 98) que remiten a Martin Heidegger— «como una operación fenomenológica», como instrumento de visión o logos hermenéutico destinado al desvelamiento del ser. En lo que afecta a nuestro escritor esa reflexión es muy recurrente, aunque dos de los lugares en que mejor se manifiesta es en su «Análisis de una breve nota de Maside», texto en principio no destinado a publicación, utilizado para preparar una conferencia sobre el pintor (versión gallega en TCA, pp. 146-153), y en la propia conferencia aludida, cuyo título fue «La estética pictórica de Carlos Maside (con alusiones a otros pintores gallegos coetáneos)» y que Dieste leyó en la Galería Sargadelos de Madrid el 23 de mayo de 1975. Las glosas de Dieste declaran el grado de proximidad teórica entre él mismo y Carlos Maside —el más racionalista de los renovadores, el más metafísico y entregado a la meditación sobre lo trascendente, como lo presenta nuestro autor en diversos lugares (en EV, pp. 131-137, por ejemplo)—, vínculo que los llevó a *pensar* de forma conjunta en el Vigo prerrepublicano todo un sistema de problemas interrelacionados relativos al arte.

Pues bien, para Maside el arte consistía precisamente en *realizar lo irrealizable*, acto caracterizado como equivalente a un *crear de la nada* (TCA, pp. 150-151), y que, sobre la trasposición de la serie de elementos sensibles del objeto representado *en cuanto imagen* —reducida tal trasposición o *traducción* a descriptivismo o *decorativismo* inerte si no se subordina, implicándose, en lo que a continuación se detalla— tendría que venir definido por la incorporación de las sensaciones suprasensibles, encargadas en fin de integrar a la ficción del cuadro los fundamentos del ser, de la cosa, y que, concretamente, operarían por *negatividad* u *oposición* para mostrar en la fugacidad y transitoriedad del ser su presencia eternal, su perduración en el tiempo como tal ser (el reposo expresa o sugiere así el movimiento, la vida hace lo propio con la muerte, etc.). Exactamente en este punto radicaría para Maside lo que denominó *el fundamento del aparecer* («La estética de Carlos Maside...», p. 177 de la versión gallega recogida en *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*). Agrego simplemente que el comentario de Dieste tan sólo reprocha a Maside algunas imprecisiones conceptuales y nominales, pero asume sus criterios sobre la ficción artística, la verdad y esa doble visión, tan cercana a los *futuros* postulados de Hartmann (al margen de la clave negativista que a su vez, necesariamente, ha de recordar los desarrollos de Adorno), que el acto estético implica[285].

---

tra que el cuadro se le asemeja, es como si no se lo hubiera visto nunca. Hasta tal punto *es* él. Uno se ha introducido con el mirar, por así decirlo, y cuanto más se hacía eso tanto más ha emergido» (p. 299).

[285] En su conferencia Dieste mismo lamenta lo poco que dejó escrito Maside, y sugiere la posibilidad de que en algún momento decidiese deshacerse de su obra teórica. La teoría estética que reconstruye tiene su base, pues, en discusiones, comentarios y exámenes de obra compartidos en el decenio anterior a la Guerra Civil, sobre todo en los años en que coincidieron en Vigo. Una duda que asalta al estudioso de estos textos diesteanos, tan separados en el tiempo de aquellos debates, es en qué medida nuestro autor está pensando —y presentando— a Maside a través del inevitable cristal de ciertos desarrollos posteriores del pensamiento estético europeo.

Debido a la organización cronológica autoimpuesta —reconozco que no en todos los casos cómoda ni óptima en su nivel de operatividad— se hace necesario diferir el detalle de la explicación relativa a la estética diesteana en relación con la pintura hasta capítulos posteriores. Algo, sin embargo, hay que dejar adelantado en este punto. Nos servirá de reconsideración de parte de lo que hasta ahora hemos visto y de puente hacia textos publicados ya en el exilio americano e incluso en la etapa final de la vida de nuestro autor. En el ensayo *Sobre la libertad contemplativa*, publicado en 1948 en el volumen *Luchas con el desconfiado* e integrado posteriormente en la recopilación *El alma y el espejo* (1981), Rafael Dieste dispone una inteligente aproximación, epistemológica de principio pero con implicaciones estéticas y hermenéuticas muy evidentes, al estudio de la aprehensión de la realidad y las cosas, entendiendo por esto último todo lo que es o puede ser objeto de experiencia externa por parte de los seres humanos. Hay una pregunta de fondo en el libro, una pregunta presente ya en la reflexión fenomenológica kantiana, la de si la realidad concreta es causa de nuestro conocimiento de ella. Sobre este problema discuten varias voces, la del Empirista Ingenuo[286] que ha escrito un cuaderno («Restos de un naufragio» será su título), la de un Editor de esas notas, la de un Autor que en ocasiones juega a confundirse entre las voces que ordena y que anuncia a los lectores que no siempre identificará quién sea el *porta-voz* de tal o cual aserto[287]... También se apunta una extensión del problema relativa a los hechos de la experiencia íntima: tales hechos de conciencia ¿son causa de nuestro conocimiento de ellos? De modo dialógico quedará expuesta finalmente, entre otros resultados, una indagación sobre el método que conforma una suerte de *meditaciones cartesianas*.

Dieste podría haber tenido presente de nuevo en este ensayo un texto de Ortega. En este caso se trata de la conferencia «Sensación, construcción, intuición» (Ortega y Gasset, 1913b 1983: 487-499), en la que se expone una declaración de confianza en la fenomenología husserliana, y concretamente en su noción de *intuición*, opuesta al otro par de nociones previas adelantadas en el título: sensación y construcción. Recordaré que en este lugar plantea Ortega el

[286] Así es presentado en el comienzo del libro: «Nuestro empirista acaso haya pasado por la fase dogmática, por la fase escéptica e, incluso, por la fase *crítica* o kantiana. Si lo llamamos ingenuo es, más bien, por su deseo de restaurar su propia ingenuidad, su más primaria espontaneidad cognoscitiva. Acepta el postulado de la experiencia como *comienzo* (de lo contrario no tendría sentido llamarle empirista), pero dejando diferidos o "entre paréntesis" los problemas que se le plantean a Kant a partir de ahí. [/] Tampoco retorna a Hume, ni nada parecido. No está en el alba del conocimiento —¡eso tal vez quisiera!— sino en camino y queriendo atenerse, con deliberada ingenuidad, a las "nociones comunes" de cosa, causa y conocimiento. Pero "atenerse" no significa aquí "abandonarse a ciegas" a tales nociones, o sea, sin algún intento de penetrar en su interioridad, siquiera sea el más indispensable para evitar equívocos» (SLC, pp. 51-52).

[287] Es el *personaje* llamado Empirista Ingenuo quien se formula la pregunta inicial en sus «Restos de un naufragio», que recogerá y glosará el Editor planteando al paso sus propios juicios y respuestas. Conviene tomar nota de la arquitectura de este ensayo porque sustenta un recurso de trascendencia no sólo formal en la obra de Dieste (como tampoco es *sólo formal* en la de Unamuno, en quien nuestro autor pudo aprender el extraordinario rendimiento de los procesos que abre su incorporación). Se trata de lo que algunos han llamado encuadramiento, encaje, hipodiégesis o *mise en abyme*, ya consustancial a los genios cervantino y shakespeariano, así como al de los románticos alemanes y, más cerca de nuestro tiempo, al de André Gide, quien reflexionaba cumplidamente sobre la técnica a finales del siglo XIX y llegó a hacerla central en su novela *Les Faux-Monnayeurs*, publicada sólo un año antes que *Dos arquivos do trasno*. Es, desde luego, una «forma literaria», muy socorrida en la obra diesteana: el relato dentro del relato, la representación teatral en un marco teatral o el ensayo enmarcado en otro ensayo.

problema de la certidumbre del conocimiento, o la necesidad de una *ciencia de la teoría*, pues, habida cuenta que toda ciencia se supone a sí misma, se hace precisa una ciencia *reflexiva* cuyo tema particular sea la teoría misma, en la que ninguna condición constitutiva se da por supuesta. Ese papel puede ser el de la filosofía, sugiere Ortega, siempre y cuando sea capaz de actuar en contrario al sentido común, rechazando la «decantación de evidencias tradicionales» (p. 489), pues de lo que se trata es sencillamente

> de hallar una función cognoscitiva que por su propio carácter, no en virtud de extrínsecas garantías, dé a sus contenidos inmediatamente el valor de verdades. Esta función ejemplar servirá de punto fijo al que puedan en cada caso referirse los conocimientos derivados, como a un criterio. Y llamaremos ser, verdad, realidad, objetividad, al correlato genérico de esa función, a su contenido genuino, a lo que mediante ella captamos (p. 489)

Es, resulta obvio, ni más ni menos que el programa de la naciente fenomenología, que Ortega opone por una parte al empirismo radical de Ernst Mach y Theodor Ziehen y por otra al idealismo crítico representado por los neokantianos de Marburgo Hermann Cohen y Paul Natorp. Con respecto al primero, caracterizado por su limitación a la pura percepción pasiva de sensaciones, sentencia el conferenciante que

> la teoría del conocimiento del empirismo radical comienza por afirmar una realidad y procede luego a derivar de ella el conocer. Ahora bien, esto imposibilita la condición *sine qua non* de la teoría del conocimiento: proceder sin supuestos. El conocer no puede derivarse del ser, por la sencilla razón de que la posición del ser es un acto cognoscitivo, una función teorética que recibe su certidumbre de la que posea el conocimiento en general. (p. 492)

Mientras que en relación al idealismo llamado *científico* —que aboga por la exclusión absoluta de la función pasiva del sentir del sistema de actos cognoscitivos, y que presenta el conocimiento como construcción unitaria que construye al ser (la *idea* en Platón, la *unidad trascendental de la apercepción* en Ortega, la *unidad del pensar* en Cohen)—, aun aceptando parte de sus razones, como no podía ser menos por razones meramente biográficas, objeta Ortega sobre todo una cosa: que aun siendo la función cognoscitiva una construcción del objeto, «cada uno de los pasos o momentos de ella exige una simple intuición de los términos puestos en relación» (p. 497). La intuición se muestra así como una función previa al juicio, una fase en la que aún no hacemos ni construimos nada, por lo que, como dice Ortega, vuelve a comparecer la pasividad de la que hablaban los empiristas. Pero ahora lo hace ensanchada en sus límites, ya no se trata sólo de la sensación sino, como quiere Husserl, de «todos los grados intelectuales», pues «con no menos claridad intuitiva se nos presenta el contenido de una percepción normal que el número irracional, "el polígono de *n* lados", "la justicia", o "el principio de relatividad de Minkowsky"» (p. 498).

Volviendo a Dieste y a su obra *Sobre la libertad contemplativa* diré que aquí la humildad empírica se presenta como una clave importante para el acceso a una respuesta plausible a la pregunta formulada al comienzo, que el Autor reformula con terminología más precisa del modo siguiente: se trata de saber «si la realidad concreta y patente para nosotros en cada momento, es causa de nuestro conocimiento *de ella* en ese momento» (SLC, p. 55). A lo cual adjunta una

apostilla nada baladí que reorienta las reflexiones de Ortega que acabamos de ver. Tomada la pregunta del Empirista Ingenuo, razona el Autor:

> Si se responde a ella afirmativamente, y la respuesta se generaliza —diciendo que los hechos de conciencia a que se refiere la introspección (o la reflexión) son también causa de mi conocimiento de ellos—, puede ocurrir que tal respuesta, una vez admitida, nos lleve a conceder al principio de causalidad soberanía ilimitada, y ello no sin riesgo de que el principio mismo, transformado en *efecto*, se vuelva fantasmal o irremediablemente paradójico, aproximadamente según este esquema: yo digo que A es causa de B porque la sucesión AB, repetida, es causa de mi noción de causa. Y si la respuesta es negativa (ilimitadamente negativa), puede ocurrir que nos quedemos sin «realidad», sin salvar por ello la libertad. De lo uno y lo otro, y con diversos modos de sistematización, hay, como es sabido, ilustres ejemplos en la historia de la filosofía. (SLC, pp. 55-56)

Consiste la humildad empírica en saber y aceptar que lo experimentable nos precede a pesar de que la experiencia y el conocimiento no guarden prelación cronológica alguna entre sí, a pesar de que —como ha escrito Bajtin— el conocimiento parece no encontrar nada preexistente, como si empezase siempre por el principio. Una de las notas del Empirista Ingenuo dice:

> No veo manera de que la realidad —ya se entienda una realidad incógnita que determine las sensaciones, o la de una presencia inteligible de la cual crea yo tener noticia empírica— pueda ser *previa* y dar carácter de comienzo a la experiencia, si entre realidad, experiencia y conocimiento no hay alguna realidad temporal. Supongo, pues, que en su temporalidad, el *trance empírico* comprende esos tres términos, y que decir experiencia posible es contar con posibles objetos de experiencia que, para serlo de experiencia, necesitan ser objetos de alguna manera. (SLC, p. 52)

Así es: la rosa existe con anterioridad a que la miremos o descubramos; pero en el instante en que se nos hace presente en cuanto experiencia visual —en que *nos es*, diría Ortega; en que *nos aparece*, diría Hartmann— accedemos también a su conocimiento (evidentemente parcial, porque se trata de un objeto trascendente), por lo que, según se nos revela, el conocimiento empírico es ya juicio. Acaso —no se hace explícito—, porque, como explicaría Husserl, se haya producido una reducción de la experiencia psicológica del yo al reino de la *experiencia fenomenológico-trascendental de mí mismo*. ¿En qué momento comienza ese conocimiento empírico? Pues en el «pasmo más distraído y más inocente, en el que sea como estar despierto sin haberse enterado» (p. 73), en ese umbral pasivo, en una antesala e instante que Dieste no acaba de nombrar como *epojé* pero a los que no duda en asociar con una bien identificable «suspensión del juicio». Y teniendo en cuenta —aquí sí conecta Dieste sin medias tintas con lo que Husserl distinguió como *tiempo de la conciencia* (también con la *durée* bergsoniana)— que el presente de aquel conocimiento no es reductible a episodio ni a lugar temporal de la continuidad: el presente es el lugar de concurrencia de los vestigios, la memoria, los vaticinios, la espera... El instante puede vestir así los mismos paños de la eternidad[288], lo cual hace expreso Dieste acu-

[288] *Sobre la libertad contemplativa* es, asimismo, el vértice superior de una pirámide lentamente erguida que descansa sobre los maduros artículos juveniles del trienio 1925-1927. En ellos encontramos referencias constan-

diendo —nada impremeditadamente— a la leyenda, a Ero de Armenteira y a Brandán el Irlandés, en quienes el vuelo de la contemplación originó olvido del paso de las horas. Del modo siguiente comienza el capítulo IV de *Sobre la libertad contemplativa*, que lleva por título «Variaciones acerca de la antesala del juicio»:

> El discernimiento sensible, sin el cual no hay sensibilidad ni nada concreto que sentir, tiene un umbral, decíamos, de pasividad no confusa, sino a veces clarísima, que puede dilatarse y dar lugar a que nos enteremos de ciertos ámbitos y de ciertas presencias cuando ya han pasado. Y en esa previa distracción, dilatada o instantánea, está latente la posibilidad del juicio, al mismo tiempo que suspensa su determinación.
>
> Tal suspensión es natural y, por suerte, necesaria y no requiere estar asistida de intención. Más bien consiste en la no-intención en que reposa la confianza natural de la intención. Pero esa no-intención puede también constituir el norte de una disciplina, y, en tal sentido, ser intencionada, como la previa y metódica suspensión de juicio —y hasta de toda representación— de que Descartes nos dio testimonio y ejemplo en su Discurso... (SLC, p. 78)

Una respuesta a la pregunta formulada sería entonces esta: desde luego, la realidad efectiva es antecedente necesario de nuestro conocimiento de ella; pero no es su causa. No puede serlo porque en ese caso —recuérdese— lo sería también del juicio, y entonces este no sería espontáneo ni libre (p. 87), no habría suspensión de juicio ni tampoco memoria. Dieste aprovecha la ocasión, concretamente en el capítulo VI y último del ensayo, para mostrar a esa luz las contradicciones tanto del idealismo platónico (insuficientemente empírico) como del materialismo realista (insuficientemente humilde). Se postula en *Sobre la libertad contemplativa*, en fin, que la realidad tiene otras coordenadas aparte de las espacio-temporales, las sensitivas e incluso las ideales. Y es que Dieste sugiere con Kant la existencia de un ámbito nativo que en cada hombre se constituye en vía de trascendencia[289]. Tiene esto mucho que ver con la idea del yo como sustrato de hábitos, algo que se desarrolla en el *Diálogo de Manuel y David* y que como hemos visto guarda estrecho paralelismo con los «*a priori* del mundo de la vida» de la fenomenología orteguiana (Rodríguez Rial, 1992), que son los condicionantes, no siempre reconocidos por el sujeto en cuestión, de la vida trascendental de cada individuo[290].

---

tes a la comprensión del arte y el poema como anhelo de retener la fuga del tiempo. Su sentido —se anuncia en varios lugares— está en dotar de eternidad al instante, en fijar lo transitorio y hacerlo con la herramienta de la síntesis y la concreción para alcanzar la densidad poética. De ahí el interés del joven periodista por la mística, por el impresionismo, por Debussy, Nietzsche, Poe, Bergson, Satie o Gómez de la Serna, en cuanto comparten semejantes premisas y afanes; en otro sentido, por la literatura aforística, el relato breve, el poema, o la misma columna de diario para la que Dieste propone su particular poética (véase «El arte del periodista», de 29 de diciembre de 1925, y «Autonomía crítica», de 13 de marzo de 1926, ambos en EPG). De esa concreción es buena prueba también una de sus aportaciones teóricas más celebradas, el «Limiar» a *Dos arquivos do trasno*.

[289] En Kant, según explicación dada por él mismo en la *Crítica de la razón pura*, lo trascendental es lo referido al conocimiento en tanto dirigido a la posibilidad de un conocimiento *a priori*, o a su propio empleo *a priori*. Desde el marco de la *Crítica* kantiana no existen dificultades —y a fin de comprender la obra ficcional de Dieste se hace obligado— para designar como trascendentales las condiciones que hacen posible la experiencia.

[290] Recuérdese que en Husserl lo trascendental hace referencia al plano de la conciencia, a las relaciones esenciales que son propias de la intencionalidad. Así se dice que el noema, u objeto intencional de la conciencia, es trascendente a esta.

La breve y sólo parcial exégesis anterior se hace necesaria porque en las páginas de *Sobre la libertad contemplativa* se asientan las bases epistemológicas del pensamiento estético-literario de Dieste. A esa luz, el ensayo cobra un valor propedéutico para nuestro cometido, y se constituye en una formulación posible de aquella «filosofía de la literatura» propugnada y buscada por Eduardo Dieste (1938) en su libro *Teseo II: Los problemas literarios*, donde el escritor auspiciaba las implicaciones de la gnoseología y la metafísica para el análisis del acto de creación literaria y de su fruto último, eso que se ha dado en llamar *la obra en sí*. Porque podría hablarse también de una antesala del juicio estético, que sería matriz germinal de la creación artística, entendida esta como otra de las posibles manifestaciones del *tránsito cognoscitivo* antes aludido, tránsito sin antes ni después —recuérdese—, atento al instante que guarda lo eterno. En *La Isla* se lee:

> La Poesía es siempre anterior a la escritura, y debe poder olvidar lo escrito, debe poder quemar lo escrito, para resucitar siempre de esas llamas con las alas del verso inmemorial no escrito, sin el cual nada se recuerda, ni siquiera el sentido de lo que está escrito. (LI, pp. 73-74)

No se trata por tanto del temporalismo machadiano sino, más bien, como el propio Dieste lo ha calificado a propósito de la pintura de Carlos Maside, de un *eternalismo*, de una querencia de trascender el tiempo. Para mejor perfilar este esbozo convendría la precisión de que el proceso descrito no supone escapismo histórico alguno. Cerca de Heidegger, y en atinado preludio de la hermenéutica de Gadamer (Montero Moliner, 1992a), las últimas páginas de *Sobre la libertad contemplativa* sostienen el argumento de que la contemplación —del objeto, del ser, del texto—, a pesar de su radicación en el instante, posee una lógica interna necesariamente histórica. Por esto, uno de los grandes hallazgos de la literatura diesteana es el preciso ajuste del temporalismo del *Dasein* con la quietud indagadora que se asocia a la contemplación; del «ahora» con el «siempre», o, en otra línea, del encuentro de la libertad de juicio con la licitud de la precomprensión. Y aquí vuelve a mostrarse con nitidez su proximidad al desarrollo gadameriano sobre el círculo hermenéutico (Gadamer, 1960 1975[4] trad. 1977 1991[4]: 331-377) y la legitimación, reclamada ya por Ortega[291] y por Heidegger, del *pre-juicio* como presupuesto anterior y necesario en el proceso de la comprensión.

El poema, la creación literaria, es para Dieste, pues, un pacto con aquel instante eterno, pero un pacto con «sed adivinadora» frente al misterio de lo existente, que lleva consigo el rechazo de patrones dados y arquetipos más o menos académicos o canónicos (incluidos, ciertamente, los referidos a los géneros). Y del mismo modo que supone una simplificación, y hasta una aporía, entender que los objetos son causa de nuestro conocimiento de ellos, lo es también la

[291] Ya en «Adán en el paraíso» Ortega afirma que «Sin prejuicios no cabe formarse juicios», añadiendo que lógica, ética y estética son sólo eso, pre-juicios que facultan la posición del hombre sobre el resto de los animales, y que sin pre-juicios no hay cultura (Ortega y Gasset, 1910b 1946: 469-470). Nelson Orringer (1979: 65-67) ha estudiado la filiación de estas ideas, especialmente en su aplicación estética, en textos de la autoría de Karl W. von Humboldt y de Hermann Cohen; su análisis ha sido contestado por San Martín (1994: 260-267), para quien «Adán en el paraíso» representa un síntoma claro de la superación de la estética neokantiana. Prejuicio y creencia, por otra parte, son conceptos que tanto en Ortega como en Dieste acaban por confluir; en el caso del último esto es constatable en su ensayo *Diálogo de Manuel y David*.

bién la consideración de que el pretexto artístico o el tema literario generan el cuadro o el poema.

La demanda contra la mera objetualización del referente artístico y en favor de una inmersión en su forma, hace recordar en principio la *actitud estética* tal como fue definida por Schopenhauer. Sin embargo, Dieste rechaza el principio de pasividad del que habla el filósofo de Danzig a propósito de la contemplación, que en el autor gallego se enriquece por la mirada epifánica, desautomatizadora de la percepción y singularizadora del objeto[292]. De este modo se confirma el carácter irrepetible de la presencia del referente ante el sujeto de la percepción, y con ello el de la experiencia estética. Por lo mismo podía Valéry dar valor de apotegma a las ideas de que todo efecto —poético, estético, sensorial— es instantáneo y de que la poesía es esencialmente *in actu*; y por eso también dijo Ortega (1910b 1946: 480) que el del arte es «método de individualización y concretación». Sólo esto otorga, en la filosofía del arte diesteana, plenitud intencional a la mirada estética, que debe aspirar a ser bipolar y transitiva —una vez más, *dialogal*—, no clausurándose ni en el objeto ni en el yo.

Tal polaridad entre dos entes singularizados e independientes —recuérdese la crítica a la *Einfühlung*— aspira en la estética diesteana sólo a un fin: a alcanzar por parte del sujeto de la experiencia estética la *verdad esencial* de la cosa, mostrándola en apertura, desvelándola, dando así lugar a una efectiva *alétheia*. Los aforismos vistos pueden relacionarse con la capacidad de revelación que es propia del arte según Nicolai Hartmann (1953 trad. 1977: 53-89), quien hace central en su pensamiento estético la noción de «hecho de aparecer» o *Erscheinungsverhältnis*. Importa destacar además que en Hartmann y en Dieste la experiencia estética puede tener como objeto tanto una obra artística como cualquier cosa que se presente a la mirada humana. Es muy clarificador en este orden el capítulo V de *Sobre la libertad contemplativa*, en el que el propio autor explica las causas por las que en la vida cotidiana solemos hacer renuncia de nuestra capacidad de desveladores de las cosas (por ejemplo, de una tartera azul, o, más precisamente, del *azul* de una tartera en el alféizar de una ventana baja), más fácil de reconocer retrospectivamente, *a posteriori*, *contemplando recuerdos*:

> He ahí una tartera azul. (Hace bastantes años...) Está en una ventana al nivel de la calle. El que pasa algunos días y se detiene sin querer a ver ese azul, a sumergirse en él, en su hon-

[292] Para una comprensión histórica del concepto de desautomatización promovido por Shklovski (1925) y de su relación con el de extrañamiento véase el capítulo «Poética formalista y desautomatización», en Pozuelo Yvancos (1988a: 19-68). En la tradición hispánica ocupa un lugar importante, insuficientemente reconocido, la serie de artículos «Ver por primera vez», que Ramón Pérez de Ayala publicó en *Nuevo Mundo* el 7 y 21 de enero y el 4 de febrero de 1916 (Pérez de Ayala, 1916a, 1916b y 1916c 1991: 143-144, 145-146 y 147-148). Recupero aquí el penúltimo párrafo de la primera de esas entregas: «Ningún artista merecerá llevar nombre de artista sino con esta condición: que su obra exprese algo que él ha visto y sentido por primera vez. Y no importa que este algo haya sido visto y sentido antes, con tal de que él haya acertado a olvidarse de todo y en su alma lo haya visto y sentido por primera vez. La originalidad no reside en lo insólito de los temas, sino en ver las cosas en su origen, en su virginidad, y sentirlas dentro de uno mismo penetrándole en la retirada morada del espíritu en donde reside lo que cada cual tiene de propiamente original, aquella fuerte noción que nos afirma como centro del Universo persuadiéndonos de que todas las cosas han sido creadas para nosotros, para que las veamos por vez primera, y de que lo anterior a nosotros, la historia, la geología, la astronomía han sido largas preparaciones enderezadas a este minuto actual de goce de nuestros sentidos y emoción de nuestra conciencia» (Pérez de Ayala, 1916a 1991: 144).

> dura nocturna, por donde él ve que se adentra la del día para volver como transfigurada y enterada y con algún secreto que podría decir, es un niño, un niño bobo a ratos —como en ese momento—, y el cual, si mal no recuerdo, era yo mismo. Jamás se me ocurrió por entonces hacer ningún juicio particular, pero éste: «azul que existe», aunque no formulado, sé bien que era la forma de mi conocimiento absorbente y absorto. Sé más, me acuerdo bien, y puedo completar esa forma, sin intervención perturbadora, de este modo: «miles de miles de años, todos los años del mundo». Y también de éste: «miles y miles de leguas de años, y de años de leguas, cada vez más lejos, y a mi alcance». Tan a mi alcance que hubiera podido tocar el azul existente, pero ahora me felicito de no haber pensado jamás en comprobar con el tacto la nocturna existencia de sus remotas leguas milenarias, y de no haber hecho tampoco con los ojos observación inquisitiva alguna. Hubiera sido «extemporánea». Ahora bien, ¿de qué sirve este ejemplo a propósito de la libertad del juicio si, al parecer, entonces no hice juicio alguno? Aquí conviene proceder con tiento. Había varios juicios indudables, varias determinaciones claramente referidas a una cosa. La *x*, el bulto, azul, ahí, tartera... Pero de esos juicios posibles ninguno prevalecía con peculiar actualidad salvo «cosa» y «azul». Los demás eran como la aventura latente, el cuento de esa cosa azul que «estaba de tartera» en una casa, como yo hubiera querido estar de grumete en un patache que había llegado al puerto cargado de costales de harina. (SLC, pp. 87-88)

Los dos tipos de realidad antes mencionados —la de los objetos reales y la de los objetos artísticos[293]— son susceptibles de aparecerse al sujeto de la experiencia, quien los vivirá en cuanto revelación y, por tanto, como epifanía (v. EV, p. 132). Y justo en este sentido es en el que Dieste se refiere a la dificultad del autorretrato, experiencia que implica la posibilidad —no previa ni ulterior sino simultánea a la propia ejecución artística— de una autorrevelación en la cual lo que se le está apareciendo como objeto al sujeto es él mismo, esto es: lo que desvela y halla es a sí mismo.

Desde luego, no toda la tradición fenomenológica concuerda con Hartmann en cuanto a que la mera existencia de una «relación de aparición» suponga que la percepción tenga carácter estético. Pero insistiré en que en los escritos de Rafael Dieste se sostiene esta misma formulación. Y también, en primera instancia paradójicamente, en el Ortega que proclama —tomando la expresión de Cézanne— que el arte es *realización*, proceso que para él equivale, según se acaba de indicar, al de *individualización* y *concretación*, por lo que puede afirmar que el trabajo del pintor es crear una *cosa* «organizando un sistema de relaciones espaciales y dándola puesto en él[294]», expediente a través del cual «aquella

[293] Mejor sería decir, con Hartmann (1933 trad. 1989: 69-74), la realidad de los objetos del conocimiento y la realidad de los objetos estéticos, que, como ya se ha sugerido, se diferencian en función de su relación con el sujeto. Los primeros no se agotan en su ser objetivo, subsisten al margen de que sean también algo para un sujeto. El objeto estético, por contra, sólo existe relativamente al sujeto que lo contempla desde una actitud y una mirada estética, por lo que detrás de él no hay ningún *ser en sí*. La ligazón del objeto estético con algo real —mármol, sonido...— permite, desde luego, que pueda ser convertido, al margen de aquella mirada estética, en objeto de conocimiento. Inversamente, cualquier objeto de conocimiento sometido a actitud estética se da exclusivamente como *ser para el espectador*. Por ello, tanto el paisaje como una obra pictórica serán objetos del conocimiento u objetos estéticos dependiendo del tipo de relación que guarde con ellos el sujeto contemplador.

[294] «¿Qué es una cosa?», se pregunta Ortega en «Adán en el paraíso», dando paso a la siguiente respuesta: una cosa no es algo solitario ni estanco, es ante todo «una relación entre varias» y un conjunto de valores;

cosa comienza a *vivir para nosotros*»[295] (Ortega y Gasset, 1910b 1946: 484; cursiva mía). Por su parte, Dieste no prescinde en su reflexión estética de ese par de notas orteguianas, el cual le interesa de modo particular en cuanto se dirigen a marcar una *singularidad humana* como modo radical del ser o del existir, y que encuentra especialmente potenciado en la pintura de Goya, a quien por ello no duda en calificar como precursor del existencialismo (EV, pp. 159-162).

Conviene ser conscientes, además, de la confluencia de estos planteamientos con los postulados que, también desde una posición heterodoxa en el marco de la fenomenología, Heidegger ordena en los años treinta con sus reflexiones en torno al origen de la obra de arte y en particular sobre la cosidad (*Dingheit*). El autor de *Ser y tiempo* señala las insuficiencias de una consideración de la cosa que vaya en cualquiera de estas tres direcciones: a) en cuanto ámbito dado de propiedades, en un esquema sustancia-accidentes (teoría sustancialista), b) en cuanto unidad de la que surgen ciertas cualidades perceptibles sensorialmente (noción kantiana), y c) en cuanto integración de una materia y una forma (sentido aristotélico) (Cerezo Galán, 1963: 70-77); Sadzik, 1963 trad. 1971: 19-34). A Heidegger —también a Dieste, según lo que hemos visto— le interesa la cosa en tanto *eclosión*, superando una interpretación de la misma que la reduzca a instrumento[296].

---

por lo que «Pintar bien una cosa no será, pues, según antes suponíamos, tan sencilla labor como copiarla: es preciso averiguar de antemano la fórmula de su relación con las demás, es decir, su significado, su valor» (Ortega y Gasset, 1910b 1946: 471).

[295] Ortega suele insistir en sus escritos en ese *para* y, en ocasiones, *por nosotros*, que también asocia a la noción de *alétheia*, por ejemplo en *Meditaciones del Quijote*, de tal modo que el fenómeno de descubrir algo se conforma como efectiva *actividad* del espectador (pero no sólo de aquel que contempla un objeto artístico, como delimita, a mi modo de ver indebidamente, Navarro Cordón (1994: 101) al estudiar la estética de Ortega): «Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela ésta sólo en el instante de su descubrimiento. Por esto su nombre griego, *aletheia* —significó originariamente lo mismo que después la palabra *apocalipsis*—, es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación, quitar de un velo o cubridor. Quien quiera enseñarnos una verdad, que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros» (Ortega y Gasset, 1914b 1946: 335-336).

[296] Dieste reconoce en EV (p. 45) que sobre este asunto discutía repetidas veces con pintores amigos como Carlos Maside, algunas de cuyas reflexiones sobre el arte en cuanto ficción, verdad, misterio... aparecen glosadas en el importante «Análisis de una breve nota de Maside», texto previo —como he indicado con anterioridad— a la elaboración de la conferencia «La estética pictórica de Carlos Maside (con alusiones a otros pintores gallegos coetáneos)». Recordaba nuestro autor en EV que aunque Heidegger no estaba de moda en aquella época (se refiere a la segunda mitad del decenio de los años veinte) él ya había leído alguna de sus publicaciones, pero indica también que el pensador alemán «no entraba en nuestros diálogos». Estos habrían llegado por impulso y desarrollo propio a cuestionar el lugar de la cosa en cuanto objeto de la mirada creadora. Por otra parte, en carta escrita desde Buenos Aires a Agustín Basave el 20 de junio de 1957 (OC, vol. V, número 295, p. 478) recuerda Dieste su lectura del ensayo «¿Qué es metafísica?», que en traducción de Zubiri había publicado *Cruz y Raya* en su número 6 (1935). Además, contamos con otra carta extraordinariamente clara en cuanto al reconocimiento que expresa de una concordancia intelectual con el Heidegger posterior a *Sein und Zeit*, el de la filosofía del ser, el Heidegger menos sistemático, que piensa siempre sobre y desde el lenguaje. Esta carta la dirigió Dieste en octubre de 1963 a Juan Gil-Albert tras recibir el volumen *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* de este (Valencia, La Caña Gris, 1961). En ella, además de algunas interesantes consideraciones sobre la noción de *poesía pura* —para Dieste aquella que no exige trámites especiales, al margen de «un poquito de silencio» para hacerse oír, y no aquella otra que «le exige a uno ponerse como cristalizado y frágil de tan "puro"»— leemos lo siguiente:

Para eso se sirve de las botas de campesino que pintó Van Gogh (1950 trad. 1958: 58-63): el arte no existe para mimetizar la realidad, para conformarse a ella reproduciéndola; el arte tampoco es mera creación formal de belleza. El arte opera el advenimiento de la verdad del ente[297]. La obra de arte consiste, así pues, en el desvelamiento (*Unverborgenheit*) o apertura que descubre el ser del ente[298]

Estos versos tuyos, incluidos los más «novelescos» —que a mí tanto me encantan y acompañan—, creo que le placerían mucho a Heidegger... Ya en Buenos Aires había leído algunos ensayos del que han dado en llamar «segundo» Heidegger —según él nada discordante del primero, si no se toman obstinadamente ciertas «ausencias», puramente metódicas, como «negaciones»— y ahora en Rianjo he leído otros. Tengo la confortante impresión de haber estado esperándole, o a mi modo viajando a su encuentro, desde los días de «La vieja piel...» y me sosiega y maravilla ver la maestría con que llega... a donde yo soñaba; que no es en rigor un «donde» y que, por consiguiente, desvanece o transmuta en su raíz la significación de «llega»... Me maravilla, digo, ver que llega, pero además con el paso noble y firme de quien al andar deja fundados, definitivamente reconocibles, los caminos. ¿Qué te parece? Yo creo que sí, que puedo unir a mi aplauso el del maestro Heidegger. (OC, vol. V, número 392, p. 596)

Añadiré que existe una tercera carta de 30 de diciembre de 1966, su destinatario fue Gabriel Zaid, en la que Dieste insiste en términos parecidos a los que acabo de citar, volviendo a mencionar la *coincidencia* en este caso de su libro *¿Qué es un axioma?* con algunos de los postulados heideggerianos (OC, vol. V, número 454, p. 669). De hecho, el último parágrafo de ese ensayo, hace explícito un punto de contacto, el que se refiere al juicio de Heidegger —a propósito de Hölderlin— según el cual el hombre habita en poeta, y que Dieste retrotrae a una premisa para él lógicamente anterior, la de que «El hombre habita en geómetra» (QA, p. 104).

[297] Heidegger usa la palabra *verdad* no en sentido lógico sino en sentido ontológico: «el concepto verdad tiene el sentido de autenticidad. El ente es verdadero cuando es auténtico, en cuanto se presenta tal cual es. Entonces la verdad y el ente son la misma cosa» (Ramos, 1958: 13). En su análisis de la tesis de Ortega sobre los *nombres auténticos* —aquellos que actualizan la potencia originaria de la nominación— Cerezo Galán (1984: 413-416), aun sin mencionarlo, parece tener presente la argumentación de Hartmann (además, claro, de la de Heidegger) cuando afirma: «Hay una perfecta continuidad en la teoría orteguiana de la verdad como "*alétheia*" desde las *Meditaciones del Quijote* (I, 335-336) a *Origen y Epílogo de la Filosofía* (IX, 386). Quizá con el paso del tiempo, la teoría se vuelve aún más luminosa. Ortega insiste, sobre todo, no ya en el sentido sustantivo de la verdad como estado de presencia, anterior a cualquier acuerdo de conformidad con las cosas, sino en su sentido verbal como "averiguación" o *surgimiento de la presencia*» (p. 413; cursiva mía). Finalmente, sobre la que presenta como distinta interpretación de la *alétheia* en Heidegger —«transparencia del ser»— y en Ortega —o «relámpago de intelección»— véase Morón Arroyo (1968: 241-252; sintagmas definidores en p. 246). Para la definición de la verdad en Ortega, asociada en especial a la *perspectiva*, es imprescindible Rodríguez Huéscar (1966); en las pp. 221-249 se estudiada concretamente la verdad en cuanto *alétheia*, aunque no en un orden estético sino más bien epistemológico y, en el fondo, hermenéutico.

[298] Son del mayor interés las puntualizaciones de Martínez Bonati (1984a: 98-100) a tan consagrada fórmula. Destaco en primer lugar la idea de que la operación desencubridora del arte —que el profesor chileno compara con «un aparato *sui generis* de reducciones fenomenológicas»— depende no de su materia conceptual o ideológica sino estrictamente de su *forma*. En segundo término su convicción de que «no hay modo de tematizar el Ser», por lo que en realidad «la verdad revelada por la obra sólo aparece como el *horizonte* intematizable en cuyo centro está la presencia de la obra» (todas las citas en p. 98). Finalmente, ese poner entre paréntesis la realidad transcendente del mundo que es —por ser ficción— la obra artística y, más precisamente, la literaria, supone que la verdad alcanzable no será nunca empírica, calificándola Martínez Bonati de *apriorística*, de suerte tal que «sólo puede darse como evidencia vivida dentro de la inmanencia imaginativa» (p. 99), siendo así que la verdad revelada por el poema resulta ser inasible. De todo lo anterior colige el teórico que existe una tarea definida para la crítica que se quiere fenomenológica, no otra que la de «asegurar intersubjetivamente la experiencia fecunda de la obra mediante la descripción de su forma». Así, haciendo visible la forma «se cumple la operación fenomenológica de reducir lo representado a la representación y destacar la estructura constitutiva de ésta», y además, a través de tal proceder «la crítica orienta al lector hacia la plena vivición del objeto y, *eo ipso*, hacia la indescriptible significación del poema», pues aunque esta no pueda ser

(Cerezo Galán, 1963: 65-135; Sadzik, 1963 trad. 1971: 13-48; Biemel, 1994; Asensi, 1995: 225-235). De esta manera, las botas sucias y viejas pintadas por Van Gogh son el vínculo del campesino con su mundo, son ya un signo de su implantación en la tierra: «En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. "Poner" quiere decir aquí: asentar establemente. Un ente, un par de zapatos de labriego, se asienta en la obra establemente, a la luz de su ser. El ser del ente se asienta en su apariencia estable» (Heidegger, 1950 trad. 1958: 63). Pero es más: Heidegger defiende que todo arte es poesía (*Dichtung*), en el sentido de que es un *Diktat* o «dictado» del ser que se desvela y que se impone al creador, al Poeta, que sorprende los signos al tiempo que los recibe (Heidegger, 1936 trad. 1989: 36). En realidad toda su estética está pensada y construida como reflexión sobre la poesía, y más en concreto sobre la obra de cuatro autores valorados como *poetas de la poesía* (o, como diría Schiller, *poetas sentimentales*, no *ingenuos*) porque problematizaron en sus textos el propio ejercicio de poetizar, haciéndolo asunto central de sus obras. Son: Hölderlin, Trakl, Mörike y Rilke. Morpurgo-Tagliabue (1960 trad. 1971: 658) ha resumido —a mi modo de ver, magistralmente— las seis tesis fundamentales de la estética de Heidegger. Este es el resultado que ofrece:

> 1) el arte no se resuelve en técnica, en estructura instauradora, normativa; 2) el arte ofrece revelaciones y no juicios; 3) esas revelaciones son acontecimientos que abren mundos, épocas históricas; 4) y ello en la medida en que el arte fija y funda «lo que dura» (paradigmas de significaciones y valores, diríamos); 5) más que ningún otro conocimiento el artístico entraña, junto con lo dicho o revelado, el sentido de lo que no está dicho y queda por decir; y sólo eso inexpresado completa la experiencia, conduce el ente al ser, de acuerdo con los términos de Heidegger; de ahí el carácter concreto del conocimiento artístico; 6) la historia del arte es una alternancia de poesía y de «poesía de la poesía», o, como nos ha parecido, de mitos y mistificaciones con la ayuda de mitos falsos: «esa mistificación que no está mal para el genio», escribía Baudelaire. Lo que confirma que el arte, comprendido en este sentido, es siempre una «aparición de la verdad».

Pues bien, unos años después, por las fechas en que da a la imprenta su *Félix Muriel*, Dieste recoge —o, con mayor probabilidad, alcanza por sí mismo— una convicción semejante a la de poesía en cuanto *Diktat* en el ensayo «Alas que se nos dan con la palabra», del que incorporo a continuación algunos razonamientos que sirven también para comprobar que en nuestro autor, como en Heidegger (Morpurgo-Tagliabue, 1960 trad. 1971: 644-654; Cerezo Galán, 1963: 161-263; Sadzik, 1963 trad. 1971: 149-165 y 226-228) y en algún momento en Ortega y Gasset[299], no se establece separación entre los ejercicios *indisolubles* del poetizar y el pensar, y que, en fin, en ambos se encuentra una apelación al misterio del ser que hace de la labor poética oficio *sagrado* de aproximación al origen:

---

definida sí «puede ser mostrada indirectamente haciendo mirar al lector a través de la forma hacia la concreción singular de la obra» (p. 99).

[299] En «La reviviscencia de los cuadros», de modo muy tangencial para el calado de lo que allí se sustenta, Ortega refuerza la convicción ya presentada en el «Ensayo de estética a manera de prólogo» sobre el arte —más concretamente, la poesía— entendido como forma específica de conocimiento: «La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de éste, como mero materia, para transcenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje *sen-*

el poeta sigue queriendo decir lo que no se pudo, a consecuencia de lo cual se acrecientan los poderes y, sobre todo, se desatan las fuentes; sigue queriendo dar nacimiento a las palabras heredadas para sentirse nacer de ellas (eso, lo uno y lo otro, es heredarlas) y no como resucitador, sino como viviente, con esa profunda naturalidad del querer decir; y que, creando, pone a la vez de manifiesto la inmediata actualidad de lo creado, de lo que visto sólo a la luz del uso suele llamarse «producido».

[...]

Decimos, pues, que originariamente la palabra es un acto, y que ese acto es poético. Y en seguida de ser poético, nacida y divulgada la palabra, o ya en uso y renacida, resulta que es útil; que sirve a los fines de otro acto llamado más declaradamente acto; sirve, en fin, a los fines de la voluntad y de las voluntades.

Pero no hay creación verbal voluntaria. Después de que se dice, la palabra significa; y como entonces ya podemos querer decir algo con ella, decimos que ella misma «quiere decir» tal cosa. Pero antes de eso hay un querer decir indeterminado, un querer decirse ante lo que se dice en nosotros, pero sin imponernos ni dictarnos la palabra con que habrá de decirlo. Y aunque se tengan muchas, no vamos a buscarlas como se va a buscar lo que se tiene sabiendo lo que es, pues en tal caso, siendo palabra y no cosa, ya estaría hallada desde el principio. (No hay que confundir el buscar la palabra con el elegirla, que es entre varias que se tienen presentes.) Pero ¿es que vamos a buscarlas de algún modo? ¿No parece más bien que fuesen ellas las que acuden y nos van enterando de lo que queremos decir?

[...]

En la primera «expectación verbal», en el no predecir, está la fuente de toda predicción íntima, espontánea, cierta, y sin esa certeza no sólo no diríamos la primera palabra, sino que no daríamos un paso ni veríamos nada determinado; no estarían los ojos ciegos, pero sí mudos, y no de asombro, sino de estupor, en el más espantable y riguroso alcance de esta palabra. (TN, pp. 175-180)

Exposición esta a la que, con el fin de alcanzar un perfil más preciso sobre el enlace entre poesía y pensamiento, conviene adjuntar la siguiente, tomada de una carta que el autor dirige a su sobrino Eladio Dieste el 23 de febrero de 1978:

> «Cuanto más puro es un pensamiento —dice Nietzsche— más necesita materializarse». Por su parte Unamuno hablaba de «lo abstracto ardiente», de las «puras ideas al rojo», o algo por el estilo. (No recuerdo exactamente las palabras, pero sí el espíritu). Tú ya sabes que a mí me subleva, tanto como a Croce, eso de la poesía como «ropaje» del pensamiento, por muy sublime que éste sea. Y no me inquieta menos la idea de la exégesis de la poesía como una especie de alambique para extraer de ella su «contenido filosófico». (También a Croce le irritaba la idea de tales continentes y contenidos). Pero lo que él sí aceptaría y lo mismo Alain (y a su modo Heidegger) es que la poesía es *impulsora* del pensamiento y éste, a su vez, inductor de aquélla. (OC, vol. V, número 542, p. 808)

---

su stricto no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que ésta propiamente es» (Ortega y Gasset, 1946 1962: 491, n. 1). Al analizar estas palabras, Cerezo Galán (1984: 409-413) ha destacado que revelan que la experiencia de la que se ocupa el poeta es antepredicativa y prelógica, de modo tal que el decir poético constituiría para Ortega una doble transgresión, la de presionar lo inefable —«haciendo hablar las voces secretísimas de la vida»— y la de condensar lo inefado —aquello «que se da por consentido en la radicalidad del vivir».

Reitero, pues, la llamativa coincidencia conceptual, e incluso la de tono expositivo, que Dieste y Heidegger muestran en el terreno estético; así como la notable madurez analítica que desde una perspectiva fenomenológica y ontológica se aplica por nuestro autor ya a partir de la serie «A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar» sobre la cosidad, el estilo y el fenómeno estético[300], manifiesta, por ejemplo, en el razonamiento de la *transfiguración íntima autorreveladora* que el objeto de la tentativa artística experimenta al darse como fenómeno (TCA, p. 40).

Para concluir este apartado considero de interés la recuperación de una clave introducida en una fase anterior de la presente investigación. Se recordará que al hacer repaso de la teoría política y de la ética diesteanas las situamos como vertientes de una antropología filosófica asentada en un modelo axiológico personalista de raíces fenomenológicas. Pues bien, el lado estético de aquel poliedro —y debe recordarse aquí el cuadro de disciplinas de la filosofía del espíritu diesteana, en el que por ampliación del correspondiente a Croce introduce nuestro autor la Estimativa estética— concierta, encaja perfectamente con tal modelo. A fin de someter a juicio la validez de esta apreciación será de nuevo útil acudir al pensamiento de Nicolai Hartmann. Explicó este que en el ámbito de la estética también *reinan* los valores, aunque lo hacen de modo diferente a como funcionan en el marco del *ethos*. Los valores estéticos se adhieren al objeto estético (recuérdese lo dicho a propósito de la doble visión implicada por su contemplación), pero no a su realidad —como operan los valores de bienes en relación con las cosas o los valores morales en relación con las personas— sino «a aquello que son "para" el espectador» (Hartmann, 1933 trad. 1989: 69). Entiendo que precisamente por este mismo convencimiento es por lo que Dieste pudo escribir en «El arte y el eros» en 1926 que «Una obra de arte es una "revelación" de valores». Debido a que los objetos estéticos lo son sólo porque a ellos se une un valor estético, su *modo de ser* —lo hemos visto anteriormente— es radicalmente otro que el de los que Hartmann denomina *objetos del conocimiento*. Y también por ello, mientras que estos no se agotan en su ser objetivo los objetos estéticos sí lo hacen. De hecho, la *alétheia* operada por la experiencia estética, aquello que faculta el *aparecer*, se dirige no al estrato formal sensible sino al suprasensible que se localiza en el trasfondo del objeto estético. Pues bien, en todas las artes «la estructura que aparece en el trasfondo es siempre *lo verdadero*, por cuyo motivo existe el primer plano real» (Hartmann, 1933 trad. 1989: 72; cursiva mía), y por consiguiente (aquí radica una de las claves fundamentales del pensamiento estético de este autor):

> los valores que se adhieren al objeto estético, no son en absoluto valores de algo existente en sí —como, por ejemplo, los valores de bienes y los valores morales—, sino valores de un mero objeto como objeto, de un fenómeno como fenómeno. (p. 72)

[300] Sobre esto vuelve Dieste en buena parte de sus textos sobre pintura. En *Encontros e vieiros* (pp. 45-49), aplica el análisis a la obra pictórica de los renovadores del arte gallego de preguerra, fundamentalmente a Carlos Maside, a Manuel Colmeiro, a Arturo Souto y a Luís Seoane; viendo como cada uno de ellos plasma *la cosa* desde perspectivas teóricas que, en definitiva, identifican y singularizan su propio modo de entender el arte.

A pesar de lo cual esos valores no lo son sólo de la *idea* o el *contenido* del objeto estético, como querían Platón y Plotino por prejuicio metafísico y moral; no lo son simplemente del trasfondo suprasensible:

> Los valores estéticos no son ni valores de lo real ni tampoco valores de la idea; sino que son valores de una relación entre ambos. Esta relación es precisamente algo muy particular. Es el «aparecer» de un trasfondo ideal en la estructura real del primer plano, o lo que es lo mismo, la transparencia del primer plano en favor del trasfondo. (p. 74)

A la relación mencionada es a lo que se *adhieren* los valores estéticos, sean estos cuales fueren. Por lo mismo puede decir Hartmann que esos valores no lo son «de algo existente en sí, sino sólo de algo que es objeto para el contemplar del sujeto»[301] (p. 74). Y a propósito de la referencia que se acaba de hacer a *lo verdadero* complementaré que Hartmann dedica toda la tercera sección de la segunda parte de su *Estética* a la verdad en las distintas artes (Hartmann, 1953 trad. 1977: 319-373). En relación con la literatura, por ejemplo, indica que la verdad buscada no es una *verdad real* sino una *verdad vital*, que está referida «al todo de la composición temática» (p. 336) y que afecta a prácticamente todos los estratos de la obra, pero que no es la única verdad operante. De hecho se encuentra en conformidad intercondicional con la *verdad esencial*, vinculada a las sensaciones suprasensibles y radicada inicialmente —sobre todo— en los estratos interiores, señaladamente en el de las ideas generales (también en el del carácter; así, por ejemplo, en algunos textos trágicos o míticos). Tal verdad esencial puede constituir, para Hartmann, una exageración de la verdad real o de la verdad vital, y a menudo se asocia a «tipos ideales e individuos elevados a lo ideal»; modelando por ello en su *aparecer* algunas peculiaridades que son posibilidades esenciales de la naturaleza humana, aunque con «una pureza que no tienen nunca en la vida»[302] (p. 351).

Si volvemos ahora al ensayo diesteano «El arte y el eros» podemos comprobar que la distinción que propone efectuar nuestro autor parte de un análisis homólogo al anterior, que, en cualquier caso, presenta una expansión *erótica* justo allí donde Hartmann sitúa su aporía. Pero es por bases como las mencionadas por lo que le pareció insuficiente a Dieste una estética cuyo come-

---

[301] La tercera parte de la *Estética* de Hartmann está consagrada en su totalidad al análisis de los valores estéticos, deteniéndose de forma especial en *lo bello*, *lo sublime*, *lo gracioso* y *lo cómico* (Hartmann, 1953 trad. 1977: 375-529).

[302] Desde una posición que sin duda incorpora dosis de escepticismo este planteamiento no es tampoco ajeno a la estética de Theodor W. Adorno, sumamente interesado asimismo por indagar la verdad del arte, la aparición del objeto estético y lo que él prefiere denominar su *explosión* (especialmente operativa en el arte de las vanguardias); aunque, en cualquier caso, Adorno se muestra a menudo preocupado por aquello que Hartmann calificó de vertiente *ilusiva* de la comunicación estética. Pero desde luego ambos comparten que la tensión entre cada obra de arte y su contenido de verdad es máxima. A explicar el porqué de este juicio dedica Adorno (1970 trad. 1980: 109-181) buena parte del contenido de su obra póstuma *Ästhetische Theorie*. Allí se encuentran pautas como la siguiente, bastante reveladora de lo que acabo de adelantar, así como de la *negatividad* del conocimiento provisto por la obra artística: «El sello de las obras de arte auténticas consiste en que lo que ellas parecen aparece de tal manera que no puede ser engaño, y en que el juicio discursivo no puede llegar a su verdad. Cuando esta verdad es auténtica, niega y transforma, con la apariencia, la obra de arte misma. La determinación de ésta por la apariencia estética es imperfecta: el arte encierra verdad como apariencia de lo que no la tiene» (p. 176).

tido como disciplina fuese apenas el de constituirse como una «ciencia de la belleza (considerada ésta como conformidad a un orden de valores)», razón por la que plantea la conveniencia de diferenciar dos saberes distintos pero paralelos, a los que como sabemos llamó Estimativa y Erótica estéticas, la primera como una ciencia de los valores en un orden nouménico y la segunda como ciencia del amor en un orden fenoménico. Hay una charla, pronunciada por Dieste el 19 de febrero de 1980 en A Coruña y recogida en el volumen *Encontros e vieiros* (pp. 119-137), en la que se hace algo más explícito el contenido de ese planteamiento. El conferenciante se refiere a aquel designio de Valle-Inclán de lograr el establecimiento de Galicia como categoría estética, algo que compartieron como meta los renovadores de la plástica que empezaron a actuar en el decenio de los veinte, pues su vocación —se nos indica— no era sólo la de pintar, lograr fama, colgar sus cuadros en los grandes museos de Europa y América..., sino la de *revelar*, la de *poner de manifiesto* la categoría estética de Galicia (EV, p. 125). Y especifica: no en el sentido abstracto, frío en el que operó por ejemplo un Winckelmann con el arte griego. Se trataba de alcanzar esa categoría estética desde el amor y, además, para suscitar amor:

> para descobrir a categoria estética dun país, primeiro hai que amá-lo. Senón o que se descobre é unha categoria, mais que estética, espectacular.
> [...]
> A categoría estética [...] envolve unha soma de valores que son non somente para os ollos e para a sua surpresa, senón que son para *todo o ser humano* en canto está frente à realidade. Esa é a verdadeira estética. Non a que se estabelece a partir dun esplendor dado polos sentidos, senón a que se desperta. Por unha banda, orixina-se do amor a posibilidade de descobrir esa categoria estética. E, por outra, esperta o amor. E así, necesita ao amor como motor, e ao mesmo tempo o amor resulta espertado. Entón, ten a categoria ontolóxica; ou mellor, esa categoria estética da que estou falando ten un valor ontolóxico[303] (EV, pp. 125-126)

2.4.4. Otros textos teóricos y críticos

Con seguridad puede afirmarse que el texto teórico más conocido y glosado de entre los publicados por Rafael Dieste en su primera etapa —acaso junto con la serie de artículos referidos a la cuestión generacional (ya tratada por extenso en una fase anterior de esta investigación)— es el «Limiar» a su libro *Dos arquivos do trasno*[304], pieza que redunda en beneficio de la singularidad del libro y que desde la edición original de 1926 no ha dejado de acompañarlo.

[303] Sobre el sentido ético asociado a ese amor puede verse EV (pp. 155-157), segmento centrado en el conflicto moral arrostrado por toda la pintura de Goya.

[304] A estas alturas son ya numerosos los trabajos que estudian aquel prólogo desde una perspectiva estética, narratológica o estilística. Entre otros, los siguientes: Risco (1926a), Castroviejo (1962), Carballo Calero (1963 1981[3]: 711-713), García-Sabell (1971: 42-45), Sierra Rodríguez (1972: 34-50), Irizarry (1979: 37-39 y 1980: 240-249), Losada (1982 y 1991), Pozo Garza (1982), Tarrío (1987, 1991 y 1994: 239-241), Molina (1989a: 17-19), Casas (1990a y 1994a: 127-133), Alonso Girgado (1995), Fernández Costas y Rabunhal (1995: 50-52), Freixeiro Mato (1995a: 175-177), López Sández (1995), Montaña (1995: 71-73), Rosales (1995) y Villanueva (1995a: 99-105 y 1995b: 164-171).

2.4.4.1. Sobre el cuento

Los seis aforismos de aquel «Limiar» poseen el valor de auténticos axiomas en lo que tienen de definición y de postulación, es decir, en su capacidad para delimitar las que serán reglas fundantes de la creación autorial y del *juego* por esta propuesto. Desde esta perspectiva su rendimiento pragmático resulta obvio, respondiendo antes que nada a la fijación de un pacto explícito de enunciación entre el autor y el lector[305]. Si nos fijamos, estos pulidos aforismos cifran una poética narrativa cuyo eje es el lector. La actualización del relato en la lectura, ser aprehendido, constituye su auténtica esencia. En aquellos seis compromisos no se muestra preocupación alguna por acotar la materia narrativa, interesan la trama y el tono sobre la diégesis, pero por encima de todo preocupa el efecto, la imagen inducida en el lector.

Como se sabe, existe una cierta orfandad teórica por lo que se refiere a la ontología del cuento, a su identidad textual, quizá sólo atenuada desde los formalistas rusos y que felizmente empieza a ceder en los últimos diez años parece que en modo definitivo, como demuestra la notable bibliografía que se va acumulando. Ello ha provocado que, ya desde Poe y luego en los breves apuntes de Lukács pero también en aproximaciones más cercanas como la de M.L. Pratt (1981), la definición genérica del cuento se haya apoyado en la existencia de otras formas narrativas a las que contraponerse de modo más o menos explícito —como la novela, la fábula o la leyenda—, y, otras veces, incluso en la confrontación con el discurso lírico (Baquero Goyanes, 1967 1974[2]: 57). Es esa una estrategia legítima cuando se adopta una posición sistémica general, si bien pierde virtualidad en el momento en que sólo se utiliza en la indagación de las modalidades no inscritas en la canonicidad, las localizadas en los límites o periferia del sistema[306].

En 1926, en su prólogo, teorizaba Dieste, acaso por vez primera en el ámbito hispánico con vocación no estrictamente histórico-descriptiva, en torno al ser del cuento. La preocupación fundamental que trasluce es la de alcanzar un final que sea punto vélico, *aléphico* si se quiere, de la narración entera: todo debe confluir hacia un final que se encubre pero cuya resonancia es omnipresente en el relato. Por el proceso de lectura esa resonancia deviene obsesión y provoca el deseado vórtice emocional. La poética narrativa diesteana está aquí, pues, claramente centrada en el acto estético, en el efecto causado por la lectura. Diríase que para Dieste (y en esto cabe apreciar un adelanto de las tesis de la fenomenología ingardeana y de la propia estética de la recepción) la caracterización ontológica del relato sólo puede ser explicada a partir de su actualización por el acto de lectura, en el cual se destaca sobremanera lo que este tiene de procesualidad. Recordemos la formulación de este cuerpo axiomático:

> A unidade emotiva consíguese no conto pola ousesión do que ten de sobrevir.

---

[305] A esta valencia axiomática del «Limiar» puede achacarse que Dieste no profundizase en el asunto, redactando por ejemplo un tratado sobre el cuento, como le demandó Otero Espasandín (1926) en su reseña del libro.

[306] Utilizo estos términos en el sentido otorgado por el Grupo de Tel-Aviv. Véase para mayor precisión Sheffy (1990).

O remate ha de tela virtú de faguer simultáneas no esprito as imaxes que foron sucesivas.
A presenza do remate debe estar atafegada, pero latexando con forte resoancia en tódolos currunchos do relato.
O remate é unha imaxen que fai estoupalo conto nas verbas derradeiras, dempois de inzalo poderosamente.
O conto é unha pelica na que se sinte o pulso dunha imaxen contida.
O conto é o remuiño que fan arredor dunha lámpada moitas volvoretas, todas mergulladas na mesma luz. (DAT, p. 7)

Son dos, por tanto, los ejes de su poética del cuento: *unidad emotiva* y consecución de un final que actúe como nudo generador del relato. La mitad de los aforismos insisten en esto último, de tal manera que se diría que en Dieste el cuento existe por y para el final. Y se plantea una relación transitiva: por un lado, el final será la culminación y recuperación —en forma de *imágenes* simultáneas— de la procesualidad anterior; por otra, el remate resonará en todos los momentos del relato. Nuestro escritor incide así en un punto que desde Ingarden y Hartmann preocupa a los estudiosos de la epistemología de la obra literaria. En concreto, esa procesualidad de la lectura y la incidencia de tal característica sobre los textos de ficción. La cognición de la obra literaria no se produce de forma completa y simultánea —como sí ocurre con otras clases de percepción—, sino que es procesual y fragmentaria. Cuando Dieste pide en el segundo de los aforismos del «Limiar» que el final tenga la virtud de hacer simultáneas en el espíritu las imágenes que fueron sucesivas, no está apelando a un momento concreto cualquiera; se trata de la culminación del proceso de lectura: es entonces cuando la sucesividad del relato se actualiza en la mente del lector siendo contemplada a nueva luz. En términos hartmannianos ello significa que el objeto estético consigue *llevar a aparición*, en cada acto estético de lectura (en el emprendido por cada lector), la plenitud de aquella sucesividad en cuanto *imaxes*, y es claro que Dieste selecciona este vocablo con tanta recurrencia en el prólogo porque remite a una experiencia mental —al estrato suprasensible, diríamos con Hartmann[307]—, que es la que más parece interesarle, y no a la mera forma sensible, en el caso de una obra literaria manifiesta inicialmente en los signos lingüísticos.

Iser (1976 trad. 1987: 175-216) ha aludido a un punto de visión móvil que refiere el modo en el que el lector participa en el texto y avanza con la lectura encadenando los correlatos intencionales de las sucesivas secuencias (frases, párrafos, epígrafes...). Cada una de ellas, además de constituir un fragmento de la realidad textual, *hace* otras dos cosas: por una parte mantiene un diálogo con los correlatos anteriores para cohesionar el texto, confirmando o refutando horizontes previos y transformando a cada paso el conocimiento que el lector tiene de la obra (*retención*), y por otra abre hacia adelante expectativas de desarrollo interno del objeto estético aprehendido (*protención*). El momento del final, o mejor, la culminación de la lectura, supondría —como también quiere Dieste— el cierre de esa espiral de retenciones, de esas fases que no deben entenderse como discretas porque están hiladas por un mecanismo de *feedback*, o *retroalimentación*, operativo durante la totalidad del proceso.

[307] O al plano *superior* de las *cualidades expresivas*, del que habla Rudolf Arnheim (1957) en su análisis del objeto estético *fílme*, contraponiéndolo al *inferior* de las *cualidades sensoriales*.

Pero conviene precisar algo que según creo ha sido malinterpretado por alguno de los estudiosos de la obra diesteana. Como se sabe, desde los formalistas rusos la narratología viene distinguiendo entre dos conceptos que son el soporte de toda narración. Uno es la historia (referida a los hechos; analizable en función de los *contenidos*); otro es el discurso (el modo en que, por el filtro de la *expresión* y la *composición*, los lectores accedemos al conocimiento de esos hechos). Pues bien, para Dieste el final no se reduce necesariamente a un acontecimiento preciso, determinado, perteneciente en exclusiva al ámbito de la historia o al de lo que la retórica clásica denominaba *inventio*. Puede ocurrir —y de hecho ocurre muchas veces— que ese *remate* del que se habla opere sobre el discurso, entendido este bien como expresión o *elocutio* —recursos estilísticos, lingüísticos...— bien como composición o *dispositio* —construcción interna, traslaciones temporales, reparto de voces y perspectivas...—; en definitiva, que opere sobre el *cómo*, por lo que ya no resulta tan puntual (entre otros motivos porque a menudo en los relatos diesteanos *no ocurre nada*). En este sentido afirmaba Carballo Calero (1963 1981[3]: 711) que las palabras últimas del relato suelen poseer en los *Arquivos* una valencia anticlimática.

Por no salirnos del marco de la primera edición voy a poner ejemplos sobre los ocho cuentos iniciales. El primero de los dos esquemas señalados lo tenemos en «A luz en silenzo», y no me extenderé en él por su propia obviedad; el segundo en «O vello que quería vélo tren» o en «De cómo se condanóu o Ramires». En estos dos últimos cuentos es el ámbito discursivo, expresión más composición, el auténtico definidor del final. En ellos el final no tiene valor conclusivo sino de auténtico *feedback*, de invitación a reconsiderar *en retención* las vueltas del discurso. En el primero es así por la circularidad en la *dispositio*, cerrando el relato con las mismas idea y frase con las que aquel se abría. En «De cómo se condanóu o Ramires» también en un doble sentido: porque el título ya adelanta lo que de *acontecimiento* traerá consigo el final (eliminando pues su interés desde la perspectiva de la historia y fiándolo todo a la mera capacidad de atracción del discurso); y, en segundo lugar, por la articulación de un efectivo juego de voces y tiempos culminado por el recuerdo —en sus últimos estertores— de las palabras del sacristán (que, a la postre, es el que provoca la condena del recio indiano).

La idea expuesta por Carballo Calero (1963 1981[3]: 712), y apoyada por Basilio Losada (1982: 422) y otros estudiosos, según la cual una larga serie de los relatos que conforman la entrega definitiva de *Dos arquivos do trasno*[308] no se ajustaría al marco teórico dispuesto en el «Limiar», debería reconsiderarse a la luz de lo que acabo de exponer[309]. «O grandor do mundo», por ejemplo, posee una estructura funcional y secuencial muy próxima a la apuntada sobre «O vello que quería vélo tren»: el epifonema «¡Qué grande é o mundo!», que concluye en isotopía las dos secuencias del primero de esos relatos (pp. 65 y 66) —reforzando su

[308] Según Carballo Calero estos ocho: «Na morte de Estreliña», «Espanto de nenos», «O grandor do mundo», «Pampín», «Na ponte de ferro», «Nova York é noso», «O drama do cabalo de axedrez» y «De cómo veu a Rianxo unha balea».

[309] Entiéndase que hablo del pacto de enunciación, por tanto en sentido pragmático, no temático, estilístico... Aclararé, pues, abundando en la precisión, que tampoco comparto la tesis radicalmente contraria a la de Carballo Calero y Losada expuesta por Irizarry (1979: 38), según la cual «*From the Goblin's Archives* forms a harmonious whole in which it is virtually impossible to distinguish earlier from later selections».

cohesión textual en el nivel figurativo, en sentido greimasiano—, tendría así un valor paralelo al de la frase que abre y cierra el segundo, referida a la aldea «de nome bravo e silvestre» (pp. 53 y 55) de la que proceden y a la que retornan abuelo y nieto. Yendo al caso extremo de «Na morte de Estreliña», al margen de su tendencia lírica y de su absoluta renuncia a la trama, lo que encontramos es una disposición especular en la que el final (aquello que sigue a la muerte de la pequeña) es el reflejo *post mortem* de las tiernas menudencias que constituían la vida de Estreliña, desempeñando una función anticlimática perfectamente simétrica —en todo excepto en su orientación, que ya no es ascendente sino descendente— de la primera parte del poema. De ahí la letanía de la madre: «Estreliña, vai á fonte. Estreliña, vai á horta. Estreliña, vai á escola...» (p. 62). De nuevo, por tanto, la invitación al *feedback*; la primacía del discurso sobre la historia.

Pero regresemos al sistema de ejes que antes detallábamos. Porque lo que interesa destacar es que uno y otro —logro de la unidad emotiva y generación del relato desde el final— tienen como destinatario y artífice al lector. Pues no otro es quien aporta la «ousesión do que ten de sobrevir» y de nadie más que de él es el espíritu en el que se harán simultáneas merced a la *retroalimentación* las imágenes que antes se habían presentado como sucesivas. Ese papel de colaboración pragmática, de coordinación en el pacto ficcional, distancia a Dieste de Edgar A. Poe[310], porque donde este dispone un autor y una realidad impositivas —lo que Borges (1931 1976: 59-65) denominó *postulación romántica de la realidad*—, nuestro escritor opta, al gusto cervantino, por una realidad abierta en la que el misterio existe antes como posibilidad que como clave que transparezca una *verdad lógica* finalmente incontrovertible[311] (polo este que origina el otro eje de la concepción poeana del relato). Efectivamente, en Dieste funciona una postulación *clásica* de la realidad marcada por la demanda de confianza y cooperación de autor y lector y ya no por la imposición seductora del primero sobre el segundo. Una construcción pactada del mundo en el que se integra la historia narrada, y que tiene una formulación insuperada en la frase que cierra el capítulo XLI de la Segunda Parte del *Quijote*. Allí, tras los insistentes y alucinados comentarios de Sancho centrados en su *increíble* viaje astral a lomos de Clavileño, resuelve el caballero: «Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (ed. de Luis A. Murillo en Castalia, 2ª ed., t. II, M., 1978, p. 355). No era necesario, porque tal pacto —que tiene mucho que ver con lo que Darío Villanueva viene llamando *realismo intencional* (1992a: 121-158) y con la extensión pragmática de la verosimilitud en cuanto *credibilidad consensuada*, asunto al que se ha referido Pozuelo Yvancos (1993: 35-45) arrancando asimismo de las palabras de don Quijote que acabamos de recordar— comprende ya todos los mundos posibles entre infierno y paraíso o, como diría Dieste, *antre a terra e o ceo*.

[310] En el nivel teórico y en el de los resultados, como he intentado demostrar en otro lugar (Casas, 1990a). A Poe lo leyeron los *ateneístas rianxeiros* siendo muy jóvenes. Manuel Antonio llegaría a traducirlo en los primeros años veinte (Manoel-Antonio, 1979: 220) y Dieste blasonará con la teoría de la composición poética del bostoniano su artículo «Verbas desenfiadas y alentadoras» (G, 25 de julio de 1924; OGC, p. 68).

[311] Compárense «A volta», de Dieste, y «Shadow», de Poe (dos relatos de anécdota paralela), y se apreciará el sentido de lo que afirmo.

En lo que sí coinciden Poe y nuestro escritor es en la importancia otorgada a lo que el primeiro denominaba *unidad de impresión* o *de efecto* (Poe, 1956 1973: 136): este tenía que ser necesariamente singular y a él se deberían someter por vía de subsidiariedad todos los incidentes y todas las palabras del cuento desde su primera frase. Llevado quizás por aspiraciones semejantes es por lo que Dieste define el cuento como un remolino de mariposas inmersas en una única luz (¿la del efecto?). Para el escritor norteamericano, y en esto es seguido puntualmente por Julio Cortázar, la intensidad como acaecimiento puro de lo narrado era la base del éxito del relato; por eso mismo desaconsejaba la novela larga, para él excesivamente ambiciosa en la totalización del universo creado. La equiparación de los designios de Poe con la *unidade emotiva* diesteana ha sido apuntada con lucidez crítica por Vicente Risco (1927) y Anxo Tarrío (1987: 87 y 1994: 239-243); aunque para evitar confusiones es necesario no perder de vista lo común de esa demanda entre los tratadistas del género. Desde el *elementalismo* de Einchembaum a la *esfericidad* de Cortázar, pasando por la *revelación* de Mark Schorer o el carácter *cerrado* o *compacto* del que hablan Ian Reid y Michael O'Toole respectivamente, todo parece remitir a lo mismo[312].

La orientación dada al presente trabajo de investigación excluye el análisis de la obra literaria del escritor que se estudia, y por ello no entraremos en los textos de ese carácter que Dieste publicó en esta fase de su vida. Sin embargo conviene insistir en algo apuntado con anterioridad: esos textos —desde luego sus relatos, pero de manera especialísima la comedia *A fiestra valdeira*— no es simplemente que incorporen puntual o tangencialmente aspectos del pensamiento estético del autor; lo que hacen es *nacer*, *gestarse* precisamente a partir de la sistematización de *problemas* éticos, estéticos (estimativos y eróticos), lógicos y económicos —dicho sea con los justos términos de la filosofía del espíritu croceana ampliada por el propio Dieste— que ocupaban y preocupaban al joven escritor. Problemas que además de constituirse como abstracción de fondo resultan *vividos* y *razonados* por los personajes, y por ello sometidos a conflicto. En el caso de *A fiestra valdeira* en un triple nivel, el de la conciencia personal, el del ámbito familiar-comunal y el estrictamente artístico. Se comprenderá que resulta inabordable en este punto detenerse en una comprobación de lo que expongo, cometido que en relación con esa comedia *de remate ledo* he emprendido con la extensión necesaria en otro lugar (Casas, 1994a: 243-301).

2.4.4.2. Crítica literaria y teoría de la crítica

En cuanto a una labor estrictamente crítica, y al margen de la serie que ya se ha comentado aquí dedicada en el diario *Galicia* a los Sotomayor, Llorens, Sobrino y otros representantes de la escuela regionalista de pintura, hay que decir que Dieste no llegó a ejercerla con especial recurrencia a lo largo de su etapa periodística viguesa. Y lo cierto es que tampoco lo haría en fases posteriores exceptuados algunos momentos muy concretos. A pesar de ello hemos podido

[312] Añádase que la reclamación de unidad era casi lugar común en el lenguaje estético de la época. Así, por ejemplo, Marjan Paszkiewicz, también en 1926, cuando expone su interpretación del papel que a la construcción del cuadro corresponde en la delimitación de un *estilo*, afirma que «Construir es unir con el propósito de realizar un definido efecto plástico: efecto de unidad» (Paszkiewicz, 1926: 9).

constatar en el repaso de diversos problemas de orden estético y literario que nos han ido saliendo al paso hasta este momento la incorporación de juicios de carácter crítico en relación con numerosos asuntos y no pocos autores. Y así, de forma a menudo esquemática, hemos tenido acceso a lo que en su momento pensó Dieste sobre la obra o la personalidad de pensadores, escritores, músicos o pintores como Scheler, Ortega y Gasset, Pirandello, Unamuno, Maeztu, Croce, d'Ors, Pérez de Ayala, José E. Rodó, Nóvoa Santos, Eduardo Dieste, Castelao, Risco, Honegger, Manuel Antonio, Cézanne, Maside, Colmeiro y tantos otros, pensamiento que en ocasiones se nos presentó entreverado de consideraciones tanto teóricas como metacríticas. De entre los que conforman la nómina de ese grupo anónimo de los *otros* hay un escritor que Dieste cita con cierta profusión, tanto en esta etapa como en otras posteriores. Es de notar que a su discípulo Gabriel Zaid le recomienda en diversos momentos que lo lea (así lo desvela su epistolario). Hasta ahora, sin embargo, no hemos tenido demasiadas ocasiones de presentarlo en cuanto objeto de atención y admiración para nuestro autor. Se trata del narrador, humorista, moralista y crítico británico G.K. Chesterton, de quien escribió en su columna de *El Pueblo Gallego*: «Chesterton, el hombre de más profunda, invulnerable y luminosa alegría se encuentra en España, país de alegría externa y recóndita tristeza, que cree tener fe porque usa unos emplastos con ese nombre» («Un símil de Chesterton», 22 de abril de 1926).

A propósito de las que he denominado *apelaciones metacríticas*, nada abundantes tampoco, hay tres trabajos que interesa destacar. Pertenecen los dos primeros a una fase inicial de su colaboración con *El Pueblo Gallego*. Se trata de las columnas «Pra ler ben» y «No estamos de acuerdo, señor Casas», que vienen a ser una respuesta a posiciones críticas conocidas por nuestro escritor, en un caso la del profesor y académico francés Émile Faguet y en el otro —la columna de título algo más *inquietante* para quien suscribe (recuérdese lo visto sobre la *anticipación* hermenéutica)— la del poeta y ensayista gallego Augusto Mª. Casas[113]. A Faguet le reprocha Dieste que al hacer su nómina de reglas para llevar a cabo una lectura satisfactoria se olvidase de la humildad y probidad interpretativas, consistentes en lo fundamental en abrirse como lector al texto y al autor para sostener con ellos un diálogo productivo. Saber leer supone ante todo para Dieste un acto de disponibilidad y de escucha para el que el lector tiene que prescindir de corazas como la suficiencia o la soberbia: «Sexa amigo ou nemigo o que fala, o pirmeiro é saber con xusteza o que di; o segundo non desvirtualo; o terceiro aprobalo ou combatilo».

Mayor interés ofrece la columna escrita en castellano y que corresponde a la serie «Reflejos». En ella discute la rancia convicción expresada por Casas de que para ejercer la crítica artística es requisito necesario el dominio del arte de que se trate. Dieste niega validez a tal premisa, y reconoce la existencia de tres aptitudes distintas en relación con el arte —la creativa, la contemplativa y la crítica— que ni mucho menos se dan siempre a la vez en una persona. Aludiendo a Marjan Paszkiewicz da a entender que la actividad intelectual sobre la que debate debe orientarse a razonar el gusto estético y los juicios críticos de aquel derivados, cometido para el que no concede que sea precisa habilidad artística

[113] Publicadas respectivamente los días 18 de marzo de 1926 y 24 de diciembre de 1925.

previa de ninguna clase[314]. Reconoce finalmente nuestro autor que existe un notable intrusismo en el ejercicio crítico coetáneo, en más ocasiones de lo deseable en manos de «gentes indocumentadas y de gusto romo»; por lo que sugiere la necesidad de un aprendizaje del oficio crítico, paralela a la existente en el campo creativo, pero sin que ello suponga en absoluto la necesidad de la confluencia vindicada por el poeta orensano.

En estas razones vuelve a hacerse palmaria la vinculación con el pensamiento estético de Benedetto Croce, con su reclamación de que la crítica artística y literaria se hiciese *crítica estética* y de que esta no renunciase a la opinión, a la valoración ni a la interpretación, en general excluidas por el método positivista bajo acusación de gratuidad y arbitrariedad (Attisani, 1969 trad. 1973: 19). Y es que Croce diferenciaba perfectamente entre el *genio* y el *gusto*, dos aptitudes paralelas a las llamadas por Dieste *creativa* y *crítica*, entendiendo además que el gusto supone en realidad una capacidad *actualizadora* del genio, y su puesta en acción un *rehacer* la obra (idea esta, por otra parte, bien cara a Ortega[315] e incluso a Eduardo Dieste). Por esto mismo pudo afirmar el pensador italiano que la crítica estética comprende en sí un acto también creativo de índole sistemático-filosófica e histórica[316]. En una de las concatenaciones argumentativas de las que tanto gustó señalaba:

> critica è giudizio, e giudizio importa criterio di giudizio, e criterio de giudizio pensamento di concetto, e pensamento di concetto relazione con gli altri concetti, e relazione di concetti è, infine, sistema o filosofia. (Croce, 1920 1968^5: 201)

Como anuncié más arriba existe una tercera columna que reflexiona sobre el trabajo crítico[317], si bien en esta ocasión no sólo sobre el de carácter estético o literario sino, en extenso, intelectual. Es algo posterior a las anteriores y su lectura deja ver a un Dieste más consciente de su disidencia en el panorama cultural de la Galicia de aquellos años, también de la alternativa que su posición ofrece al nacionalismo más doctrinario, menos capaz de someter a diálogo y discusión determinados asuntos. Sabemos ya que Vicente Risco acusó a Dieste de ser un espíritu *hipercrítico*. En su respuesta, nuestro autor empieza por desconocer el alcance de

---

[314] La referencia no se precisa, pero con probabilidad Dieste tenía en mente el muy interesante trabajo «Sobre los límites de la crítica pictórica», que el pintor y crítico polaco había publicado un año antes en la revista *Alfar* (Paszkiewicz, 1924c).

[315] Quien en diversas ocasiones no dudó en situar el criterio del crítico por encima del expuesto por el propio autor de la obra criticada. Teniendo presentes textos de Velázquez y de Leonardo juzga que «Cuando un pintor se pone a "decir", a teorizar sobre su arte, lo que nos comunica no suele tener apenas que ver con lo que él mismo hacía» (Ortega y Gasset, 1959 1962: 482).

[316] Nuevamente, Ortega es claro deudor de este programa o desiderátum, como revela con total claridad el libro *Velázquez*, que acabo de citar. Por lo mismo, ciñéndose a la función que Ortega asigna a la crítica literaria, ha podido indicar E. Inman Fox (1985: 139) que aquella no es otra que la de «elucidar un contexto interpretativo alrededor de la obra para que luego se pudiese utilizar para explorar la historia cultural».

[317] «Resposta a Vicente Risco I», EPG, 10 de agosto de 1926. En realidad abre una serie de cuatro artículos sobre la misma cuestión. Los otros tres son «Resposta a Vicente Risco II e (provisioalmente) derradeiro» (de 12 de agosto), «O que dixo o P. Brown» (de 20 de agosto) e «Invitación a porfiar» (de 27 de agosto). Se recogen todos ellos en ATC, pp. 116-121 y 123-126.

tal descripción (en artículos posteriores llega a negar su simple posibilidad): «Boa crítica, mala crítica, crítica mal aplicada son termos comprensibeis para mín. Hipercrítica, non» (ATC, p. 117). Y pasa a continuación a una defensa de la necesidad de la crítica —no menos en su sentido reflexivo, o autocrítico— en toda construcción racional que aspire al rigor. Para Dieste la crítica es una actividad que debe juzgarse en dos ámbitos, el interno y el externo. En el primero la crítica es creación; fuera de su dominio la crítica es instrumento. Por esta vía su polémica con Risco deviene elogio de la razón y reprobación del irracionalismo, del que señala algunas de sus estrategias y falacias al tiempo que dibuja algunos caminos metodológicos en los que años después se abanderarían la teoría del conocimiento y la filosofía de la ciencia:

> Di Vicente Risco —reprendéndome— que a razón ben vai namentral-o eisame dos feitos non amostra a sua falencia. Paréceme que isa frase contén moitísimos perigos. ¿Non sería millor dicir que a razón, despois do eisame de novos feitos denantes non tidos en conta ou mal ouservados, reitifícase? ¿É que un eisame irracional dos feitos pode amostrála falencia de nada?
> [...]
> A falla de senso histórico —maisque nises dominios a verba hipercrítica estea consagrada— non se pode tomar como un esceso de senso crítico, dende o intre en que unha crítica histórica máis asisada e mellor pousada ven a poñélas cousas no seu punto. ¿Ou é que a cencia histórica procede por «suxestión» contra os hipercríticos? (ATC, p. 124)

El último capítulo de esta serie fue «Invitación a porfiar». En él Dieste orienta su atención no tanto a la actividad crítica en sí como —en un sentido ético y epistemológico— al lugar del crítico y su papel en función del objeto de la polémica y de los propios intervinientes en la misma. El título de la columna es sumamente explícito, los destinatarios de su efecto perlocutivo inicial casi tanto como aquel. Risco se había preguntado en un momento de la discusión con Dieste si el hecho de que «un dos nosos» lo moviese a porfía no podría hacer pensar al público que ese polemista era en realidad «dos da outra banda». La reacción del joven periodista fue tan firme como clara. En primer lugar afirma que la porfía contra una teoría es antes que nada un vínculo que sujeta al crítico a los problemas a los que responde la propia teoría sometida a discusión. Aplicado lo cual a Galicia entendida como problema el resultado no sería otro que la vindicación de la polémica como *el mejor comienzo de la unidad*, como vínculo óptimo que agiganta el nudo de los problemas comunes. Correlativamente a ello, exige a Risco (por tanto al nacionalismo) que abandone el lenguaje maniqueo y sectario que diferencia *bandas* —es decir, lados, sectores, partidos...—, en relación con el problema general señalado, la construcción del país y su propia identidad:

> non convén falar en Galiza da «nosa» banda nin da outra. ¡Non! Nada fai á xente máis desconfiada que falarlle de bandas e porse a repartir excomunións en nome dunha ortodoxia que ela non contribuío a crear. (ATC, p. 126)

Una peculiaridad que se constata casi desde las primeras aportaciones diesteanas consiste en la aplicación de la mirada crítica sobre todo a la obra de escritores y pintores con los que mantuvo una relación estrecha de amistad o al

menos de trato personal o intelectual[318]. No creo que deba verse en ello un ánimo interesado en la promoción de las personas del propio círculo, ni mucho menos un episodio de una posible estrategia en clave *do ut des*. Entiendo más bien que en el ánimo de nuestro escritor actúa el impulso pedagógico de intentar explicar aquello que conoce de primera mano. Interesado como lo estuvo siempre en el proceso creativo desde sus orígenes hasta la final plasmación en obra, preocupado por la radicación de la actividad artística en un proyecto global de actuación cultural con implicaciones que van de lo ético a lo social, lo estético y lo político, Dieste prefiere desgranar para el lector las fases que en su interpretación intervinieron en aquel proceso y las metas consecutivas a la producción de la obra. Por eso una de sus mayores preocupaciones en cuanto crítico es siempre la de ejercitar una mirada total sobre la propuesta artística concreta, que al final, más que analizada en sus extremos es ofrecida como síntesis, como proposición *lógica*, casi como argumento retórico dicho en el ágora o en el *espacio público*, en el sentido dado por Jürgen Habermas a esa expresión[319]. En lo cual se aprecia una vocación de intercesión, a menudo de corte didáctico —combinando sensibilidad y entendimiento, como ya pedía Lessing en su *Laocoonte*—, entre el proceso de la creación y la recepción final por parte del público[320].

Precisamente por esto que se apunta es de lamentar la falta de una intervención crítica más decidida en el debate estético y literario de la Galicia de los años veinte. Dieste es consciente de que una parte de la producción artística de aquel momento de recuperación no da la talla mínima exigible. Sin embargo, tan sólo se anima a advertirlo en términos generales, invitando a artistas y escritores a

[318] En realidad se trata de un rasgo compartido por todos sus compañeros de generación. En relación con el 27 así lo reconoce Díez de Revenga (1993: 69-70), cuyo repaso de las características compartidas por la crítica literaria ejercida por los Guillén, Alonso, Cernuda, Salinas, etc., desde su filiación inicial idealista hasta su intenso y profundo estudio de la tradición poética española o su admiración por Cervantes, es perfectamente extensible a nuestro autor. Tan sólo introduciré una salvedad, referida a una peculiaridad que probablemente merecería mayor contraste en el trabajo citado. Se trata de la interpretación de la obra de Antonio Machado (pp. 77-78), que desde luego Dieste nunca valoró como *incompatible* ni con sus tendencias estéticas ni con su pensamiento etopolítico. Véase como ejemplo su recensión del *Juan de Mairena*, en *Hora de España* (III, marzo de 1937, pp. 56-57; también en TH, pp. 152-154).

[319] Estudiándolo, Nancy Fraser («Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy», en Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1992, pp. 109-142) lo ha reformulado en los siguientes términos: «It designates a theater in modern societies in which political participation is enacted through the medium of talk. It is the space in which citizens deliberate about their common affairs, and hence an institutionalized arena of discursive interaction. This arena is conceptually distinct from the state; it is the site for the production and circulation of discourses that can in principle be critical of the state» (pp. 110-111; *apud* González-Millán, 1995a: 15, n. 4). El propio González-Millán ha aplicado en el trabajo que se cita el concepto precisamente a la época en que nos estamos moviendo como estrategia para la comprensión de la labor de las elites intelectuales y concretamente de la de Dieste.

[320] Pérez de Ayala (1916b y 1916c) justifica en ello la función primordial de la crítica, que debería orientarse además a mostrar la individualidad de la obra contemplada prescindiendo en tal cometido del juicio, en especial si este es dogmático en el sentido que la tradición atribuye a Zoilo, el primer crítico. Ortega no discrepa en ello de su compañero generacional, y en diversos lugares, pero sobre todo a partir de *Meditaciones del Quijote* (1914), presentó al crítico, antes que como juez, como intermediario que prepara la mirada del espectador o lector (Zuleta, 1966: 301-307; Rodríguez Rial, 1983: 39-43; Villar Dégano, 1983: 135-136 y 146-156).

ejercer consigo mismos una autocrítica seria y responsable (ATC, pp. 48-49). Así, a pesar de que el joven escritor parece denigrar la casi totalidad de lo que en sus años de columnista se estampaba como literatura, es difícil encontrar comentarios críticos negativos centrados en obras concretas. La salvedad viene constituida tan sólo por textos de Linares Rivas y de Lamas Carvajal[321] (ATC, pp. 81-82 y 137-139). En ambos casos, en consonancia con la orientación general del discurso crítico diesteano, más que apelar a una lectura estrictamente estética —aunque la desmesura de sus respectivas prácticas literarias permanece latente a lo largo de la reflexión— se pone de manifiesto ante todo el fiasco que las propuestas de aquellos dos autores representan desde un punto de vista ético y antropológico.

El conjunto de recensiones publicadas por Dieste en *Galicia* y *El Pueblo Gallego* no pasa de media docena. Como se adelantó más arriba en todos los casos se trata de textos de la autoría de personas de su entorno amistoso o profesional: *Hacia el ballet gallego*, de Bal y Gay; *El milano y la rosa*, de Correa Calderón; *Os probes de Deus*, de Amado Carballo, *Da vella roseira*, de Victoriano Taibo; *Cousas*, de Castelao; y *Xelo o salvaxe*, de F. Fernández Armesto, autor este que haría célebre años después el pseudónimo de *Augusto Assía* en el ámbito del periodismo.

A pesar de su brevedad creo que merecen una mínima glosa, no tanto de su contenido como de la posición teórica que traslucen, muy ajustada a la de una hermenéutica fenomenológica, cuya vertiente crítica podría ser caracterizada, de acuerdo con Mario J. Valdés (1989: 182), por la disposición de un *contexto de interpretación* orientado a la comunidad de lectores como intersubjetividad y atento sobre todo al diálogo en torno a los valores textuales y al *poder* del texto en la actualidad.

De la reseña al libro de Bal, la primera publicada por Dieste, destacaré los valores en que se fija el periodista. Primero, la consecución de una estructura armónica, y en segundo término el *optimismo* (que aparece con notable recurrencia, mostrado como fuerza de positividad, en la labor crítica diesteana tanto de este tiempo como de otros venideros), la *ponderación* y la *cordialidad* del libro, presentado por ello como «un atleta joven». Merecen mención, en otro orden de cosas, un par de observaciones: la de que el ejercicio crítico debe compensar el vigor en el señalamiento de objeciones con la mostración de lo que el objeto de análisis *promete* ya en sus intenciones, y la de que convendría repensar la prevención nietzscheana —muy en boga en el discurso de las vanguardias— contra la alianza de varias artes en mutuo apoyo, signo según el autor alemán de la impotencia del lenguaje autorial[322].

[321] En el primer caso se trata de una simple nota de salutación a la comunidad gallega emigrada en la Argentina (aunque, sin duda, la proyección crítica afecta en general a la producción dramática del autor de *La garra* y *Cristobalón*). En el caso de Lamas Carvajal la crítica, también contundente y sin paliativos, se dirige a su *Catecismo do labrego* (1889), cuyo redentorismo molesta a Dieste sobre todo por fomentar la inacción. Tres días antes de esta publicación había aparecido, también en EPG y en la misma línea de opinión, la columna «O catecismo do labrego», que no ha vuelto a ser impresa (ni en ATC ni en el t. 2 de OGC).

[322] Bal y Gay proponía como salida a los resabios de los coros folklóricos y como camino hacia el logro de un ballet gallego precisamente la preparación de cuadros breves que combinasen plástica y música al modo de los teatros de arte, indicando que su argumento bien podía salir de la letra de las canciones populares.

El resto de los textos críticos que he indicado son ya sobre obra literaria y hay un aspecto nítido en todos ellos —al margen de su contenido[323], insisto— que conviene subrayar, enlazándolo además con lo visto hasta este momento en relación con la filiación fenomenológica de la estética diesteana y con la metodología consecuente. Me refiero a la decidida autoobservación del acto de lectura, a la consideración de los textos desde la experiencia estética por ellos promovida, y al final contrapunto que Dieste denomina muy expresivamente *la recuperación de la ecuanimidad crítica*. El ejemplo más claro lo ofrece la recensión de la novela de Correa Calderón *El milano y la rosa*, lugar en el que se encuentra la frase que acabo de citar. Aquí Dieste expone una serie de impresiones de lectura desfavorables que tienen como contrapeso una sensación final positiva. Sobre esa base el análisis de la obra cede espacio a la reflexión metacrítica y a la actitud fenomenológica: «¿Por qué este libro cuyo estilo no nos parece logrado nos gusta sin embargo? En otros términos: ¿qué valores positivos son los que en él amortiguan las deficiencias?». No importaría en principio conocer la respuesta a estas preguntas. Pero la finura analítica que supone, y no menos la propia pista ofrecida para la lectura de las narraciones diesteanas, invita a introducirla aquí. En realidad son dos los valores destacados: la plasmación de un «horizonte indeciso» para la historia contada, que Dieste conecta con la práctica de los romances populares, es el primero. El otro es más sugerente incluso. Se trata de la «eficacia estética» del *Leitmotiv*, «que consiste en ofrecernos un tono reiterado avalorando por contraste los demás tonos sucesivos y diversos». El crítico intuye y describe así «la evidencia de lo dado», como exige Martínez Bonati (1984a: 92) a la crítica fenomenológica.

[323] Nivel en el que podría destacar notas como las tres siguientes: la disposición favorable de Dieste a la *confusión* de la obra culta con la obra popular; la no intromisión de la voz narrativa en las acciones de los personajes, en particular en la valoración o juicio sobre las mismas; y, por último, la apuesta a favor de opciones lingüísticas vivas y al mismo tiempo disciplinadas, buscando la palabra justa y la frase bien ordenada. Añadiré que sobre el texto de Castelao expone nuestro autor la virtud de la riqueza interpretativa, dando a entender que el carácter abierto de los que entiende como *poemas en prosa*, su capacidad de irradiación hermenéutica, constituye una promesa de calidad. También aquí Dieste ofrece una definición del poema como «un nó que o poeta fai para non se esquencere de algo moi fremoso, mais tamén moi fuxideiro» (ATC, pp. 50-51).

3

DE LA TRAGEDIA A LA HERMENÉUTICA

El último artículo escrito por Dieste para *El Pueblo Gallego* lleva fecha de 20 de octubre de 1927 y adelanta el tono de una despedida. Bajo el título de «Los periódicos» contenía una declaración de hastío sobre las estrecheces insalvables de la profesión en aquella circunstancia histórica. Le pesaba sobre todo la falta de respuesta a su labor de concienciación. En febrero del mismo año 1927 había escrito: «Ter sempre que escomenzar de novo: velahí a tortura do periodista e de todo o que intente faguer comunitario un pensamento. Ter sempre que escomenzar de novo, como si houbese escrito na area. [...] Un estralante e vindicativo resentimento empúxanos a calar. A calar pra sempre»[1] (ATC, pp. 161-162). Por entonces retomaba Dieste contacto con Manuel Antonio. Los dos amigos, junto con Otero Espasandín, colaboraron en la preparación de un libro de poemas de su amigo Amado Carballo (EV, p. 238), prematuramente fallecido en septiembre de 1927. La selección y ordenación de aquellos textos resultará en la publicación del libro *O Galo* (1928), pero fue sobre todo una de las últimas ocasiones en las que Dieste tuvo tiempo para ocuparlo en conversaciones con su compañero de infancia y juventud. Manuel Antonio fallecería sólo dos años más tarde.

Antes de ese desenlace, y cumplida su etapa periodística, nuestro autor había decidido viajar a Londres para reencontrarse con su hermano Eduardo, a quien no veía desde hacía diecisiete años y que a la sazón representaba a la República del Uruguay como cónsul en Gran Bretaña. En su casa pasó un trimestre probablemente muy intenso tanto desde el punto de vista intelectual como humano. En virtud de acontecimientos posteriores, como su marcha a

[1] La queja tiene que ver con la falta de interlocutores y de polémica pública con afán de construir. En un duro artículo, Fernández Armesto (1926) denunció tal práctica como instigada desde sectores nacionalistas, firmes en el intento de acallar las *interrogaciones* de Dieste precisamente por la vía que más podía dolerle, la de negarle respuesta y debate. Ignoro lo que de certero pueda haber en esa interpretación, que aunque parece algo desproporcionada no deja de ser sintomática. Sobre este respecto véase también Pillado Rivadulla (1991) y Manoel-Antonio (1979: 275).

Madrid y el inicio de una carrera literaria en castellano, puede aventurarse[2] que aquellas conversaciones londinenses sobre literatura, arte y música tuvieron un contrapunto en la consideración de un futuro que seguía siendo impreciso para el hermano menor, a pesar de su proximidad a la treintena. No debe olvidarse que la instalación en la capital de España iba a ser también la opción escogida por muchos de los compañeros generacionales de Dieste, entre otros, por Carlos Maside, Otero Espasandín, Bal y Gay, Blanco Torres, Fernández Mazas, Arturo Souto..., quienes en fechas próximas irán tomando esa decisión, encaminada en todos los casos a la obtención de una formación y una resonancia pública más amplias.

3.1. Tragedia, farsa y público

De regreso a Galicia, Dieste se detiene en París, donde escribe la primera versión de *Viaje y fin de don Frontán*. Lo hace en gallego y, siguiendo una costumbre en él inveterada, ante la insatisfacción que le produce el resultado final[3], decide destruir el original. Dos años después la reescribirá, presentándola como *farsa trágica*, pero en esta ocasión en castellano. Tal vez la razón fundamental de este proceso haya que verla en el propio horizonte de expectativas del teatro gallego coetáneo, en el que difícilmente podía encajar un proyecto dramático en el que la apelación a la Galicia rural y a las costumbres populares no era foco central; en el que, además, la simbolización abstracta de las concepciones escénicas diesteanas (tan diversas del tardorromanticismo y del naturalismo decimonónicos como de la servidumbre propagandista y melodramática caracterizadoras del curso del teatro gallego del momento) y la propia condición de *farsa trágica* eran por completo ajenas a lo demandado desde los sectores artesanales de villas y ciudades, que fueron los que, en el primer cuarto de siglo, se responsabilizaron de mantener activa la representación en gallego[4].

Es importante precisar, con la semiótica de la cultura lotmaniana como referente teórico, que el hecho de que una lengua esté capacitada para vehicular una forma comunicativa determinada no implica necesariamente que esa forma *funcione* culturalmente en su dominio, en la *semiosfera* concreta que lo acoge. En cuanto institución social y cultural, el sistema literario gallego en torno a 1930 probablemente no estaba preparado para recibir en la lengua propia *Viaje y fin de don Frontán*. Entre otros motivos por lo que toda farsa incorpora de paródico, de

[2] Lamentablemente, el epistolario diesteano no cubre con precisión esta etapa, a pesar de que, al menos según ha informado Carlos Gurméndez (1995b: 86), desde 1928 los dos hermanos mantuvieron una correspondencia constante sobre arte y literatura. Xosé L. Axeitos, en la serie ya citada del *Boletín Galego de Literatura*, ha iniciado el estudio y edición de las cartas entre los Dieste, pero partiendo ya de los años treinta.

[3] O, tal vez, por otro tipo de motivo, según sugieren varios lugares de su epistolario, como esta frase que tomo de un borrador de una carta a Sánchez Barbudo (inédito, probablemente de 1951): «No es que rompiese con los pudores y arrebatos del artista descontento. No, es que muchas veces escribía ya para romper». Dirigiéndose al pintor Eugenio F. Granell en 1977 apelará a la *liberación* espiritual que le suponía la destrucción de lo ya cumplido como creación (OC, vol. V, número 525, p. 778).

[4] Tampoco debe desconsiderarse la tendencia *habitual* del escritor a reelaborar sus textos. Por la estrecha relación de amistad que lo unió a Dieste es doblemente interesante el testimonio que Otero Espasandín (1947 1991: 167-168) ofrece de tal tendencia al dar cuenta de la publicación bonaerense de *Viaje, duelo y perdición*.

hipertextualidad, o de literatura en segundo grado. No estando consolidado un primer grado textual-teatral en un sistema dado no tiene sentido su subversión paródica. Sencillamente, porque no funcionaría en cuanto tal. En relación con *A fiestra valdeira* Dieste ya había tenido ocasión de calibrar los límites del sistema literario gallego en los años veinte. Debe observarse que en esta obra el eje dramático era sin duda la reflexión sobre la construcción de la identidad personal y colectiva y, a la vez, la discusión sobre la función del arte. A pesar de que el autor viste la comedia con el traje del leve conflicto comunal en un ámbito de pescadores que no permite que la pequeña burguesía local leve anclas en relación con su *mundo de la vida* —un ámbito que tuvo que hacerse reconocible, por conterráneo y *déjà vu*, por el público destinatario, en todo caso agradecido con los gestos costumbristas y el sabor *típico* incorporados—, *A fiestra valdeira* no recibió los parabienes suficientes como para merecer la representación y la honra intelectual sin paliativos de la *intelligentsia* nacionalista[5]. Y esto aun contando con que el peso específico de lo comunal —o de lo comunal-religioso, empleando el último adjetivo en el sentido que Cansinos-Assens le otorgaba a principios de los años veinte— era en la comedia muy superior al de lo social.

Desde luego, el teatro en castellano de esta época estaba atado por dependencias también muy angostas, cuyo filtro radicaba ya no tanto en soluciones ideológicas aceptables, con las implicaciones dramatúrgicas, estéticas o escenográficas asociadas, sino sobre todo en la validación comercial —*industrial*, acabarán diciendo Jacinto Grau y Ricardo Baeza (Dougherty, 1984: 96-97)— otorgada por una burguesía notablemente inmovilista en sus gustos, conformadora de lo que Dieste había llamado «un público melodramático» (*vid. supra*), y en el correspondiente visto bueno firmado por unos empresarios pendientes ante todo de su bolsa. A lo cual debe sumarse aún la inexistencia de una «auténtica escritura escénica» homologable a la que se desarrollaba en el resto de Europa por esos años, con que

> Si tuvimos interesantes artesanos que ejercieron de directores de escena, faltaron los auténticos creadores escénicos con una talla similar a los Appia, Gordon Craig, Meyerhold, Stanislawsky, Artaud, Piscator o Brecht. Y esto quizá fue debido a que no existía una sociedad civil que demandara un teatro actual, contemporáneo o moderno, sino ver noche tras noche en los escenarios los mismos clichés escénicos de siempre con los mismos contenidos de siempre. (Heras, 1992: 139)

Así, pues, como repetidas veces insistió Díez-Canedo (1938, p.e.), la taquilla y la aversión a todo atisbo de experimentalismo condicionaban el curso del teatro español a lo largo de los años veinte y aún en los treinta, acabando por rendir casi siempre a los dramaturgos que no habían renunciado a alcanzar la representación, finalmente sometidos en muchas ocasiones a una verdadera persecu-

[5] En la conferencia «Algunhas das miñas experiencias teatrais», pronunciada en Santiago de Compostela el 5 de mayo de 1981, ofrece Dieste algunas claves que explican por qué motivo no se estrenó la comedia en los años veinte. Todo viene a cifrarse en la supuesta falta de *popularidad* del texto, factor al que la crítica *funcionarial* del sistema cultural vigente apeló con reiteración (EV, p. 193). A esa actitud contrapone el escritor el espíritu lúdico y hondamente teatral de los marineros que en 1935 le pidieron que los dirigiera en el montaje *popular* de la obra.

ción por parte de unos empresarios y primeros actores ávidos por abastecer la casi neurótica demanda de novedades por parte del público[6] tanto en las tablas como en el soporte gráfico posterior[7]. El espacio que quedaba era apenas el que pudieron aprovechar los teatros íntimos, de cámara, de escuela o de arte, minoritarios por propia naturaleza y progresivamente más experimentales, cultivadores, junto con otras estrategias[8], de una difícil o *imposible* vanguardia del teatro español, en lucha desigual con la presión del público y los intereses comerciales de las empresas[9]. Sobre este estado de cosas el papel de la crítica permanece insuficientemente estudiado, si bien el avance en los últimos años es esperanzador. Vilches de Frutos y Dougherty (1992: 80-81) han comprobado la existencia de una clara autoconciencia que condujo a los mejores críticos a empezar por cuestionar su función —un buen ejemplo lo constituye Araquistáin (1930: 205-238)—, alcanzando casi siempre respuestas de compromiso entre la tendencia a una reconducción paulatina del gusto mayoritario y el reconocimiento de que sólo este —a través de la asistencia a las salas— podía legitimar dramaturgias y escenografías. A pesar de lo cual, señalan,

> la crítica que hemos vuelto a encontrar en nuestras lecturas de recensiones y ensayos es de muy alta calidad, abarcando los campos de la teoría (Rafael Cansinos-Assens y Antonio Espina), la escena europea (*Andrenio*, Sender y Araquistáin), la escenografía y la dirección de escena (Manuel Pedroso), aparte —claro está— de sus apostillas a la escena madrileña diaria. (Vilches de Frutos y Dougherty, 1992: 81)

Este que describo es el panorama de fondo comúnmente aceptado por estudiosos e historiadores para enmarcar la peripecia teatral de la generación del 27, vocacionalmente orientada, igual que la de sus más lúcidos predecesores (Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Grau, Gómez de la Serna..., o, en la dirección y la escenografía, Martínez Sierra), a la incorporación de claves vanguardistas o cuando menos renovadoras en la rancia escena española de preguerra.

El teatro de Dieste anterior al 36[10] entronca decididamente con esa reacción plural, ansiosa de romper la uniformidad del teatro de consumo burgués, razón

---

[6] Véase Dougherty (1984: 95-105), quien menciona un juicio de Díez-Canedo muy significativo, el de que en la España de los años veinte se exigía a los autores *fecundidad extraordinaria*. Vilches de Frutos y Dougherty (1992: 78) han contado en la temporada 1924-25, por ejemplo, y sólo en Madrid, un total de once mil ochocientas setenta y tres representaciones sobre algo menos de setecientos títulos, de los cuales nada menos que doscientos sesenta y seis fueron estrenos.

[7] De aquí la relevancia alcanzada por colecciones dramáticas como *La Farsa*, *El Teatro Moderno*, *La Novela Teatral*, *La Comedia*, *Comedias* y otras, estudiadas ya por diversos investigadores (Casas, 1996: 332, n. 9).

[8] Como las emanadas de algunos círculos obreros socialistas o las de centros de investigación del estilo del «Teatre Intim» de Adrià Gual, «El Caracol» —coordinado por Rivas Cherif, el «primer director de escena español en su sentido moderno» (Aznar Soler, 1994: 269)— o el club teatral «Anfistora», codirigido por García Lorca y Pura M. de Ucelay.

[9] Araquistáin (1930: 49-74), Díez-Canedo (1938: 33-50), Bilbatúa (1976: 17-23), Dougherty (1984), De la Fuente (1992), Aznar Soler (1992a: 73-123 y 1993a: 27).

[10] Formado por una nutrida colección de piezas: *Viaje y fin de don Frontán* (1930), *Quebranto de doña Luparia*, *Duelo de máscaras*, *Curiosa muerte burlada*, *La amazona y los excéntricos* (los cuatro últimos títulos de 1934 y publicados conjuntamente en el volumen *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*; tras algu-

por la que permanecerá, como el de tantos otros autores, en el circuito de la marginalidad, en el no representado por supuesta e interesadamente irrepresentable, incorporado incluso al dudoso cajón de sastre del *teatro para leer* o del teatro *intelectual*; nada de lo cual justifica la desatención de la mayoría de los historiadores del teatro español, cuyos manuales no revelan gran esfuerzo por procurarse una mínima documentación sobre la producción del autor gallego. En relación con la supuesta *imposibilidad* de su teatro tiene interés recuperar una de sus respuestas al cuestionario que le presenta Marra-López para la revista *Ínsula*:

> No ha estado nunca en mi intención eludir ese fin [escénico]... Encuentro, sí, amaneradas o mezquinas algunas de las ideas dominantes respecto a lo que deba entenderse por «representable», pero ese es otro asunto. Al escribir teatro, que a mi juicio pudiera «interesar leído», no me propuse, en modo alguno, hacer «teatro para leer». Creo que hay cierta diferencia... (Marra-López, 1964: 5)

Ya antes, en enero de 1950, en carta al crítico francés Paul Verdevoye insistía en el carácter representable de la trilogía *Viaje, duelo y perdición*, recalcando que sólo con el destino de la escena las concibió y escribió, «representándomelas yo mismo desde el principio al fin con plena intensidad y coherencia escénicas [... y] para el tiempo presente, quiero decir, en pugna y en coloquio con las angustias que hoy nos atan demasiado...», razón de la que infiere que se trata de «piezas "de moda"» (OC, vol. V, número 191, pp. 336-337). Debe contrastarse lo anterior, de todos modos, con opiniones divergentes, en especial cuando estas se deben a autores de la sensibilidad de un Gil-Albert, por ejemplo, quien en 1946 —adelantando resultados como los que recientemente hubo ocasión de comprobar en un temerario montaje del Centro Dramático Galego dirigido por Antonio F. Simón— exponía:

> Don Frontán es mucho más que un fantoche, tiene la grandeza del destino humano y hace pensar en Fausto y en Don Juan, como siempre que ese destino se nos descubre en su totalidad plena. Por eso es más para leído, creo yo, que para representado, porque la imagen que nos dieran de él sobre las tablas, nos mortificaría en su falseamiento; sí, porque este teatro de Dieste, parécenos como una acción de la palabra sirviendo de intérprete gentil y silenciosa a lo más vivaz e incontaminado de nuestro espíritu; estas palabras, dichas, quizás se pierdan; leídas, se detienen unos instantes y reconfortan, mientras los personajillos se mueven con gracia coloreada en un imposible escenario y, por de dentro, sus voces lugareñas se nos convierten en la música astral de un mundo regido todavía por el delicado y estremecedor deseo de salvarse. (Gil-Albert, 1946: 130)

Una de las características más evidentes del núcleo de textos dramáticos diesteanos de esta etapa es su carácter farsesco. Piénsese que nominalmente la mayoría de las diez piezas citadas —con las tres salvedades de la recreación

---

na modificación la que cerraba volumen pasa a llamarse en la recopilación *Teatro* (vol. I), de 1983, *El circo embrujado o La amazona y los excéntricos*), *Revelación y rebelión del teatro* (1935) y la serie de obritas directamente destinadas a la representación por el Teatro Guiñol de las Misiones Pedagógicas entre 1933 y 1936, de las que se conservan únicamente cuatro, *El gato de Siloc* (posteriormente retitulada *Simbiosis*), *Farsa infantil de la fiera risueña*, *El falso faquir* y *La doncella guerrera*. El Teatro Guiñol llegó a representar asimismo las dos últimas farsas del volumen editado en 1934.

romanceril *La doncella guerrera*, la «comedieta de circo» *La amazona y los excéntricos* y el «misterio polemístico» *Revelación y rebelión del teatro*— incorporan la referencia a la farsa, a veces con variantes adjetivas, muy de su tiempo, del tipo de «farsa trágica», «farsa impolítica» o «farsa infantil». En lo que respecta a la edición original de *Viaje y fin de don Frontán*, la de 1930, los elementos farsescos y grotescos están ya presentes, si bien sometidos a la contención típica del genio del autor y al sistema axiológico etoestético al que se sentía vinculado, asumido y defendido en su columna periodística de *El Pueblo Gallego* a lo largo de los años veinte y que, al menos de entrada, no parece el más propicio —sobre todo por su constante apelación al equilibrio, a la armonía y al acorde; tampoco, en otro orden, por el temple lírico de su expresión— para desembocar en soluciones como la de la farsa. Al menos si concebimos esta como la comparecencia simultánea de características prefijadas de la naturaleza de las cuatro siguientes: *comicidad, parodia, agudeza satírica* y *subversión de la verosimilitud*[11], propuesta que corresponde a Guerrero Zamora (1962: 129). Con ocasión de la revisión textual a la que se vio sometida la pieza para la edición argentina de 1945, subtitulada entonces ya no *farsa trágica* sino simplemente *tragedia*[12], aquella contención y aquel sistema de valores se vieron notablemente reforzados, por lo que la inicial tensión entre una voluntad decidida de contribución al cambio de rumbo en la escena española de preguerra y las posiciones axiológicas autoriales disminuyó con claridad. Y es que el caso de Dieste parece paralelo al de otros autores españoles —Jacinto Grau podría ponerse como ejemplo (Kronik, 1992)— en los que, aun dándose una progresión desde posiciones iniciales cercanas al drama simbolista hacia la asunción de algunas de las más nítidas pautas de las vanguardias, no se llega a una forma de

[11] Contrástese la relación de características con lo introducido a propósito del artículo «Teoría del esperpento» (*Galicia*, 3 de marzo de 1925). Sobre el período del teatro español que nos interesa tendría interés proyectar una doble aplicación. La de *horizonte de expectativas* debida a Jauss (1970 trad. 1976: 133-211), concepto sujeto a muy notables modificaciones desde su primera puesta en práctica en 1956 pero en lo fundamental atento a claves de carácter histórico, y, complementariamente, la de *género de la recepción*, de más decidida orientación pragmática y empírica en el marco genológico dispuesto por Cabo Aseguinolaza (1992: 265-289). Podría contrastarse mediante esa proyección, por ejemplo, la dudosa correspondencia de un mapa de notas como el brindado por Guerrero Zamora con el efectivo tono y carácter de las obras teatrales que fueron apareciendo en una colección de título tan explícito y poco neutro como la madrileña *La Farsa* entre 1927 y 1936; en general compuestas, sin embargo, sólo «con el propósito de agradar a los espectadores, de entretenerlos, de hacerlos reír y abandonar sus cuidados por un par de horas», siendo consecuencia lógica de esa actitud un teatro nada dado a «lo profundo y lo intelectual», ni tampoco a las formas experimentales, «un teatro del momento y sin mañana», no interesado por investigar ni ensanchar «lo perennemente humano», según ha podido concluir Kronik (1971: 22-24) en sus investigaciones. Lo cierto es que en la colección se publicaron modalidades tan diversas como sainetes, vodeviles, el astracán de Muñoz Seca y sus seguidores, *juguetes cómicos, agrodramas* (la creatividad a la hora de presentar etiquetas inéditas es ilimitada en este tiempo, como advierte el propio Kronik), comedias de sátira social, melodramas y alguna tragedia; mostrando por lo común «escasa relación con nuevas corrientes, como el expresionismo» (p. 24). En este conjunto de razones llega a apoyarse directamente el estudioso para concluir que «El nombre que los redactores de *La Farsa* escogieron para su revista no carece de importancia», sorprendiendo así, con seguridad, a más de uno de sus lectores, aunque no a aquellos dispuestos a compartir descripciones —ahora sí— *tan neutras* como las ofrecidas por la R.A.E. en su *Diccionario*.

[12] He comparado los dos textos en mi estudio «Traxedia e farsa en *Don Frontán*» (Casas, 1995e), cuyas conclusiones recuperaré ahora parcialmente.

deshumanización del conflicto representado, no se prescinde de una veta poética en el dibujo de los personajes y en su propio lenguaje ni tampoco se abandona lo que Kronik describe como «carácter discursivo» (p. 82), confiando así al componente verbal —muy al gusto de G.B. Shaw— lo que en términos generales la vanguardia encomendó a la acción.

A pesar de las restricciones apuntadas, *Don Frontán* supone un giro notable en las concepciones teatrales y estéticas diesteanas y en el sentido de su proceso personal como autor dramático[13]. Tal giro merece un análisis mínimo, por cuanto afecta directamente al orden de problemas que aquí se quieren estudiar. Por supuesto, el examen textual deberá cumplirse sin menoscabo de la perspectiva comparatista, imprescindible a la hora de pensar el lugar de la farsa en el marco de las vanguardias europeas, como ha reclamado con acierto Iglesias Santos (1995) en su investigación de las publicadas por Valle-Inclán[14]; necesaria también, en el marco de la modernidad, al establecer su contribución como género a la tan traída y llevada deshumanización del arte.

Debemos empezar por reconocer el alto rendimiento de la farsa —modalidad proteica y de adecuación suficientemente probada a muy distintas condiciones históricas— en la cultura europea de la primera parte del siglo XX. Esto es algo que no puede extrañar si se considera que hablamos, por una parte, de una etapa de encrucijada y crisis en varios órdenes (artístico, científico, cultural, ideológico...), lo cual presupone siempre una profunda discusión sobre la indivi-

[13] Basta compararlo con *A fiestra valdeira*, o con las piezas incluidas en *Místicos* («El poeta sacrílego» y «El mago encorvado»), que en lo temático son un claro precedente de *Don Frontán*. Ocho años después de la publicación de estas últimas en el primer y único número de la revista compostelana *Cuentos Nuevos* Dieste posee una formación dramática mucho más amplia. La orientación simbolista, todavía poderosa en la comedia *A fiestra valdeira*, ha perdido fuerza, y Maeterlinck cede su lugar como probable guía a la aventura expresionista y —de forma mitigada— a la aparición de lo grotesco.

[14] Autor con el que desde siempre, aunque con matices diversos, se ha relacionado el teatro diesteano. Véase en especial Bello (1931), Gil-Albert (1946: 130), Otero Espasandín (1947 1991: 168), Marra-López (1963: 485), Ruiz Ramón (1971 19815: 296), Doménech (1977: 227 y 1980: 403), Irizarry (1979: 75-78 y 1980: 33-46), Corbalán (1980), Martín Gaite (1980), Aznar Soler (1981a: 20-21), Bilbatúa (1982), Gurméndez (1982: 398), Ruibal (1995b) y Salvat i Ferré (1995: 69-70). Por mi parte he sostenido, recuperando y elaborando ideas en parte ya expuestas por autores como los citados, que a menudo esa conexión crítica se ha visto condicionada por factores no estrictamente dramáticos o teatrales; entre ellos, la procedencia gallega común de los dos autores, la coincidencia relativa en la traslación de ambientes, la frecuente presencia de tipos populares, el protagonismo de caracteres tan recios como extemporáneos o la disolución del tiempo de la historia en una medievalización representativa de lo tradicional (que tiene implicaciones muy diversas, desde la latencia de lo legendario al engaste de determinados usos linguísticos arcaizantes, dialectales, etc.). Y, asimismo, que la comparación debería calibrarse a la luz del marco común del teatro no comercial y antiburgués, tanto español como europeo; teniendo en cuenta, en fin, un análisis de las divergencias —profundas, en mi criterio— entre las concepciones valleinclaniana y diesteana en órdenes varios, como el estilístico, el dramático, el estético o el axiológico, algo que ya supo ver Bello en la recensión citada (Casas, 1995e: 30-31). En este mismo lugar he apuntado que, aunque menos aludida por críticos y estudiosos —véase de todos modos Corbalán (1980), Aznar Soler (1981a: 22) y Axeitos (1995ll: 74)—, no debería desconsiderarse la deuda de Dieste con el teatro de Unamuno, ahora ya en términos estrictamente dramáticos y escenográficos, como el tocante a la sobriedad y casi desnudez escénica, a la funcionalidad de las didascalias, el esquematismo de la acción, una plasticidad más escultórica y de claroscuros que pictórica o colorista, la contención gestual exigida, la gravedad trascendente de algunos encuentros y diálogos (también monólogos)..., rasgos que sería pertinente interpretar a la luz de la preocupación filosófica a la que no renuncian uno ni otro como dramaturgos.

dualidad del ser humano y sobre su relación con la comunidad y con el mundo[15]; y, en segundo lugar, que nos referimos a un momento de reteatralización de la escena, con prácticas como la experimentación a través de la danza, la luz y sobre todo con el actor, a quien el director de escena disciplinará hasta el extremo de convertirlo —así en las propuestas de Craig, Pirandello o Meyerhold— en mera marioneta, en sombra o en elemento biomecánico, actualizando de ese modo lo que es una constante histórica de la farsa desde sus orígenes grecolatinos, la potenciación de la expresividad corporal.

En la recensión que se ha citado apreciaba Luis Bello el *tour de force* al que somete Dieste la noción clásica de lo *trágico* en *Don Frontán*. A juicio del crítico de *El Sol*, lo grotesco se actualiza en la obra en primer lugar por la réplica en preludio del Peregrino[16], y en segundo lugar por el remedo que Pinturillas eleva a su tinglado sobre la base de la historia personal del protagonista principal, momento en que se combinan «varios teatros a un tiempo» que resultan incontrolables, según reconoce el propio director de escena. En esos contrapuntos vistos por Bello, y también en el comportamiento caricaturesco y forzadamente gestual del héroe en determinados momentos de la obra, parece radicar fundamentalmente lo que de farsa incorpora la pieza. Debe advertirse que el comportamiento del que hablamos parte de una forma de intransitividad, muy emparentada con la quijotesca por cierto. Quiero indicar con esto que lo que con Sumner Greenfield pudiéramos denominar *actorismo interior*, y en concreto el exceso histriónico y en definitiva burlesco por desproporcionado que encarna don Frontán, se instala en él de modo diríase que inintencionado, *a su pesar* puede afirmarse. La circunstancia del hidalgo no es propiamente la típica de la farsa, sin embargo sus actitudes y desmesura acaban por conducirla a ese territorio. Quizás por esto mismo pudo escribir Eduardo Dieste (1935: 3) que «con ser clásica, tu obra [*Don Frontán*] está erizada de "extravíos" modernos, deformaciones expresivas que hacen olvidar la sequedad de la cuadratura».

Hay a este propósito un par de peculiaridades sobre las que creo que no se ha llamado la atención de modo suficiente. Detallarlas es de capital trascendencia para la interpretación de los fundamentos estéticos y dramáticos de la

---

[15] Es decir, el telón de fondo perfecto para una recepción favorable de géneros en mayor o menor medida paródicos, caricaturescos, subversivos, susceptibles de ser vinculados —en términos bajtinianos— a la *cultura carnavalesca*, o al menos a la no oficial. Con parcial apoyo en las teorizaciones de Bajtin, pero también en las de la antropología y la psicología contemporáneas, Cristopher Innes (1993) ha propuesto una interpretación del teatro de vanguardia desde la centralidad del *primitivismo*, manifiesto en dos facetas complementarias, «the exploration of dream states or the instinctive and subconscious levels of the psyche; and the quasi-religious focus on myth and magic, which in the theatre leads to experiments with ritual and the ritualistic patterning of performance» (Innes, 1993: 3).

[16] Podría convenirse en que la peripecia del Peregrino, en paralelo a la de don Frontán y también condicionada por una obsesión irresistible (mitigada en la segunda versión), duplica la valencia grotesca de la farsa con un procedimiento nada extraño a los usos habituales de esta modalidad. La opción a favor de la *tragedia* pudo mover por ello al autor a resaltar en 1945 lo que de función oracular posee el discurso del hombre que vuelve de Tierra Santa en la primera escena. Se recalca allí la identificación entre don Frontán y su padre, y de ambos con Cristo, lo cual tendrá notable rendimiento dramático justamente en el final de la escena sexta, la del guiñol, cuando la confusión se hace pública y una parte de los presentes, a instancias del Peregrino, se arrodilla ante el hidalgo. El valor catafórico del oráculo en la tragedia clásica, que siempre precede a la propia acción, está así incorporado en *Viaje y fin de don Frontán*.

obra. Vayamos con la primera: don Frontán comparte con el héroe trágico, incluso con el muy restringido concepto que de él se forma A.-J. Festugière (1969 trad. 1986: 13-30), la comisión acaso *fatal* de un acto errado[17]. En la obra de Dieste el acto errado parece ser el de que don Frontán obliga a su padre a abandonar la casa, o cuando menos el de que no se preocupó debidamente tras su inexplicada partida. La peregrinación sin rumbo del padre lo conduce, después de la falta de auxilio de un labrador anónimo que al cabo será el Peregrino, a la muerte, en una noche de nieve y lobos. No obstante, la especificidad en relación con el héroe trágico canónico radica en que desde sus intervenciones primeras don Frontán demanda el castigo para sí, y, antes que eso, en que nadie salvo él mismo reconoce de manera franca y *pública* —el adjetivo no es irrelevante hablando del género que tratamos— su culpabilidad o responsabilidad en la marcha del padre. Esto significa, en otras palabras, que nadie excepto don Frontán reconoce la *necesidad* del conflicto. Como sabía Schelling, el agonista trágico griego acaba en ocasiones por aceptar el castigo sacrificial que se le impone en beneficio de la estabilidad colectiva y como dudoso himno a la libertad; ahora bien, ese sacrificio es siempre la culminación de una resistencia sostenida a lo largo del tiempo. A este respecto, por la subversión establecida en *Don Frontán* en relación con el canon de la tragedia clásica, parece innegable que estamos de nuevo ante la impronta (acallada) de la farsa. Estas y otras características aproximan el personaje diesteano al héroe típico del drama expresionista alemán y escandinavo, el escrito por Sorge, Hasenclever —primer dramaturgo que reclamó la importación desde el ámbito de la plástica al del teatro del término *expresionismo*, en concreto en la serie de trabajos «Das Theater von Morgen» (1916)—, Strindberg y sus continuadores[18]. Concordando con lo que fue perfilado en las investigaciones de Maurice Gravier (1958 trad. 1967: 117-120) o en las de Robert Abirached (1978 trad. 1994: 197-204) sobre los protagonistas de esa orientación dramática, el personaje de don Frontán se presenta no como *carácter* sino en cuanto *alma* aislada[19] e inestable, abocada a enfrentarse con lo más profundo de la propia conciencia, a veces desconociéndose y a veces desdoblándose, pero siempre inmersa en una angustia —proveniente del sentimiento de culpabilidad y deuda— que eclipsa la acción porque anula la posibilidad de la existencia de antagonistas.

[17] Recuerda Peter Szondi (1978 trad. 1994: 206-240) que algunos tratadistas como Vischer, Hebbel, Nietzsche o Benjamin aluden a que justo ahí, en ese acto, radica la marca del principio de individuación que da origen a lo trágico.

[18] Merece mención el hecho de que la obra dramática de Eduardo Dieste (quien en *El viejo* (1920) había abordado también la problematicidad de la relación paternofilial) haya sido emparentada por Carlos Gurméndez (1987: 13) con «el sentimiento trágico del teatro escandinavo».

[19] La soledad del hidalgo queda minorada en la segunda redacción de la pieza precisamente por la transformación genérica operada. Lo demuestran modificaciones como las operadas en los parlamentos posteriores a su muerte en una y otra versión o las dadas a partir de la aparición del rostro de don Frontán en la boca del guiñol de Pinturillas en la escena sexta: si en la primera redacción es seguida de «Grandes risas agrestes del coro de romeros» (p. 104), y sólo eso, en la definitiva lo que encontramos es mucho menos uniforme, más complejo: «Sustos, exclamaciones y risas del coro de romeros, delatando un asombro unánime, pero que en unos es piadoso y en otros burlescos [*sic*], según los grados de credulidad» (p. 94).

El sello de la farsa aparece asimismo en relación con la segunda de las peculiaridades aludidas, de mayor complejidad y elaboración que la anterior, como enseguida se comprobará. Consiste esta en una interpretación irónica de los postulados aristotélicos sobre el principio de la catarsis. El Estagirita estableció en la *Poética* (1449b) el principio de que la purificación o catarsis de las pasiones humanas —en especial del terror y de la piedad— se logra en la tragedia por compadecimiento e identificación del espectador con el héroe trágico. Pues bien, en la escena quinta de la obra don Frontán pide a Pinturillas y Salerosa que representen su drama real en el guiñol —combinación esta nada rara en la farsa europea contemporánea—, alcanzándose así el momento de más alto entusiasmo vital a lo largo de la trama. El resultado literario y teatral lo presupone don Frontán en cuanto *sátira* o *sarcasmo*, pero lo principal es lo que él espera de la representación como espectador, que no es diferente del cometido que le asigna a la peregrinación emprendida. En concreto, estas dos cosas: aclaración interior y penitencia. En términos aristotélicos, purga, catarsis; razón por la que Aznar Soler (1981a: 19) ha podido calificar la peregrinación de don Frontán de «viaje catártico hacia la muerte» e Irizarry (1980: 177) ha hablado de *viacrucis*. Esto contrasta directamente primero con el montaje dispuesto por el ingenio teatral de Pinturillas: fragmentario, confuso, propiciatorio de toda clase de interrupciones, sometido a una narración externa, en absoluto naturalista, como demuestra señaladamente el hecho de que un toro represente al lobo. Y, en segundo término —el verdaderamente importante—, se contrapone a la recepción del público lugareño, que, como el propio poeta dramático que mueve los fantoches, se muestra *más brechtiano que aristotélico*; que analiza y participa antes que sentir conmiseración por la suerte del Hijo. Su nula predisposición a instalarse en una recepción pasiva impide la compasión y, en definitiva, anula la catarsis. Es más, la algarabía, las rupturas constantes de la atención del público (favorecidas por el ámbito romero y las llamadas que publicitan otros espectáculos y atracciones) y su participación en el curso de la acción acaban por desembocar en la aparición, claramente *grotesca* en la valoración de sus destinatarios directos, del rostro de don Frontán en el marco de la caseta. Al final todo queda resumido en un comentario de Pinturillas en la escena séptima: «Ya no somos los mismos», afirma, indicando con eso una repercusión del teatro en la vida y en las actitudes que desde luego trasciende el angosto cometido catártico procurado en principio por don Frontán, y que según entiendo conecta directamente con las propias posiciones autoriales diesteanas, como entre otros factores probaría el recurso a la escena-epílogo final (muy dilatada en la versión definitiva de la obra en relación con la edición de 1930), que evita que la representación finalice con la muerte del protagonista y que, por eso mismo, posee clara funcionalidad anticlimática, anticatártica en suma.

Tampoco puede obviarse la teorización de Rafael Dieste sobre la tragedia en su ensayo *La vieja piel del mundo* (1936), que más adelante estudiaremos con el detenimiento necesario. Para el autor la tragedia fue a la vez en la etapa clásica un himno y un sacrificio que aludía a los fundamentos del hombre y el mundo, por lo que tenía un alcance religioso que trascendía el juicio sobre el personaje[20]. Sin

[20] Tal vez sobre bases como esta sintió María Zambrano el impulso y la necesidad de animar a nuestro autor a ser el poeta trágico que la literatura española demandaba una vez que Unamuno había frustrado esa

embargo, a partir de la dialéctica positiva de Nietzsche, que contesta al pesimismo schopenhaueriano, se asiste a una afirmación trágica de la vida, en la que el par *voluntad/representación* es sustituido en favor de la polaridad *dionisíaco/apolíneo*. A pesar del avance, Dieste interpreta la necesidad de una mediación, que encuentra en Hermes, el dios mensajero. Con él se alcanza la incorporación de la Historia, porque aunque Dionisos sea el padre del teatro no tiene capacidad para ser más que presencia y presente, que son los ámbitos propicios a la farsa. En Hermes-Mercurio está el impulso de la impaciencia, el de la causalidad y el de la renovación del apolíneo principio de individuación; en él se funda, en fin, la *razón dramática*, el diálogo. Se observa, por consiguiente, que Dieste participa de lo que Peter Szondi entiende como la «estructura dialéctica de lo trágico» así como de la propia orientación hermenéutica de su investigación (y no sólo como homenaje a Hermes); si bien, a diferencia de la tradición germánica, nuestro pensador carga las tintas no en los polos multiformes y alternativos que en ella se contemplan sino en la unción de Hermes-Mercurio, que en todo caso comunica esos polos —los cuales son en Dieste la historia universal y el destino personal— y que los sitúa en diálogo con los mitos.

En la doble redacción de *Viaje y fin de don Frontán* su autor recorrió un difícil camino entre la farsa y la tragedia, nada ajeno a la búsqueda de la mediación entre el destino personal y la historicidad universal para hallarle un sentido al tiempo. Uno y otra quieren encontrarse en la centralidad de la representación guiñolesca que dirige Pinturillas, con el que se hermanarían la soledad apolínea e individualizada del hidalgo apesadumbrado y la comunidad dionisíaca del pueblo romero y campesino. Ulteriormente, la consecución de la muerte por parte de don Frontán supone en términos nietzscheanos un triunfo: el regreso al origen, que para el protagonista equivale al reencuentro con el padre. Aquí radica el sentido trágico de la vida, que se sirve del eterno retorno para *re-unir* aquello que fue separado. Si algo hay que en las dos versiones del texto aparece resaltado como axial desde el punto de vista etoestético y como germinal bajo perspectiva dramática creo que es exactamente esa idea.

3.2. La aurora republicana. Misiones Pedagógicas

Regresando a la peripecia vital y profesional de Dieste, hay que indicar que su participación en lo público, aunque mengua, no remata con su abandono de la práctica periodística, continuando en el ínterin abierto hasta su traslado a Madrid. En enero de 1927, un año antes de su gira europea, había entrado a formar parte del Seminario de Estudios Galegos, concretamente en su sección de *Letras e Artes*, dirigida por Castelao. En cualquier caso, no contamos con docu-

expectativa tanto por su *antifilosofía* como por la falta de apoyo de las nuevas generaciones. Las cartas que escribe a Dieste en la segunda mitad del decenio de los cuarenta, con la lectura de *Don Frontán* bien presente, revelan la que reconoce «obsesión porque se haga la Tragedia de España en la palabra, que no en la sangre, en la palabra que sea luz de la sangre» (Axeitos, 1991c: 118). La de 3 de enero de 1948 incluye esta consideración: «te preparas —última etapa— a ser poeta trágico. Por nada he clamado con mayor ansia. Escucharía de rodillas una tragedia verdadera. Un día se lo escribí a León Felipe a quien en instantes he sentido estar a punto... y nuestro Don Miguel, que se nos fue sin hacerlo porque no le ayudamos» (*ibid*, p. 121).

mentación que acredite una intervención efectiva del escritor en las actividades de esta institución[21], en relación con la cual había marcado algunas distancias metodológicas y de objetivos en una columna publicada en *Galicia* el 10 de diciembre de 1925, en la que criticaba el exceso de protagonismo concedido por el movimiento galleguista —del que se presenta como leal partícipe— al ámbito urbano en detrimento del rural, así como la falta de comunicación transitiva entre pueblo y elites (artistas, dirigentes políticos, escritores, estudiosos...), síntoma este en definitiva de la falta de una verdadera vocación pedagógica en los rectores del Seminario y de otras organizaciones inspiradas por parejo impulso. «O noso galeguismo medra palente e esgalichado no fondo sombriso de seminarios eruditos», sentencia sin paliativos en la columna citada («Antre a terra e o ceo», ATC, p. 12). Y es que para Dieste —también en este terreno encontramos una de las claves fundamentales de su pensamiento, de su sistema— toda actuación cultural debería asentarse en el reconocimiento ético y en la reverencia antropológica del otro, no sometiéndolo nunca a simple objeto de una investigación, por necesaria y útil que esta fuere, sino *dialogando* con él, definiendo un tipo de intervención que tuviese aplicación didáctica en doble sentido. Sin duda, puede reconocerse en estas reflexiones críticas un adelanto de los postulados básicos de las Misiones Pedagógicas republicanas.

Sabemos que en ese ínterin del que se habla Dieste participó en algunos actos culturales y políticos, probablemente sin prodigarse. Consta, por ejemplo, que el 8 de noviembre de 1930, pronunció una conferencia, de título «Xuventude creadora», en el Paraninfo de la Universidad de Santiago de Compostela (Villanueva, 1995c: 39). Pero, finalmente, meditada su situación personal y laboral, y sopesada tal vez la falta de eco público de su obra gallega, decide instalarse en Madrid, donde llega a tiempo para saludar y apoyar en abril de 1931 la proclamación de la Segunda República sumándose al manifiesto de la AGAP aparecido en *La Tierra*[22]. Días después, aún con la emoción ilusionada ante la nueva era que se abría para España, escribe en la revista madrileña *Crisol* un «Mensaje a la gente moza de Galicia» en el que con ímpetu nietzscheano (apelando incluso a la «ley fundamental del mito» y a «vuestro más entrañable querer ser») reitera conceptos y recomendaciones ya hechos públicos en las columnas de *El Pueblo Gallego* y que han sido comentados en un capítulo anterior. Tampoco conviene olvidar que en las elecciones de junio de 1931 se presentó —sin éxito— como candidato a las Cortes Constituyentes por la Federación Republicana Gallega, convergencia de varios partidos[23] cuyo único punto de

[21] Fundada el 12 de octubre de 1923 en Padrón por un grupo de nueve estudiantes (Fermín Bouza Brey, Wenceslao Requejo Buet, Xosé Pena y Pena, Xosé Filgueira Valverde, Luís Tobío Fernández, Ramón Martínez López, Manuel Magariños Negreira, Francisco Romero Lema y Alberto Vidán Freiría), a quienes se unirían posteriormente profesores de la Universidad compostelana, entre ellos el primer director de la institución, el catedrático Armando Cotarelo Valledor, así como los escritores más relevantes del momento y aun el arzobispo de Santiago, Manuel Lago González.

[22] Concretamente el 29 de abril. La presencia pública de la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos) se limitó a la publicación de este texto. Su título fue «Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales». Junto con Dieste lo firmaron también Santiago Almela, Arturo Souto, Cristino Mallo, Moreno Villa, Francesc Badía, Josep Renau, Rodríguez Luna y otros intelectuales y artistas (Bonet, 1995: 28).

[23] Fundamentalmente la ORGA (Organización Republicana Gallega) de Casares Quiroga, Acción Republicana y Alianza Republicana, junto a un núcleo de radicales e independientes. La vida de esta convergencia

encuentro tras la caída de la monarquía era su republicanismo y su defensa de la autonomía para Galicia, pero que aun así obtuvo quince actas de diputado en coalición con diferentes partidos en las distintas provincias gallegas[24].

En esta aurora republicana va a entablar amistad con un grupo de escritores, pintores y músicos que comparten tertulia en el Café La Granja El Henar[25], y continúa desarrollando su preocupación por la pintura contemporánea, como demuestra el título de su conferencia «Problemas de la pintura actual», dictada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1932 y cuyo texto no ha llegado a nosotros[26]. Pronto arribará Eduardo Dieste para hacerse cargo del consulado uruguayo en Madrid. Bajo su dirección intelectual se iba a nuclear el que vengo denominando *grupo de P.A.N.*, vivero de alguno de los proyectos llevados a la práctica en el marco de las Misiones Pedagógicas y ámbito en el que se formará el espíritu plural que los historiadores y críticos reconocen en la actividad de *Hora de España* (Casas, 1991b). La influencia de Eduardo Dieste se extendió por entonces incluso al ámbito teatral. Es llamativo a este respecto el episodio del montaje (acaso frustrado, a pesar de disponer de un mecenazgo no despreciable) de uno de los *dramas marinos* de Eugene O'Neill, *Bound East for Cardiff*, traducido al castellano por el propio Eduardo y dirigido por su hermano menor, quien contó con actores aficionados probablemente próximos todos ellos al círculo amical que se acaba de mencionar[27].

La participación de Rafael Dieste en las Misiones Pedagógicas no puede entenderse como un dato más de su biografía. Se trata de uno de los proyectos históricos que más hondamente marcaron su personalidad, una de las dedicaciones en las que su intervención constituye auténticamente una entrega personal, incluso íntima, visto el modo en que vivió aquel proceso de mutuo enriquecimiento cultural y de solidaridad entre misioneros y pueblo, también de

---

de partidos se extiende entre 1930 y 1934, momento este último en el que confluye en la Izquierda Republicana de Manuel Azaña.

[24] En A Coruña con el PSOE, en Ourense con el Partido Nazonalista Republicán, en Pontevedra con el Grupo Galeguista y en Lugo en solitario. Fueron diputados electos, entre otros, Casares Quiroga, Salvador de Madariaga, Osorio Tafall, Antón Villar Ponte, González López, Suárez Picallo, Rodríguez Cadarso o Nóvoa Santos, quienes contaron en la cámara con el apoyo de Castelao y Otero Pedrayo (Barreiro Fernández, 1991b: 266). Sobre la consolidación de un proyecto federalista en el seno del nacionalismo gallego durante la II República debe verse Máiz (1991).

[25] Según advertencia reiterada de Eugenio F. Granell, uno de los asiduos a la tertulia, ese era el nombre real del café, y no, como es habitual verlo transcrito, La Granja *del* Henar.

[26] La referencia la tomo de Bonet (1995: 204), quien también menciona el catálogo que Dieste escribió para la exposición (Madrid, 1936) del postcubista mallorquín Julio Ramis, texto al que tampoco he tenido acceso. Hablando de pintura interesa asimismo el dato de que nuestro escritor tuvo en mente en esta etapa la realización de un libro sobre la obra de un conjunto de pintores no contemporáneos. Lo revela en carta a su hermano Eduardo, de 7 de abril de 1934, escrita en Cáceres, donde acababa de dar una conferencia sobre ese mismo tema: «me ha nacido el propósito de hacer un pequeño libro sobre algunos cuadros —cuatro o cinco, nada más— del Museo del Prado. Tengo la ambición de hacer *inteligibles y sensibles* —a través de unos pocos ejemplos bien interpretados— ciertas claves universales del arte antiguo» (OC, vol. V, número 23, p. 60; cursiva mía). Llamo la atención sobre la reveladora nota de la intencionalidad que mueve la ocupación crítica en Dieste: pretende enseñar a entender la pintura en el doble campo de la razón y la sensibilidad.

[27] No he conseguido documentar este dato más que en Navarro de Zuvillaga (1997: 20-21).

convivencia fraterna de los primeros entre sí. En 1980, homenajeando a uno de ellos, el poeta Lorenzo Varela, llegará a presentarse al auditorio como un representante de la que llama *generación de Misiones Pedagógicas*, «movida por Cossío» e integrada además de por Varela, él mismo y su esposa Carmen Muñoz por María Zambrano, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Urbano Lugrís, Ramón Gaya, Xosé Otero Espasandín, Cándido Fernández Mazas, Eduardo Vicente, Luis Cernuda, José Val del Omar, Miguel Prieto, Javier Farias, Antonio Ramos y otros[28]; una generación marcada históricamente por un utopismo que hubo de claudicar ante guerra y exilio, las dos cifras en las que se les presentó su destino colectivo (EV, pp. 108-110). Acierta por tanto Mainer (1975 1987[4]: 289), a pesar de que considero que en su interpretación del proceso cultural español entre 1902 y 1939 no calibra debidamente la relevancia general del proyecto, al señalar que el significado de la empresa para sus protagonistas iba «más allá de la mera emoción anecdótica» o de la simpatía con los ideales que acabaría por cifrar el Juan de Mairena machadiano en su Escuela Superior de Sabiduría Popular[29]. Pero es que, además, hablando del caso personal de Dieste, no estamos ante una prestación sobrevenida ante el curso de los acontecimientos históricos, no es que su esfuerzo se sumase a un plan ajeno que un buen día se *descubre*. En una columna publicada en EPG el día 22 de enero de 1927, cuyo título fue «Primeiro discurso aos estudantes», nuestro autor presenta un esquema de actuación, un *programa* como él mismo lo define, absolutamente concordante con el que la República pondría en marcha cuatro años después. Dieste expone allí que lleva tiempo trabajando, junto con otros compañeros (probablemente el institucionista *Roxerius* y Otero Espasandín fuesen los más activos), a favor de una puesta en contacto del campesinado con las futuras elites directoras de la sociedad a fin de inducir una *ayuda mutua* (ATC, pp. 147-148).

El Patronato de Misiones Pedagógicas se creó por decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el 29 de mayo de 1931. Plasmó una de las ideas educativas fundamentales de la Institución Libre de Enseñanza y más concretamente de Manuel Bartolomé Cossío[30], nombrado presidente de la Comi-

[28] Véase también TH (p. 104) y Otero Urtaza (1982: 144-146, con testimonio directo del de Dieste). A lo largo de la vida de nuestro escritor hay otros momentos en que la iniciativa de Misiones parece querer renacer como en un espejismo provocado por el entusiasmo propio, enormemente contagioso según los datos que he podido constatar. Léanse como ejemplos las cartas número 127, de 1947, 301 y 302, estas de 1958, del quinto volumen de sus OC (en especial las pp. 249, 488 y 490). Contrástese todo ello en cualquier caso con lo expuesto en TH (p. 113), donde se muestran algunos cauces *irrepetibles* de la *partitura* de Cossío.

[29] Tiene más significado que el puramente anecdótico el proyecto expuesto por Manuel Andújar en 1979 de fundar una moderna Escuela Popular de Sabiduría para cuya presidencia rotatoria propone inicialmente a Rafael Dieste y cuyos cometidos humanistas se dirigirían a estudiar los necesarios puentes propiciatorios del encuentro entre la cultura de masas y la tradicional (Andújar, 1979: I). Un sentido semejante se localiza en los trabajos de Rei Núñez (1990) y Asún (1991), respectivamente centrados en la presentación de un Dieste *filósofo del pueblo* y *maestro conservador de la tradición*.

[30] Quien al menos desde 1882 venía perfilando necesidades y soluciones, y en 1922 pedía ante el Pleno del Consejo de Instrucción Pública la organización de «misiones ambulantes» desarrolladas por los mejores maestros con el doble fin de actualizar los saberes de sus compañeros rurales y de animar cultural y espiritualmente a la población de las zonas más apartadas y necesitadas (Paucker, 1981: 234-239; Otero Urtaza, 1982: 13-22; Caudet, 1988: 93).

sión Central por el ministro Marcelino Domingo y refrendado por su continuador, Fernando de los Ríos[31]; siendo también la primera respuesta de las nuevas autoridades republicanas al general sometimiento de la población rural española al poder caciquil, así como a su falta de sintonía con los ideales de progreso social y renovación ideológica del nuevo régimen, factores ambos que las urnas abiertas sólo mes y medio antes constataban de forma suficiente, pero que Ortega y Gasset (1927-1928) venía anunciando desde hacía ya varios años[32].

En el decreto mencionado y en otros que le dieron desarrollo posterior se articula el funcionamiento ambulante de los grupos y la orientación concreta del trabajo misionero, mencionándose los medios de los que aquellos se servirían (biblioteca, gramófono, proyector de diapositivas, cinematógrafo...) así como otras peculiaridades de tipo orgánico que asociaban su actividad a la red educativa estatal en municipios y provincias. Seis meses después de la primera misión, transcurrida en tierras segovianas a finales de 1931, se incorporaron también Teatro y Coro. Las primeras piezas representadas, en Esquivias y con presencia de Santullano y de Menéndez Pidal, fueron *La carátula* y *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, y *El juez de los divorcios* de Cervantes (progresivamente se irían incorporando al repertorio otras de Juan del Encina, Calderón, Molière, Quiñones de Benavente, los Álvarez Quintero... y algunas adaptaciones de Alejandro Casona sobre el *Quijote* y otros textos). El primer director del Teatro fue Eduardo Marquina, a quien pronto sustituyó Casona[33]. En octubre de 1932 comienza a

[31] Ocupó el puesto hasta su fallecimiento, el 2 de septiembre de 1935. Domingo Barnés fue su vicepresidente y Luis Álvarez Santullano su secretario general. Entre los catorce vocales iniciales destacan los nombres de Antonio Machado, Pedro Salinas, Rodolfo Llopis y Luis Bello (Otero Urtaza, 1982: 27-38).

[32] Como ha recordado Mainer (1975 19874: 281), Ortega fue en relación con este problema extraordinariamente explícito, al punto que lo llegó a considerar como el auténtico «dilema de la modernidad española», ante el cual reclamaría todo el protagonismo para las ciudades y su progresismo civilizado. No obstante esa posición, parece que nunca llegó a comprender la labor de las Misiones Pedagógicas (Paucker, 1981: 255).

[33] Viene siendo habitual entre los historiadores del teatro de la etapa republicana el establecimiento de un paralelo con el grupo «La Barraca», que a menudo me parece excesivamente mecánico y también ensombrecedor de los méritos del Teatro de Misiones, y que otras veces incluso equivoca los datos (Berenguer, 1988: 86). Por mi parte precisaré que ese paralelismo lo entiendo muy claro en la intencionalidad social y artística de ambos proyectos (romper los moldes del teatro comercial burgués, hacer investigación teatral y, particularmente, alcanzar la representación ante lo que Enrique Azcoaga ha definido como *un público sin intoxicar* —el popular—, con las múltiples derivaciones que esto implica), en los medios de los que dispusieron e incluso en el repertorio considerado idóneo por unos y otros. Pero añado que lo juzgo menos nítido en la procedencia de los colaboradores (estudiantes universitarios mayoritariamente en el caso de «La Barraca», bastante más plural en el Teatro del Pueblo misionero), en las tendencias escenográficas consideradas y en la distribución funcional de cometidos (y de protagonismo) dispuesta, que en el teatro de Misiones quiso asumirse siempre de modo colectivo mientras que en «La Barraca» se rindió de manera natural a la personalidad de Federico García Lorca, a cuyo genio teatral y poético —y no menos a lo que algún testimonio ha presentado como *conciencia plena y ardorosa de autoridad*— se sometieron casi siempre los de colaboradores tan relevantes como Ramón Gaya, Eduardo Ugarte, Álvaro Custodio, Alberto Sánchez, Santiago Ontañón, Alfonso Ponce de León, Germán Bleiberg, Pepe Caballero o Benjamín Palencia. Menos común que la comparación con «La Barraca» es la efectuada con el grupo «El Búho», de la Federación Universitaria Escolar de Valencia. Se trata también de un grupo universitario, dirigido entre 1934 y el estallido de la guerra por Luis Llana Moret y Eduardo Muñoz Orts, y desde el verano de 1936 por Max Aub y, posteriormente, por Manuel Romeu y Francisco Canet. Aznar Soler (1992b), de quien recojo las informaciones anteriores, establece tres etapas en la evolución del grupo, la primera emparentada con «La Barraca», la segunda con la combinación del repertorio clá-

funcionar el Museo del Pueblo, que gozó de menor movilidad física, instalándose sólo en villas y cabezas de partido, si bien en fechas escogidas, como las de feria, que se sabía que atraerían población satélite. El Museo reunió un conjunto amplio de reproducciones debidas a Ramón Gaya, Eduardo Vicente y en menor medida Juan Bonafé sobre una selección de cuadros del Museo del Prado (Berruguete, Sánchez Coello, El Greco, Ribera, Murillo, Velázquez, Zurbarán y otros grandes pintores hasta llegar a Goya, de quien además se exponían algunos grabados de sus series *Caprichos*, *Los desastres de la guerra* y *Disparates*) que había sido dispuesta personalmente por Cossío. Los misioneros *explicaban* a sus visitantes diversos aspectos de los cuadros, atendiendo tanto valores artísticos como implicaciones históricas, pero rehuyendo lo que Enrique Azcoaga define muy gráficamente como *peroratas pluscuanfrondosas*. Finalmente, el Guiñol de Misiones o Teatro de Fantoches empezó su andadura de forma algo casual durante la gira gallega, que fue la más larga de todas las realizadas, a finales de 1933. Escenificó varias piezas, en ocasiones improvisadas, y estrenó algunas obras expresamente creadas para su montaje por los participantes; la primera fue de la autoría de Dieste, tal vez *El gato de Siloc* —antecedente de *Simbiosis*— o la farsa posteriormente perdida *El dragón y su paloma*[34].

Como ha señalado Otero Urtaza (1982: 39-45, 1991: 143 y 1995a: 44) la dificultad principal, reconocida en las propias Memorias de la institución, fue en todo momento la selección de los colaboradores idóneos, pues no todos los voluntarios estaban preparados para desempeñar una función que exigía espíritu pedagógico, cordialidad, entrega y humildad a partes iguales[35]. Por otra parte, Cossío había defendido siempre que este tipo de cometidos, en el que la parcela recreativa e incluso festiva no debía infravalorarse (Azcoaga, 1981), habrían de caracterizarse por aunar esfuerzos de profesionales de campos diversos, no necesariamente provenientes de la enseñanza. A pesar de ello la dirección de los grupos solía recaer en inspectores de Primera Enseñanza,

---

sico —nacional-popular en la terminología gramsciana que Aznar Soler hace propia— con el de agitación y propaganda, con la peculiaridad de incorporar unas «Misiones Populares» que necesariamente han de recordarnos a las Pedagógicas de Cossío, y la tercera de corte más experimental.

[34] Sobre el conjunto de actividades pueden consultarse las *Memorias de Misiones* correspondientes a los años 1934 y 1935, la primera de ellas disponible ahora en edición de Cabra Loredo. Véase además TH (pp. 98-114), Díez-Canedo (1938: 47-48), Azcoaga (1981), Aznar Soler (1981a: 25-41 y 1993b: 43-44), Muñoz (1981), Paucker (1981), Otero Urtaza (1982: 42-63 y 1995b), Abellán (1989a: 195-201), Caudet (1988), Haro Tecglen (1991), Rey Faraldos (1992), Núñez Álvarez (1993), Sánchez Barbudo (1993a: 26-28) y Bilbatúa (1995). Una de las peculiaridades más sorprendentes de la organización del Patronato es que no existiese previsión sobre la coordinación entre el Teatro de Títeres y el dirigido por Casona, parcialmente justificada por Sánchez Barbudo por la procedencia estudiantil de los componentes de este último y sus dificultades para alejarse de la zona de Madrid durante los meses lectivos, causa a su vez de la fundación de grupos escénicos paralelos en Escuelas Normales de provincias periféricas como Santander, Murcia y otras (Gómez del Valle, 1933 1995: 57; Rey Faraldos, 1992: 158-159). En una única ocasión coincidieron Guiñol y Teatro del Pueblo. Fue el 20 de agosto de 1936 en el Teatro Español de Madrid, con una función cuyos fondos se destinaron a las guarderías infantiles y que consistió en la representación del entremés *El dragoncillo* de Calderón de la Barca, *El falso faquir* de Dieste y *El enamorado y la muerte*, romance escenificado de Rafael Alberti (Marrast, 1978: 16; Aznar Soler, 1981b: 25, n. 34; Rey Faraldos, 1992: 161).

[35] Sobre este punto véase la explicación de Azcoaga (1981: 222). Es ilustrativa de la incomprensión *cultural* de algunos colaboradores la anécdota recogida por Otero Urtaza (1982: 149-150) de labios del propio Dieste.

y el grueso de sus componentes estaba formado por maestros rurales, profesores normalistas y estudiantes[36].

La labor efectiva del Patronato se extiende desde finales de 1931 hasta entrada la Guerra Civil[37], si bien a partir de las elecciones de noviembre de 1933 se llevará a cabo sin el necesario impulso presupuestario. A ello pudo coadyuvar parcialmente la incomprensión de algunos sectores de la izquierda, insatisfechos con la independencia del trabajo misionero en relación con los partidos políticos, pero el demérito corresponde en su práctica totalidad a la aversión irreprimible de la derecha hacia una empresa de la que siempre desconfiaron[38] y que llevó a su gobierno a dejar sin consignación al Patronato durante el ejercicio de 1935[39] (Caudet, 1988: 106). Este cuestionamiento del propio proyecto ha pervivido en el tiempo en forma de diversas polémicas entre historiadores, pedagogos, sociólogos y estudiosos de la cultura, en las que aquí no puedo profundizar por cuanto el interés actual de mi investigación se dirige únicamente como se sabe al sector estético y teórico-literario del pensamiento de Dieste, en cualquier caso claramente afectado y enriquecido por su colaboración en el proyecto de Cossío, razón última por la que entiendo necesaria una referencia esquemática al mismo.

Diré simplemente que el debate ha girado casi siempre[40] en torno a la discusión sobre el grado de conveniencia de una estrategia estético-educativa

---

[36] Sobre su *régimen laboral* véase lo expuesto por Dieste en TH, pp. 100-101, y compleméntese con Crispin (1981: 20-21), donde se informa que Sánchez Barbudo y Ramón Gaya fueron de los pocos que llegaron a tener un sueldo fijo, pues en general a los misioneros se les abonaba tan sólo lo correspondiente a gastos de viaje y manutención. El propio Sánchez Barbudo (1993a: 28) ha corroborado la información de Crispin, aunque añade previamente que también Cernuda «era empleado de las Misiones» (p. 26).

[37] De hecho no llega a publicarse ninguna orden suspendiendo sus actividades, ampliadas incluso a partir de octubre de 1936 con la Sección de Propaganda Cultural (Paucker, 1981: 266, n. 59), que lógicamente reorientó la actuación de los misioneros, ya no tan aséptica ideológicamente desde el acceso al poder de la CEDA en 1934, según ha reconocido Sánchez Barbudo (Crispin, 1981: 22). Es revelador de esto mismo que la misión desarrollada justamente en octubre de ese año en tierras de Sanabria se autodenominase *pedagógico-social*. Francisco Caudet (1988: 102-105) ha estudiado sobre la base de las actividades desarrolladas el cambio de rumbo.

[38] Es muy significativo que el diputado tradicionalista Lamamié de Clairac llegase en junio de 1935, según recoge el Diario de Sesiones de las Cortes (Otero Urtaza, 1982: 86-87), a asociar el número de bibliotecas repartidas en Asturias —el mayor de los registrados en el país, cuyo total superó las cinco mil, con cien libros iniciales cada una que se ampliaban si la demanda lo aconsejaba (Paucker, 1981: 255 y 261, n. 11)— con el proceso revolucionario de 1934. De todos modos, la animadversión y hostilidad de las derechas hacia las Misiones no se ejerció sólo en el ámbito parlamentario o de la alta política. Los misioneros tuvieron en ocasiones dificultades con las *fuerzas vivas* de las localidades visitadas, a quienes, siguiendo recomendaciones directas de Santullano —según recuerda Azcoaga (1981: 227)—, procuraban no irritar nunca «ni de hecho ni de palabra».

[39] Previamente había dispuesto de cantidades siempre modestas: 350.000 pts. en 1931, 625.000 en 1932, 800.000 en 1933 y 700.000 en 1934, destinadas en proporción superior al cincuenta por ciento a la red de bibliotecas (en todos los casos salvo en el último ejercicio, presupuestado ya por el gobierno de Gil Robles). El *bienio negro* afectó en el mismo sentido a otras empresas culturales impulsadas económicamente por el Ministerio de Instrucción Pública. Es el caso de «La Barraca», por ejemplo, que al principio de su andadura (1932) contaba con 100.000 pts. de presupuesto.

[40] Así es desde luego en el caso de Tuñón de Lara (1970 19783: 261-264), representante más significado de este recelo histórico, o en el de Miguel Bilbatúa (1976: 28-35).

supuestamente ingenua, paternalista, *caritativa* y *arqueológica*, que además pecaría de fragmentaria y dispersa en su aplicación geográfica, allí donde el problema de fondo era de carácter estructural (agrario, económico y social), de modo que sólo hubiera podido solucionarse con una intervención del mismo orden proyectada globalmente. Aun reconociéndoles una parte de razón, especialmente en la alusión a lo restringido de la presencia misionera (que, con todo, es una derivación directa de las estrecheces de su financiación), el problema de críticas como esta es que tienden a perder de vista la propia globalidad de los planes pensados por las autoridades de la República, que con seguridad nunca soñaron con solucionar el subdesarrollo a base de música y títeres, pero que interpretaron que en la raíz de aquel problema socioeconómico se localizaba un factor cultural con vectores tan perjudiciales como la ignorancia, el aislamiento y la sumisión a las viejas y nuevas formas del caciquismo[41].

Nuestro escritor llegó a terciar en este debate al menos en dos ocasiones. Una de ellas en el marco del «Testimonio» personal incorporado al libro de Otero Urtaza que se viene citando (1982: 139-154), otra en un texto que se publicó por vez primera —y creo que única— en el prólogo de Aznar Soler a la recopilación de Dieste *Teatro*[42] (vol. I, pp. 29-32). En el primer caso contesta fundamentalmente a la clasificación en cuanto arqueología manejada por Tuñón de Lara, que le parece *inaplicable* aunque sea en el sentido de «restaurar o hacer presente algo valioso, pero inactual o definitivamente fenecido» (p. 148). Así lo demostrarían a su juicio experiencias concretas como la practicada en un pueblo burgalés para la selección de la mejor versión de un romance del que habían localizado distintas variantes: «Leímos después las diversas versiones a nuestro público, y todos, sin que nosotros hubiéramos declarado nuestra elección, coincidieron con ella. Aquí no había arqueología ninguna, se trataba del gusto directo, de la sensibilidad y las leyes de la imaginación funcionando espontáneamente en contacto con una obra de arte que es un romance» (p. 148). El segundo texto se orienta más directamente al eje del razonamiento del historiador. Merece la pena presentar su parte final, que no precisa mayor comentario, aunque sí sería oportuno reforzarlo con algunos argumentos expuestos por Haro Tecglen (1995: 58) sobre la incomprensión comunista de mecanismos de inculturación ajenos a

[41] Son interesantes, y desde mi punto de vista asumibles, reflexiones generales paralelas a la anterior como las presentadas por Crispin (1981: 18-19), Otero Urtaza (1982: 93-96) y especialmente Caudet (1988: 94-95). Destacaré en particular una reflexión consignada por el primero de estos investigadores, probablemente bajo inspiración directa de Sánchez Barbudo: que el resultado acaso más importante y *permanente* de la labor de las Misiones Pedagógicas fue haber creado en los pueblos afición a la lectura (p. 13).

[42] El editor no especifica su procedencia, si bien el lector puede intuir en principio su pertenencia a un texto inédito mencionado por Aznar Soler previa y posteriormente, el ensayo en forma coloquial «Diversas perspectivas de las Misiones Pedagógicas...», que integrado en un volumen misceláneo Dieste tenía en proyecto publicar también en la editorial Laia. El ensayo se publicó efectivamente dos años después en el libro póstumo *Testimonios y homenajes*, con edición del propio Aznar Soler (pp. 98-114). Sin embargo, los párrafos citados en 1981 no se incluyen en 1983. Cabe pensar, si es que el texto no procedía de otro lugar (nota, carta...), que Dieste, o posteriormente su viuda, pudieron considerar reiterativa su publicación, o quizás en exceso polémica en relación con las posiciones expresadas por Tuñón de Lara y Bilbatúa.

su propio proyecto, en el que «nin unha soa das palabras que se dirixisen ao pobo se perdese nunha retórica que non fose normativa». Escribe Dieste:

> Tuñón de Lara teoriza a este propósito [el de la pobreza campesina y su denuncia por parte de los misioneros] con parcial conocimiento del asunto y con sus comentarios ha dado lugar a la atribución de un cierto infantilismo bien intencionado, pero ilusorio e inútil, a los Misioneros y a sus patrocinadores. Yo puedo garantizar que la cabeza de un Cossío, por ejemplo, era mucho más realista, e incluso revolucionaria, que la de muchos de los que intentan explicar «sentimentalmente» sus designios. El mismo Tuñón y otros informadores con análogos prejuicios simplificadores han contribuido a dar de la República, en relación con la España de entonces —considerada en bloque y sin las pertinentes distinciones—, una visión en que los rasgos relevantes parecen ser el idealismo barato, la debilidad, el desconocimiento de todo lo que urgía resolver, etc. Pero aun dejando aparte la variedad de gentes que tuvieron en ella papeles importantes, no cabe atribuirle, en conjunto, falta de realismo. Fueron las derechas prefascistas, aunque apareciesen oficialmente como republicanas, las que dificultaron muchas de las reformas más urgentes. (pp. 31-32)

Complementaré lo anterior informando de que Dieste, tras su regreso de varios países europeos en los que había disfrutado, a instancias de Santullano[43], una beca de la Junta para Ampliación de Estudios que empleó en el estudio del teatro y la escenografía contemporáneos, se plantea junto con Carmen Muñoz, María Zambrano y Sánchez Barbudo una posible revisión que perfeccionase y dotase de mayor eficacia el programa de Misiones, nutriéndose de la experiencia acumulada y adaptándose al cambio histórico experimentado por el país. Fallecido Cossío, presenta a principios de 1936 una memoria (hoy perdida) a Fernando de los Ríos en la que lo más llamativo parece la insistencia en el beneficio que se puede lograr ya no tanto para el pueblo *visitado* como para sus visitantes y para la nación. Dieste retoma apoyado unánimemente por sus compañeros habituales, la idea de las *pensiones para el interior*, ahora destinadas de forma muy directa a profesionales y artistas, y dirigidas a una *comunicación* de las futuras elites del país con el pueblo llano, así como a la presentación consecuente de informes documentados que sirviesen a la administración para conocer mejor la realidad nacional y para atajar sus males. En función de lo cual reclamará un mayor esfuerzo presupuestario y una implicación general de los poderes y órganos del Estado. Pero lo más relevante, lo que se debe recalcar una vez más, es el definitivo abandono por su parte de una posición en la que pudo creer en algún momento del decenio de los veinte. De aquel criterio concordante con lo postulado por Ortega, la Liga para la Educación Política Española y otros fabianistas continuadores de sus esquemas sobre la necesidad del dirigismo de unos grupos intelectuales minoritarios, más o menos encastillados en la cultura libresca y en el cálculo macroeconómico, sumidos en su propio imperativo de selección pero demasiado alejados de la realidad en la que sobrevivían am-

[43] Según ha revelado en distintos lugares, Dieste no tenía mayor interés en salir de España en aquel momento histórico. Su solicitud de ayuda a la Junta se había orientado siempre, de forma insólita y por tanto imposible de atender estatutariamente, en el sentido de alcanzar una pensión para el interior, destinada a una comprensión más documentada de la realidad histórica y antropológica española. Véase como ejemplo TH, p. 109.

plios sectores de la población. Salvando algunas aristas a las que el autor propende, podría verse aquí un ejemplo más de ese paso o auténtica conversión *de la elite al hombre* que Tuñón de Lara (1970 1973[3]: 225-239) cifra en la contraposición de las actidudes de Ortega y Machado. Tras mantener varias entrevistas con Fernando de los Ríos, quien acoge con gran simpatía el proyecto, incluso con avidez según señala Dieste (TH, pp. 111-112), el ministro anuncia que presentará al Patronato y al Gobierno aquellas ideas renovadoras. Pero entre reunión y reunión los meses habían transcurrido. Y la guerra estalló en pocas semanas aplazando esta y otras reformas.

Conviene aún, antes de abandonar el alzado de este mapa de relaciones, tanto personales como sobre todo intelectuales e ideológicas, trazar algunas líneas que ayuden a interpretar la evolución de nuestro escritor. En el diálogo que mantuvo con Otero Urtaza poco antes de morir hay unas páginas muy ilustrativas que hablan de influjos, amparos y tendencias. Sintiéndose en este momento representante legítimo del colectivo, Dieste asegura al investigador que su participación en las Misiones Pedagógicas en ningún momento supuso inscripción alguna en *beaterías* o *subordinaciones* respecto a la Institución Libre de Enseñanza, al propio Patronato o a lo que se ha dado en llamar «Institución difusa», y denuncia incluso *los remilgos culturalistas* y el convencionalismo de algunos institucionistas señalados (Otero Urtaza, 1982: 145) advirtiendo en ello el tono crítico que con sus compañeros imprimió siempre a su dedicación. Y ello sin mengua del ascendiente que reconoce a los más preclaros representantes de aquellos organismos, de entre los que cita en concreto a Giner de los Ríos, Cossío, Antonio Machado, Santullano y Pedro Salinas. De lo que se trataba, en fin, era de una actitud diferente a la típicamente institucionista. Dieste la describe como más realista «y más referida a España tal como era, independientemente de lo que pudiera ser Europa»[44] (p. 147). Destaca por último el escritor una nueva falta de sintonía con los criterios habituales del Patronato, que en este caso afecta al ámbito estético:

> en las concepciones artísticas, salvo Cossío, que lo mismo podía entender a Picasso que a Velázquez o a Berruguete, estábamos también muy lejos de ellos. El que podía estar con nosotros era Machado. Él fue quien defendió mis farsas frente al criterio de los otros miembros del Patronato, que suponían que quizá no eran muy populares, y estaban muy serios como si se tratase de un auto de fe. Yo creo que personas como Antonio Machado y el mismo Cossío, están muy por encima, o al margen, del ambiente que envolvía a la Institución, sin quitar mérito desde el punto de vista moral y de trabajo a los beneficios que han ocasionado a España las personas que se movían en este ambiente. (p. 147)

A ello añade Dieste otros dos nombres que ayudaban al grupo a orientarse en su labor, Unamuno y Ortega. El primero con una influencia descrita como *fuerte*. El segundo con algo más de distancia, e incorporando siempre hacia él —«incluso María Zambrano [...] siendo discípula suya» (p. 147)— un margen de

[44] Dieste marca la diferencia en relación con el europeísmo de corte mimético que achaca a los responsables de la Institución. Se abandera para ello en una especie de tradicionalismo cultural combinado con la reclamación de un tiempo suficiente para alcanzar el desarrollo de las potencialidades propias.

rebeldía[45], que acaso tenía sus raíces, además de en ligeras o profundas discrepancias sobre este o aquel extremo o actitud, en la progresiva conciencia de lo que Cioran (1981) acabaría refiriendo como el *ensombrecedor magisterio* del pensador madrileño. Precisamente hablando del concepto que Zambrano se había hecho de su maestro, e introduciendo un inciso revelador de lo que los propios hermanos Dieste pensaban de Ortega en esta altura histórica, es meridianamente informativo el *post scriptum* de la carta que desde Amberes envía nuestro escritor a Eduardo el día 4 de marzo de 1935. Intentaban aclarar la conveniencia de que Otero Espasandín siguiese ostentando la dirección *visible* de la revista *P.A.N.* (la real la ejercían los Dieste) y ante la posibilidad, sugerida por Eduardo en carta anterior, de que María Zambrano se encargase de ella le contesta Rafael:

> María Zambrano.— No es devota de Ortega. Siente hacia él estimación personal, gratitud —incluso piedad (poniendo en esta palabra elevación de espíritu) pues cree que no está a la altura de sí mismo y que es una víctima de la perplejidad... Tiene, en suma, una actitud muy semejante a la nuestra —aunque teñida de afecto (de buena calidad: afecto de discípula —o, si se quiere, de alumna— respecto de Ortega).
>
> Pero no me parece oportuno brindarle la dirección de P.A.N. Ella misma está a punto de caer en perplejidad... Estima de lejos —con honda nostalgia quizá— a los verdaderos P.A.N.[46] Pero no se embarca... Está demasiado comprometida con cruces y rayas... —de buena fe... y sin fe. (OC, vol. V, número 26, pp. 64-65)

No interesa aquí demorarse en el detalle de la participación concreta de nuestro autor en las campañas de Misiones Pedagógicas. Pero al menos hay que indicar algunos datos. Comienza de un modo no usual, pues la primera intención de Dieste era la de solicitar de la Junta para ampliación de Estudios una de esas curiosas pensiones para el interior que sólo en sus concepciones tenían virtualidad y función definida («estudiar de cerca tradiciones vivas, costumbres, problemas o conflictos característicos, así como maneras del lenguaje coloquial, variedad de estamentos y de sus relaciones, etc.», TH, p. 98). Tras alguna entre-

[45] Recuérdese la célebre amonestación —ya mencionada— que le había hecho Ortega en relación con su vocación por lo sagrado y lo trascendente: «Estamos todavía aquí y usted ha querido dar el salto al más allá». La anécdota, dolorosa para la escritora, fue revelada por ella en entrevista concedida al poeta y ensayista Antonio Colinas (1986 1989: 282), y puesto que considero que posee alguna capacidad de iluminación del propio proceso diesteano no me resisto a ampliarla. El comentario de Ortega nace de su lectura del ensayo «Hacia un saber sobre el alma» que María Zambrano le lleva a la redacción de la *Revista de Occidente* en 1934 (se publicó en el número 138, de diciembre de ese mismo año, pp. 261-276; posteriormente se incorporó al libro del mismo título, publicado en Buenos Aires por Losada en 1950, pp. 13-23). La reacción e interpretación posterior que aquellas palabras provocan en la joven discípula fue esta: «Yo salí llorando por la Gran Vía, de la redacción de la *Revista*, al ver la acogida que encontró en don José lo que yo creía que era la razón vital. Y de ahí parten algunos de los malentendidos con Ortega, que me estimaba, que me quería. No lo puedo negar. Y yo a él. Pero había... como una imposibilidad. Es obvio que él dirigió su razón hacia la razón histórica. Yo dirigí la mía hacia la razón poética. Y esa razón poética —aunque yo no tuviera conciencia de ella— aleteaba en mí, germinaba en mí. No podía evitarla, aunque quisiera».

[46] Recuérdese que las siglas se leían *Poetas, Andantes y Navegantes*, dato que incluso el propio Otero Espasandín llegó a desconocer durante un tiempo. Al hablar de «los verdaderos P.A.N.» Dieste se refiere probablemente al núcleo de artistas y escritores que se reunían en tertulia en el Café La Granja El Henar a comienzos de los años treinta.

vista previa acabará por hablar con Pedro Salinas, director de la sección de Literatura Contemporánea, quien le propone, trasladando la decisión final a Cossío, una reorientación de aquella pensión hacia las Misiones, especificando incluso un cometido nuevo en aquel marco, el de crear primero y dirigir después un Teatro Guiñol que facilitaría aquel contacto directo con el pueblo que el joven investigador buscaba. Dieste acepta y poco después recibe el beneplácito de Cossío; de modo que en enero de 1933 dan comienzo sus actividades en la zona de Zalduendo (Álava), acompañando al grupo de Sánchez Barbudo y María Zambrano.

Son dos las etapas de su intervención[47]. La primera comprende casi dos años, durante los que recorrió buena parte del país y entabló amistad con los compañeros nombrados páginas atrás, de entre los cuales surgirán posteriormente empresas como la de *P.A.N.* o la de *Hora de España*. Va desde la fecha indicada hasta noviembre de 1934, cuando, después de haber pasado unos días en Rianxo con Carmen Muñoz, con quien acababa de casarse[48], y de retomar de nuevo brevemente el trabajo misionero en tierras andaluzas se traslada a Bruselas y París (posteriormente también a otras ciudades europeas, Amberes, Brujas, Lyon, Marsella, Amsterdam, Roma...) pensionado por la Junta para Ampliación de Estudios con el cometido de investigar las formas teatrales y la escenografía contemporáneas, exactamente la misma encomienda solicitada tres años antes por Rafael Alberti y María Teresa León. La segunda etapa es más breve, abarca los meses de 1936 previos a la Guerra Civil, la cual prácticamente los sorprende en el desarrollo de una misión en el Pirineo de Huesca, circunstancia de la cual informa una carta del escritor a su hermano Antonio, ya de 6 de enero de 1947, en la que pasa revista a los últimos años de su vida:

> desde Madrid fuimos a Aragón e hicimos misiones (yo era jefe de equipo en las Misiones Pedagógicas) por encumbrados pueblecitos de aquellas provincias. Regresamos con suerte, es decir, a tiempo —y otra vez es irreverente la palabra, porque a los pocos días estalló la sublevación militar señoritil eclesiástico-militar, y los inspectores de primera enseñanza que habían participado con nosotros en aquella misión fueron asesinados. ¡Si tú supieras —ya te lo explicaré— en qué había consistido su tarea y la nuestra! (OC, vol. V, número 120, p. 239)

Las funciones principales desempeñadas por el escritor en todo este tiempo, al margen de las que pudiéramos considerar *comunes* a las responsabilidades de todos los integrantes de los grupos formados, pueden concretarse en lo

[47] Se han referido a ella Aznar Soler (1981a: 25-41), Otero Urtaza (1982: 98-108, 1991, 1995a y 1995b), Rei Núñez (1987: 63-80), L. Seoane (1989: 430-432), Sánchez Barbudo (1991: 25-27), Rey Faraldos (1992), Axeitos (1995d y 1995l), Casas y Villanueva (1995b: 40-43) y Freixeiro Mato (1995a: 41-48). Véase también TH (pp. 98-114), y las entrevistas «Testimonio de Rafael Dieste» —recogida en Otero Urtaza (1982: 139-154)—, Carballeira (1933), Gómez del Valle (1933), Suñén y Molina (1977) y Romero (comp.) (1994: 111-143).

[48] La boda tuvo lugar el día 3 de septiembre en Santander, donde se encontraba Carmen Muñoz asistiendo a los cursos de la Universidad Internacional. La pareja se había conocido precisamente en el transcurso de una misión desarrollada en la primavera de 1934 en Valencia de Alcántara, cerca de la ciudad natal de Carmen Muñoz, Plasencia. Convencida de la trascendencia histórica del proyecto de Cossío, la joven inspectora de Primera Enseñanza decidió ya entonces sumarse al mismo.

siguiente: en primer término, su dirección del Teatro Guiñol[49], para el que además escribirá varias piezas que ya han sido citadas, actuará, diseñará trajes, confeccionará títeres..., promoviendo en fin una labor oculta e irrecuperable en forma de continuo debate estético y escenográfico entre todos sus compañeros, conjunto de dedicaciones que lo convierten, como quiere Aznar Soler (1981a: 34), y asumen Bilbatúa (1982), Haro Tecglen (1991: 119) y Salvat i Ferré (1995), en «"un hombre de teatro", cuyo nombre debiéramos unir [en el panorama de la renovación de la escena española en la preguerra] a los de Gregorio Martínez Sierra o Cipriano Rivas Cherif». Además, hay que referirse a su colaboración, coordinada con Sánchez Barbudo y Luis Cernuda, con el director del Museo del Pueblo, Ramón Gaya. Y, en tercer lugar, a su labor de guionista para la realización de diversos cortometrajes dirigidos por José Val del Omar, actualmente perdidos[50], que se centraron en la ciudad de Santiago de Compostela o en las propias actividades misioneras (otro guión, calificado por Dieste de *guía poética* del Museo del Prado, no llegó a la fase de rodaje[51]). Según se ha indicado, conservamos sólo seis de las piezas de la autoría de Dieste que fueron representadas por el Teatro de Fantoches. Son *Curiosa muerte burlada*, *El circo embrujado o La amazona y los excéntricos*, *Simbiosis*, *Farsa infantil de la fiera risueña*, *El falso faquir* y *La doncella guerrera*. De modo que de la producción dramática de la etapa republicana prebélica Dieste tan sólo dejó de escenificar en su guiñol misionero las piezas *Duelo de máscaras* y *Quebranto de doña Luparia* —las cuales puede considerarse que admitirían una adaptación al medio—, además del misterio polemístico *Revelación y rebelión del teatro*, cuyo carácter resulta claramente impropio para un tablado de marionetas. También se ha aludido ya al hecho de que la producción diesteana de esta etapa debe estudiarse con la precaución que exigen las importantes modificaciones posteriores a las que a menu-

[49] Robert Marrast ha indicado que la dirección era compartida con Ramón Gaya, dato que no llega a documentar y que tampoco he visto respaldado por otros historiadores del teatro de esta etapa. Cuando Dieste dejó aquel cometido para disfrutar la beca concedida por la Junta para Ampliación de Estudios fueron Serrano Plaja y Miguel Prieto quienes se responsabilizaron de la dirección (Marrast, 1978: 8).

[50] Por la información que leo en Paucker (1981: 266, n. 52) —y que me ha sido confirmada personalmente por Mª. José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga, hija y yerno del cineasta—, según la cual Val del Omar entregó a Juan Ramón Jiménez cuando este abandonó España al menos una de esas cintas, precisamente la rodada en Santiago de Compostela, cabe suponer que el conjunto o una parte de él se encuentre entre el legado donado a la «Casa de Cultura Zenobia-Juan Ramón» de Moguer, o, más probablemente, a la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico. Dieste se ha referido a su colaboración con Val del Omar en TH (pp. 103 y 108-109) y en un par de cartas recogidas en el vol. V de sus *Obras Completas* por X.L. Axeitos, las numeradas 26 (p. 65) y 497 (p. 725), dirigidas respectivamente a Eduardo Dieste y Francisco Caudet. En esta última apunta haber hablado más de una vez con el viejo compañero sobre el asunto, quien «dice no saber en absoluto donde están [las películas], en el supuesto de que no hayan sido destruidas». Sobre esta cuestión y en general sobre la vinculación de Dieste con el cine, como crítico, guionista o estudioso debe verse L.M. Fernández (1995). En relación con la extraordinaria personalidad de Val del Omar y con su *cinegrafía* lírica, técnicamente muy avanzada y experimental, ha de consultarse el conjunto de estudios compilados por Sáenz de Buruaga (coord.) (1995).

[51] El autor lo discutió personalmente con Cossío (TH, pp. 108-109). También este texto se ha extraviado. Hay una carta de Eduardo Dieste, de fecha 24 de enero de 1935 y no publicada hasta el momento presente, en la que refiere a su hermano Rafael el interés de «unos señores franceses» por obras españolas que pudieran servir de base a un guión cinematográfico. Además de instar la composición de un guión sobre su cuento «Promesa del viejo y de la doncella» —cometido emprendido de inmediato por Rafael, que lo tenía listo a princi-

do la sometió el autor, la cual debe extremarse cuando el objeto de estudio es la obra dramática. Es en este sector donde se registra una intervención más decidida por parte de Dieste. Afecta la misma tanto a las versiones que entregó a la estampa durante el exilio bonaerense como, en menor medida, a aquellas otras que dejó dispuestas poco antes de morir y que vieron la luz en los dos volúmenes editados por Aznar Soler como *Teatro* (1981), donde las farsas antes referidas se complementan con otras tres obras escritas y publicadas durante la guerra —*Nuevo retablo de las maravillas* (*Hora de España*, I, enero de 1937), *Al amanecer* (*Hora de España*, XV, marzo de 1938) y *El moro leal* (*Nova Galiza*, 10, septiembre de 1937)—, con la segunda parte de *El falso faquir* (*El empresario pierde la cabeza*), escrita por Dieste en los últimos años de su vida (Aznar Soler, 1981b: 26-27), y con *Revelación y rebelión del teatro*. Adviértase, de todos modos, que el cotejo textual sólo podría efectuarse en relación con las cuatro piezas incluidas en el libro *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* (1934) y con el *misterio* sobre Gordon Craig que se acaba de citar (publicado en el séptimo y último número de la revista *P.A.N.*, en julio de 1935); no así sobre las otras cuatro obritas, que —acaso junto con la hoy perdida *El dragón y su paloma*— parece que Dieste pensó algún día publicar bajo el sello de Teseo y con el título genérico de *Cinco intrigas de guiñol*[52].

He de insistir en que el cometido trazado en la actual investigación no presupone, por razones tanto de método como de espacio, el análisis de la obra dramática, narrativa, lírica... o en general *literaria* del autor. A pesar de ello vengo considerando útil y eficaz para mis propósitos la realización de lo que pudiera convenirse en llamar *calas estéticas* practicadas sobre algunos textos que parecen significativos del propio proceso artístico e intelectual diesteano. Y en este sentido hay que hacer explícito aquí, en primer lugar, que el libro de 1934 supone una profundización de los hallazgos y orientación constatados en el *Don Frontán* de 1930, especialmente en lo que se refiere a *Quebranto de doña Luparia* y —algo menos— a *Duelo de máscaras*. Pero las cuatro obras comparten una notoria intencionalidad metateatral ejercitada sobre la asimilación popular de géneros como la tragicomedia, el entremés, la mojiganga..., incorporando tipos y mitos que forman parte de la tradición hispánica y europea, con lo cual Dieste abundaba en una característica ya presente en su farsa trágica de 1930[53]. Se trata ahora de adaptaciones del mito de don Juan —en *Duelo de máscaras*—, el de Trotaconventos o Celestina —en *Quebranto*—, el del del viejo desconfiado

---

pios de marzo (L.M. Fernández, 1995: 209)— y la correspondiente sobre *Viaje y fin de don Frontán*, Eduardo Dieste se interesa por la propiedad intelectual del guión del Museo del Prado para saber si podía gestionar los derechos con los productores galos.

[52] Así se anuncia en la contraportada de *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* (en carta a Estelle Irizarry de fecha 29 de mayo de 1978 —no recogida en el epistolario incluido en las *Obras Completas*— revela haber pensado en un posible nuevo título si llega el momento de recuperarlas: *Comedias cándidas para títeres*). Es probable que en el Archivo Dieste se conserven copias de los textos originales de esas cuatro piezas, pero personalmente no he tenido acceso a las mismas.

[53] Estelle Irizarry (1980: 176-181) ha localizado en *Don Frontán* la «insinuación» de al menos seis mitos: el de Edipo —indicado ya por Otero Espasandín (1946: 104)—, el del viacrucis de Jesús de Nazareth, el del hijo pródigo, el del Segismundo calderoniano, el de don Quijote y el del peregrino jacobeo.

que pone a prueba a su joven manceba —*Curiosa muerte burlada*[54]— o el del enamorado bobo y atolondrado, como en *La amazona y los excéntricos*, «comedieta de circo» donde además asistimos a una reelaboración de algunos de los esquemas propios de la *commedia dell'arte*: equívocos, astucias, juego, disfraces y transformismo, falta de profundidad psicológica de los personajes y del sobrevuelo de sus conciencias... en un mundo ya de por sí lúdico y maravilloso, el circense (de tanto provecho para el expresionismo europeo en pintura y teatro, y que ya había llamado la atención del escritor en composiciones juveniles), todo ello con un ritmo vibrante —muy aminorado en la versión de 1981—, con un diálogo que a veces parece *a gritos* y en el que se intuye el protagonismo del gesto y, en fin, de la teatralidad en su sentido más pleno.

El cristal farsesco es interpuesto de nuevo por Dieste en esta colección de cuatro piezas breves[55], destacando sobre todas la que da título al volumen. Sin embargo, es general a todas ellas una propensión al diálogo vivo e incluso entrecortado que incorpora a veces ecos, voces sin rostro o disfrazadas, visiones, apariciones..., de alto rendimiento dramático en *Duelo de máscaras*, obra de la que destacaría su dinámico, sugerente y absurdo arranque (en mi criterio, volatilizado en su mérito por la versión de 1945), y sobre todo su plasmación metateatral —paródica a pesar de la abstracción— del mito de don Juan, con un ajuste de lo azaroso y lo gratuito o carente de causalidad, también de la verosimilitud del proceso tanto en el orden psicológico como en el de la desavenencia presentada, muy propio de la investigación dramática de las vanguardias y presente ya en Pirandello, autor siempre celebrado por Dieste como hemos tenido ocasión de comprobar[56]. Otras tendencias compartidas lo son al habla vulgar y a la jerga castiza en algunos momentos[57], a la acotación esquemática sobre escenarios levemente esbozados[58], a la presentación desnuda y directa del conflicto, a una

[54] Única de las cuatro farsas que Dieste no modificó para la edición de Laia. El tema del viejo y la niña —que es el propio de esta farsa aunque en ella se entrevere el que cervantescamente denominaríamos *el del curioso impertinente*— reaparece con variantes en otros lugares de la producción dramática del autor, además de en su adaptación cinematográfica del cuento de Eduardo Dieste «Promesa del viejo y de la doncella», así como en otros autores coetáneos. Entre estos, Valle-Inclán, García Lorca o Castelao entre otros.

[55] Huerta Calvo (1992b) ha estudiado el fenómeno de la recuperación del teatro breve en la producción dramática española del primer tercio del siglo XX, distinguiendo dos tradiciones. La conformada por el sainete y el género chico es la primera. La otra supone una recuperación más remota, la del entremés y la farsa, con la que entroncan los autores más representativos de la renovación escénica de preguerra, Valle-Inclán y García Lorca. Con ellos es indudable que también Rafael Dieste.

[56] Concuerdo aquí con el luminoso análisis de Euloxio R. Ruibal (1995c: 245-248).

[57] Un ejemplo: «Travieso es el chisgarabís que la solivianta», responde doña Luparia a Silvia en la escena quinta de *Quebranto* tras hacerle ver la madre de Sergio que la pupila de la alcahueta le «parece traviesa» (p. 38). Una respuesta que en 1945, ya en *Perdición*, se reconvierte en un tímido «Hasta aquí venía muy sumisa» (PDL, p. 207).

[58] Es paradigmática la inicial de *Duelo de máscaras*, un segmento de la cual indica lo siguiente: «En un ángulo una consola, y sobre ésta, un reloj de carillón. Dos o tres sillas han quedado en cualquier sitio, con insólito desorden. Lámpara de forja, suspendida del techo, pone sombras armilares en el espacio de la estancia» («Duelo de máscaras», en *Quebranto de Doña Luparia y otras farsas*, 1934, p. 83). Siendo aconsejable de nuevo el ejercicio de la comparación con el que le corresponde en 1945, sobre todo en lo que afecta al juego de sombras de la lámpara (que aquí sirve para introducir un personaje innecesario en la versión original, el del

resolución climática del mismo (sin contrapunto ni *comentario* dramático ulterior) que en cierta medida deja abierto el desenlace y que proyecta sobre el espectador la duda sobre su propia necesidad como disputa, y siempre —no sólo en las pruebas a las que son sometidos los payasos Cándido y Flor por la amazona y acróbata Casilda, o don Juan y Claudio por la enigmática Rosa— la afirmación de lo azaroso. Características, una vez más, desdibujadas por un Dieste que, cumplida la etapa republicana y bélica, no quiso guardar fidelidad a la línea teatral practicada anteriormente, que difuminó los contrastes y los juegos de sombras, y que, entre otras estrategias, acabó optando por dilatar aquellos procesos sumarios, casi siempre adosando preámbulos y coletillas anticlimáticas y acaso superfluas —el caso paradigmático lo constituye el de *Quebranto/Perdición de doña Luparia*[59]— a lo que en su día se había construido como nudo sólido; un Dieste que se apartaba así de la investigación teatral que en su momento pudo haberlo acercado a algunos de los más interesantes hallazgos del teatro expresionista y grotesco, o a la obra de Pirandello, de Crommelynck, de Valle-Inclán o de Ghelderode. Aunque sólo *acercado*: recuérdense las razones esgrimidas más arriba a propósito de la revisión de *Don Frontán*, globalmente marcada por una composición teatral reconducida a lo lírico, y por una vuelta a la armonía, a la contención y al equilibrio que definieron en los años veinte la axiología y la estética diesteanas; valórese también la escasa proclividad del genio del autor a favor de lo satírico y del descaro bufo, que en su prosa siempre acaban por disolverse ante la fortaleza de valores como la piedad o la compasión, las cuales suelen hacer *comprensible* y casi *disculpable* cualquier conducta, motivo este en el que me atrevería a sustentar la hipótesis de la falta de confluencia del teatro de Dieste —cuando menos del prebélico— con la historia[60], e incluso la imposibilidad de una desembocadura de sus propuestas en la anchura del río esperpéntico. Otro factor sin duda influyente es la tendencia natural diesteana a una dramaticidad dialógica, de la que ya se ha hablado aquí y que está en la base de propuestas experimentadas asimismo en el exilio americano, por ejemplo ese *Diálogo de Manuel y David* donde lo dramático prescinde absolutamente de lo teatral para hacerse sólo diálogo de ideas en interacción, en modulación recíproca con la apetencia última de la comprensión de la otredad y,

---

criado Horacio): «Al fondo, y cerca de la entrada de un tercer aposento —que debe ser el más hospitalario y solemne a juzgar por el peso y suave esbeltez de las cortinas— una consola, sobre la que descansa un antiguo reloj de carillón. Pende el techo, por su aparejo de lastres, cadenas y poleas, una adusta y pomposa lámpara de forja que ilumina la sala, y con las sombras que despiden sus hierros trae al recuerdo y al espacio alardes de arboladura de navío, del cual don Juan, el señor de la casa, parece el pasajero ilustre, y Horacio, su criado, el curtido capitán» (DM, p. 141).

[59] Por lo que no comparto la opinión de Irizarry (1979: 67-68 y 1980: 259) sobre los beneficios de la ampliación, ni tampoco que con ella se consiga eliminar una conclusión de «cuento de hadas» en favor de una rehumanización de la figura de la alcahueta, ni —finalmente— que así se disipe el supuesto *hermetismo* original de la farsa.

[60] Aznar Soler (1981a: 11) ha indicado que de la obra de Dieste «no está ausente lo social, aun cuando no se exhiba como "documento"», y también que esta falta de mostración ha contribuido al desconocimiento del dramaturgo en una etapa marcada por criterios estéticos muy angostos, por lo que «Dieste ha sido víctima no sólo del exilio republicano sino también de un pensamiento literario dominante entre la oposición antifranquista que consideró el realismo "social" como rasero crítico».

finalmente, de un acuerdo preontológico y neoplatónico que trascienda la propia identidad de los personajes. «¿Quién habla ahora, tú o yo?», se preguntará Manuel, el novísimo kantiano, tras escuchar a un David en el que más que a un oponente halla un complemento, razón por la que dice ignorar a quién corresponde el discurso oído (AE, p. 144).

Por todo lo anterior concuerdo con Estelle Irizarry cuando afirma que en Dieste la farsa se configura con una «definición particular» que «le sirve porque permite exagerar, alejar la realidad teatral de la común y corriente, sin que se le tache de inverosímil» y sin que sus personajes lleguen a configurarse como verdaderos fantoches[61] (Irizarry, 1980: 256). Aunque, como he dicho, creo que en el trayecto de las farsas a sus soluciones como tragedia, humorada, comedia, etc., se pierde una contribución más eficaz a la renovación del teatro español, que, habida cuenta de las fechas efectivas de recepción de esas nuevas versiones por los círculos supuestamente interesados —a causa del exilio y de la autarquía cultural del país no antes de la edición facsimilar de Peralta en 1979—, llegaría ya de forma extemporánea y descontextualizada[62].

Dieste escribió pensando directamente en la representación por el Teatro Guiñol de Misiones una serie de piezas de las que se conservan cuatro, *Simbiosis* (titulada en un principio *El gato de Siloc*), *Farsa infantil de la fiera risueña*, *El falso faquir* y *La doncella guerrera*. En TH (pp. 104-106) ha referido algunas de las características técnicas y artísticas de aquel guiñol[63] que se puso a andar durante la misión gallega del segundo semestre de 1933, actuando por vez primera en la villa marinera de Malpica. Y lo hace en relación con otras modali-

[61] La profesora de la Universidad de Georgetown propone en el mismo lugar una clasificación de las farsas escritas por Dieste en los años treinta en tres grupos: las de tono satírico (como *Al amanecer* y *Nuevo retablo de las maravillas*), las jocosas (como *La amazona y los excéntricos*) y las burlescas (*El falso faquir*).

[62] Aznar Soler (1981a: 8) ha recordado la excelente recepción crítica de la trilogía *Viaje, duelo y perdición* en Argentina, donde un jurado presidido por Borges la distinguió con un premio y recibió reseñas críticas favorables de Gil-Albert, Otero Espasandín, Lorenzo Varela, Pedro Larralde, Silvina Bulrich y otros. El mismo profesor señala que la edición española de 1979, aun originando «valiosas reseñas» (de críticos como Pablo Corbalán, Carmen Martín Gaite, Javier Alfaya, Basilio Losada, Enrique Azcoaga, Manuel Andújar y Jesús Munárriz), fue insuficientemente celebrada. En cualquier caso, debe reconocerse que facilitó recuperaciones posteriores y estimuló a los historiadores de nuestro teatro a valorar el conjunto de la producción dramática diesteana, en ocasiones de forma tan positiva como la que plasma Bilbatúa (1983: 51) al señalar en Valle-Inclán, García Lorca, Alberti y el propio Dieste «las cuatro cimas del teatro poético de basamento popular en nuestro siglo».

[63] Véase también Aznar Soler (1981a: 25-41, 1995c: 75-76 y 1995d: 217-228) y Rey Faraldos (1992: 159-162). El primero de estos investigadores contextualiza el Guiñol de Misiones en la «auténtica eclosión del teatro de títeres» vivida en España siguiendo los pasos del Compadre Fidel de Valle-Inclán, con aportaciones como las de Alberti, García Lorca, Jacinto Grau, César Arconada y otros —que, según él mismo indica en otro lugar (1993a: 28), conforman «una de las tendencias más fecundas de la renovación escénica española»—, todas ellas planteadas «como vía de acceso a un teatro popular, como liberación de un teatro que está prisionero en los límites sociales de la burguesía» (p. 37). En un cuarto lugar, Aznar Soler (1987b: 74-75) se ha referido, entiendo que de forma no plenamente justificada, más que a un *teatro popular* al «populismo teatral» de Misiones. El giro *a lo popular* es un rasgo compartido con otras culturas europeas, que casi siempre acompañó a la génesis de las respectivas *eclosiones* nacionales del guiñol (Foote en Inglaterra, Pocci en Baviera, Duranty, Jarry y el *Erotikon Theatron* en Francia, Podrecca y su *Teatro dei Piccoli* en Italia...), apoyadas o no en la desconfianza hacia el actor (como en Maeterlinck o Gordon Craig). Jean-Marie y Eliane Lavaud (1992) se han referido a esa poligénesis previamente a su estudio de la teoría y la práctica de la marioneta en Valle-Inclán.

dades conocidas (desde las populares de Asturias, Cataluña y Galicia[64] a las escandinavas, las orientales, las francesas o las italianas), características que orientó a la flexibilidad y la expresividad, sin que ello afectase a la elegancia. Destaca es ese lugar, desde su responsabilidad en cuanto director de la compañía, la experiencia y capacidades sobre todo de Urbano Lugrís, quien ya había trabajado con el Guiñol de Bartolocci («pomposamente espectacular y decorativo»), el ingenio escenográfico de Val del Omar, la labor artesana de otros componentes, las discusiones teóricas, estéticas y técnicas que seguían y precedían a su trabajo, y otros pormenores de interés. Entre estos advierte también el dato curioso de que Luis Cernuda, a pesar de «su habitual actitud vagamente ausente o melancólica», se comportó como «guiñolista eficacísimo, con las más sorprendentes y exactas inflexiones y una gracia perfecta en el manejo del muñeco»[65] (p. 106). Pero quizás más importante que todo ello sea la intencionalidad que organizó sus esfuerzos coordinados, que lo era de servicio y no de exhibición o seducción. En la conferencia «Algunhas das miñas experiencias teatrais» Dieste apunta la tendencia general entre la gente de teatro de aquel tiempo a *embobar* al público, comienzo fatal de la corrupción del mismo y de su desaparición última como partícipe del acto teatral, una reflexión que concuerda con el análisis de Dougherty (1984: 113-117). El Guiñol de Misiones buscaba un público no contaminado, inocente[66], porque:

> O teatro non é un fenómeno estritamente cultural, é un fenómeno amatório, é un fenómeno de comunicación, de comunicación entre as xentes que escoitan a poesia e de comunicación do poeta con todas elas; pero non para seducir ou para aparecer dun xeito narcisista diante dunha multitude, senón, ao contrário, para servir unicamente de oficiante desa unidade. E esa unidade ten que ser unha unidade inocente. (EV, p. 193)

Cualquiera de aquellas cuatro obritas tiene su singularidad. *Simbiosis*, la más extensa y compleja, constituye en la producción dramática del autor un punto de inflexión, al introducir lo que Aznar Soler (1981a: 46) ha calificado de denuncia de ciertos sectores de la sociedad —el prestamista avaro, el juez prevaricador, el guardia fanfarrón con su sable— que «amparados en la respetabilidad de las instituciones» tejen una red de apoyos mutuos y de corrupción. Algo semejante ocurre también en la *Farsa infantil de la fiera risueña*, si bien en un orden estético disímil, pues del realismo expresionista pasamos a una leve paro-

---

[64] Disponemos de un buen panorama histórico sobre el uso y variantes de los títeres en España (Varey, 1957), aunque sólo alcanza hasta el siglo XVIII.

[65] El poeta sevillano apenas manifestaría por escrito sus impresiones sobre este conjunto de actividades, al margen de una breve columna publicada en la revista madrileña *Luz* (Cernuda 1933 1975: 1256-1258) que concluye en una reflexión contenidamente esperanzada y al tiempo nacida de la desolación: «¿No es posible aligerar, dilatar la rígida y mezquina vida española? Tal vez en nuestras manos haya un medio para trabajar en ello. Es tarea larga; nosotros no gozaremos ya del fruto, si lo hay. Pero pasados bastantes años otros podrán aprovecharlo. No recordarán, quizá, quiénes abrieron el camino. Pero no importa. Nuestro esfuerzo debe ser el único premio».

[66] El «tercer público» del que habla Dougherty en el trabajo que se acaba de citar (p. 116) y que acaso tiene una invocación primera, esperanzada y aún desdibujada, en las reflexiones de Rivas Cherif, Antonio Espina y Luis Araquistáin a lo largo del decenio de los veinte.

dia de lo maravilloso y lo pastoril que no prescinde del absurdo ni de otras claves típicas de la farsa, en especial la reconversión exagerada y mixturera de ciertos registros lingüísticos con fines de deformación grotesca. De nuevo el amor, aun no siendo el agente efectivo que vence a la patraña y a la falsificación tramada por personajes cautivos de su propia codicia, es factor coadyuvante para la reinstauración de la verdad, erigiéndose a la vez en beneficiario de la misma, pues si la verdad bendecía en *Simbiosis* el amor del mercachifle Gerineldo y la dulce y cabal Aurelia, en la *Farsa infantil* hace lo propio con el de Tito y Celinda. *El falso faquir*, por su parte, es la pieza más lúdica de las dispuestas por Dieste para el Teatro Guiñol, habiendo sido representada tanto antes de iniciada la guerra como después. Sus diálogos entrecortados y vivos, los juegos de palabras, burlas y *lazzi* a los que es sometido el Empresario por Tonino (TII, pp. 124-125, p.e.), la reiteración de signos proxémicos histriónicos (como el mareo de la anticuada cantante Rosita, que siempre acaba en brazos del Empresario), lo extravagante de la fábula, el disparate continuado o el propio recurso a estereotipos como el del guardia predispuesto al soborno y otros son marcas de un teatro caricaturesco al que en lenguaje cinematográfico también empezaban a sacar punta por la misma época Groucho Marx y sus hermanos. Finalmente, el caso de *La doncella guerrera* ofrece la particularidad de ser una adaptación dramatizada del romance tradicional de gran difusión popular que responde al mismo título. Fue un encargo directo de Cossío (Muñoz, 1981: 3; Otero Urtaza, 1982: 142), y según comunicación de nuestro escritor al último investigador citado constituyó una de las obras de mayor aceptación por parte del público, llegando a alcanzar un éxito «francamente extraordinario» en algunos pueblos burgaleses[67].

3.3. La tertulia madrileña de Eduardo Dieste y el grupo de *P.A.N.*

Pero conviene ahora volver atrás en el tiempo para recuperar una etapa menos agitada de la vida de Dieste en la que sin embargo empieza a consolidarse buena parte de su futuro y de los rumbos posteriores de su obra. Hablo concretamente de los albores republicanos, cuando instalado en Madrid recupera la compañía familiar de su hermano Eduardo y en torno a las tertulias por él encabezadas establece contacto con una serie de escritores, músicos, pintores y jóvenes estudiantes con quienes en unos años habría de emprender proyectos tan intensos como el de Misiones que acabamos de repasar. Las tertulias a las que hago referencia se celebraban tanto en el Café La Granja El Henar (aquí sobre todo por las noches) como en La Casa de las Flores, conocidos ambos por ser lugares de encuentro de otras célebres reuniones. Además de los Dieste frecuentaban trato alrededor de las mesas de aquellos lugares un grupo abierto de personas de distintas edades, ideologías, ocupaciones y procedencias geográficas (aunque con predominio de gallegos), no siempre con el mismo grado de *integración* ni de asiduidad: Xosé Otero Espasandín, Cándido Fernández Mazas, Enrique Fernández Sendón (*Fersen*), Antonio Sánchez Barbudo, Alberto Fernández Mezquita, Mariano Gómez, Lorenzo Varela, Roberto Blanco Torres,

[67] Aznar Soler (1981b: 31-34) ha analizado estructuralmente la pieza indicando cuáles son las modificaciones principales debidas al adaptador, asimismo estudiadas por Herrero (1994) como caso de *transmodalización intermodal* (Genette, 1982 trad. 1989: 356-361).

Maruja Mallo, Arturo Souto, Ramón Gaya, Arturo Serrano Plaja, Enrique Azcoaga, Antonio Espina, Eugenio F. Granell, María Zambrano, o unos jovencísimos Lorenzo Varela y Carlos Gurméndez (nacidos el primero en 1916 y el segundo en 1917, e incorporados a la tertulia en su última fase). El pintor *Laxeiro*, quien en algún momento también participó en aquellas reuniones, ha apuntado recientemente (*Laxeiro*, 1995) que en ocasiones se sumaban al grupo García Lorca y el diputado galleguista Suárez Picallo, dato que sin embargo no he podido contrastar en ninguna otra información. Por su parte, Carlos Gurméndez (1991a: 18) ha mencionado la asistencia también ocasional de Alberti, y la de Neruda y su compatriota el músico Cotapos.

Reiteraré aquí la convicción, expuesta con anterioridad en otro lugar (Casas, 1991b), de que las conversaciones desarrolladas en esta tertulia, muchas veces constituida en ámbito de reencuentro de quienes iban y venían a sus misiones pedagógicas por toda la península, conforman el auténtico fundamento de proyectos como el de las revistas *P.A.N.* y *Hora de España* —unidas en un sentido que los historiadores de la cultura y la literatura republicanas aún no han reconocido[68]—, cuyos respectivos consejos de redacción iniciales están ya nutriéndose de las enseñanzas mutuas y de los debates constantes desarrollados en La Granja El Henar a partir de los primeros años treinta[69], y, muy especialmente, según reconocimiento prácticamente general, de la dirección intelectual de Eduardo Dieste[70]. Aquí empieza a gestarse lo que Aznar Soler (1983: 8) ha vinculado con el proyecto cultural del humanismo socialista español y que es, previamente a esto, un foro de discusión ideológica autodotado de gran libertad y de serio compromiso ético, donde el respeto por las posiciones axiológicas, estéticas y políticas de los demás fue siempre exquisito. Piénsese a este respecto que si Eduardo Dieste podía representar un liberalismo que provenía de una evolución más que notable desde el maurismo juvenil, asociado además a una concepción cristiana muy honda, otros tertulianos simpatizaban o lo habían hecho

[68] Francisco Caudet, por ejemplo, cuyos trabajos sobre esta etapa de la vida española son imprescindibles, señala en *El Buque Rojo* y en *Hoja literaria* «los antecedentes "doctrinales" de la futura *Hora de España*» (1975: 9, n. 1), juicio que no puedo compartir ni en lo que explicita ni en lo que silencia. Aquello porque la revista citada en primer lugar fue prácticamente una anécdota y la segunda marca los inicios aún desorientados de un grupo pequeño de escritores que apenas empezaban a ejercer su oficio; y esto último porque muy por encima de la relevancia que hayan podido tener las dos publicaciones citadas como sustrato, más que doctrinal, *ideológico-espiritual* están la experiencia de las Misiones Pedagógicas y la conformación del grupo de *P.A.N.* alrededor de los hermanos Eduardo y Rafael Dieste, algo que el propio Caudet viene a reconocer cuando en 1991 titula uno de sus lúcidos ensayos «Rafael Dieste, mentor del "grupo de *Hora de España*"» o, ya antes, en el mismo trabajo que se ha citado, cuando escribe que «Rafael Dieste, como Gide y Malraux, sirvió de modelo ético al "grupo" [de *Hora de España*], pues era el mayor, y su personalidad les sirvió igualmente de inspiración» (Caudet, 1975: 31, n. 42).

[69] Por lo que se refiere a *Hora de España* sólo faltan los nombres de Gil-Albert y Altolaguirre (el protagonismo de Prados, Bergamín, Cernuda o Quiroga Pla, lo mismo que el de Zambrano y el de Serrano Plaja, *no es inicial* en la revista fundada en Valencia).

[70] Escribe, por ejemplo, Gurméndez (1991a: 20) que era «un Maestro en el más profundo sentido de la palabra. Olvidado de sí mismo, no se imponía, no intentaba nunca seducir como Sócrates, ni tampoco planteaba interrogantes a los que no podía responder. Dieste se asomaba al hondón de la persona mediante el diálogo, y le ayudaba a despejar dudas, inquietas sombras, descubriéndole sus potencialidades ocultas», razones por las que no duda en calificarlo como «una de las personas que más ha influido en mi vocación literaria y filosófica».

con en el galleguismo, se situaban en la órbita de los republicanos de Azaña (Blanco Torres llegaría a ser nombrado gobernador civil de Palencia[71]) o militaban en la izquierda revolucionaria. Es este último el caso por ejemplo del sindicalista Fernández Mezquita, cofundador del Partido Comunista de España, en el que también entraría Lorenzo Varela[72]; o el de los trotskistas *Fersen* y Fernández Granell, futuros miembros muy activos del Partido Obrero de Unificación Marxista, P.O.U.M. (el primero de ellos publicaría un artículo en el número 3 de *P.A.N.* ensalzando el método de análisis del materialismo histórico). Lo más común, no obstante, era una adscripción ideológica progresista, orientada al socialismo si se quiere, pero no necesariamente marxista ni revolucionaria y, en general, apartidista (lo cual, obviamente, no es equiparable a *antipartidista*, a pesar de que sobre todo durante la guerra así se llegó a aceptar, y a promover, desde determinadas instancias de los a menudo burocratizados aparatos de los partidos o los sindicatos). Tanto Rafael Dieste, pues, como Gaya, Zambrano, Gurméndez, Espasandín o Fernández Mazas (si bien este colaboró en el órgano de Izquierda Republicana, *Política*) no llegaron a militar nunca en partidos políticos; otros, como Sánchez Barbudo, lo habían hecho muy puntualmente en una etapa previa[73]; y quedan aun casos como el de Serrano Plaja, calificado por Caudet (1984) como de *progresiva radicalización*, que tras atravesar una etapa de cierta confusión personal deriva en compromiso claro con los comunistas[74]. Y lo mismo que estoy afirmando sobre la vertiente política pudiera reiterarse en relación con la estética y la axiológica, donde se constataría la misma pluralidad antisectaria y dialéctica, el mismo ánimo solidario y civilista, y también el sentido de la responsabilidad histórica —ahora en lo artístico y en lo ético— que

[71] Quien había sido redactor jefe de *El Pueblo Gallego* y en otras etapas también director de *La Zarpa* (Ourense) y *El Progreso* (Pontevedra) fue *paseado* en el otoño de 1936. También Antonio Espina fue Gobernador de Ávila y Baleares. Desconozco su grado real de integración en el núcleo de los Dieste en esta etapa —que es también la de su confluencia con el izquierdismo neorromántico de *Nueva España*, revista que codirigió junto a Joaquín Arderius y José Díaz Fernández—, aunque cabe sospechar que fue corto. De todos modos el trato no se limitó a su participación en la revista *P.A.N.* con un trabajo sobre Tolstoi ya citado en estas páginas. Así lo demuestra el modo en el que Rafael Dieste se refiere a él en carta a su hermano Eduardo desde Lyon con fecha 14 de junio de 1935 (OC, vol. V, número 31, p. 71).

[72] Varela llega a Madrid a finales de 1934 para estudiar Filosofía y Letras. Cursando el bachillerato en Lugo había compartido militancias galleguista y trotskista hasta que desde el primero de esos núcleos se le demandó mayor definición ideológica, expediente que habría de cumplir dándose de baja en las Mocedades Galeguistas, que codirigía en su nivel local (Salgado, 1995: 26-39). Sánchez Barbudo (1980: 103-104), con quien Varela entabló rápida amistad, crecida notablemente en la etapa final de la guerra («Era quizás, por entonces, mi amigo más entrañable», precisa), lo recordará en aquella época como un «trotskista acérrimo» que venía huyendo de la represión posterior a los sucesos revolucionarios del 34.

[73] En el caso del escritor y crítico madrileño, apenas durante un par de años (1929-1931), en el Partido Republicano Radical Socialista, de Álvaro de Albornoz (Sánchez Barbudo, 1993a: 23-25).

[74] Serrano Plaja publicaría un contundente e interesantísimo ensayo en *Hora de España* («A diestra y siniestra (Los intelectuales y la guerra)», VII, julio de 1937, pp. 27-42) contra el intelectual comprometido *independiente* y otras variantes de esa a su juicio *indefinición* de los «incontrolables del pensamiento», entre ellas la de los *objetivos*, la de los *cautos* y la de los *tercamente honestos* o «furiosamente honrados que de puro no querer hacer concesiones a la revolución... casi las hacen a la contrarrevolución» (p. 30). En algún modo Serrano Plaja contestaba así un trabajo de Rosa Chacel, «Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo», publicado en el mismo número de la revista inmediatamente antes de aquel (pp. 13-26), que a su vez era

probablemente estuvo actuando como soldadura en las bases de la unión amical de la que hablamos.

En reciente publicación, bajo el título de «Breve semblanza de Rafael Dieste», Carlos Gurméndez ha recordado la clase de conversaciones y los puntos de encuentro existentes entre los participantes en aquellas tertulias a la altura, ya algo tardía, de su propia incorporación. En relación con la posición ideológica de nuestro autor en el momento de su regreso a Madrid, tras la culminación de sus investigaciones teatrales por varios países europeos, y por tanto hacia diciembre de 1935, Gurméndez (1995b: 85) escribe que «Manifestamente simpatizaba coa esquerda, convencido de que a revolución social levaría a cabo a precisa transformación do mundo, sen militar en ningún partido pois era inimigo tanto da ortodoxia simplista como da heterodoxia dispersiva». Información que complementa con la mención de la influencia que en ese sentido ejercieron sobre él *Fersen* y Fernández Mezquita, además de Eduardo Dieste.

3.3.1. El núcleo de *Hoja literaria*

Una de las primeras concreciones nacidas de este conjunto de afectos y convergencias —si bien no emanada directamente de la tertulia de los Dieste[75]— es la publicación de los ocho números de *Hoja literaria*, revista que hicieron y codirigieron Sánchez Barbudo, Serrano Plaja y Azcoaga[76] y que se publicó en

---

respuesta a una colaboración del autor de *La cabeza a pájaros* en *Esprit*, donde no desaprovechaba la ocasión para una descalificación genérica del anarquismo, cosa que molestó a Chacel tanto por anarquista como por cristiana (p. 16).

[75] Azcoaga (1985: 48) ha señalado que cuando se nuclea el grupo todavía no frecuentaban la tertulia de los Dieste. Es probable que no como tal grupo, pero al menos Sánchez Barbudo es casi seguro que sí lo hiciera. Además de la participación del menor de los Dieste en *Hoja literaria* es indudable que a recomendaciones o solicitudes provenientes de él se debe la atención a la pintura de Souto —quien alcanzará a ilustrar el último número— o a la poesía de Manuel Antonio, de quien habla Sánchez Barbudo con admiración en la quinta entrega (marzo de 1933, p. 6) y de quien se incorporan —creo que por vez primera fuera de Galicia— dos poemas de su libro *De catro a catro*, los titulados «Recalada» y «Navy Bar», ambos en el original gallego, acompañado tan sólo por tres aclaraciones léxicas. En carta que Sánchez Barbudo dirigió en abril de 1973 a Francisco Caudet, preguntado por sus influencias personales e intelectuales más importantes, señala cuatro nombres con sus respectivas *funciones*, el de Rafael Dieste es uno de ellos y se describe en estos términos: «algo mayor [que yo], un verdadero genio extravagante, que me abría las puertas al "misterio"...». Los otros nombres corresponden a Lorenzo Varela («revolucionario, [...] un "genio" perdido luego también»), Ramón Gaya («me enseñó a ver paisaje») y Serrano Plaja («compañero de primera juventud en sueños, intentos, política») (Caudet (ant.), 1975: 471). Es notable la comprobación de en qué modo la imagen que Barbudo se hace de Dieste la traslada a otras personas que por su mediación acabarían acercándose a la obra de nuestro escritor. Caso paradigmático es el de la etopeya que Octavio Paz (1943 1988: 249), por cálculo exacto, traza del autor de *Félix Muriel* en el momento de disponerse a leer ese libro: «Lo imagino extraviado en alguna esquina, próxima el alba lívida, empeñado en no sé qué ardiente diálogo con algún joven, tratando de despertar en el alma de su amigo, quizá para ver si así despierta en la suya, la memoria de ese misterio que somos, de ese misterio que un día nos hizo "el alma navegable" y que nos marcó para siempre».

[76] El «Grupo de *Hoja literaria*», según reivindicación nominal de Azcoaga (1985: 47). Aznar Soler (1993b: 42 y 1995b: 38) ha llamado la atención sobre la participación tanto de Dieste como de María Zambrano y Luis Cernuda —pudiera sumarse también el nombre de Arturo Souto—, «por lo que reúne ya al núcleo de la futura *Hora de España*». Precisamente a gentileza de Manuel Aznar Soler debo el acceso a una copia de la colección (por desventura, incompleta).

Madrid entre noviembre de 1932[77] y junio de 1933 bajo el preciso subtítulo de *Poesía y crítica*. El interés principal que para nosotros tiene procede del hecho de que aquí publicó Dieste varios poemas y un par de artículos de tono ensayístico ya a partir de su segundo número; también, de la orientación crítica marcada por el subtítulo, que la publicación cumple dando entrada a colaboraciones diversas, y no siempre convergentes, sobre pensamiento, pintura, música, teatro, cine y literatura[78]. Sin duda, dimanaba esa falta de coherencia estética y crítica, por una parte, de la impericia casi adolescente de los tres amigos (el mayor de ellos, Serrano Plaja, había nacido en 1909, y le llevaba tres años al menor, Azcoaga) y, por otra, de la misma causa germinal que los había reunido en torno a la literatura. Según Azcoaga (1985: 47) era esta simplemente un común impulso por *escapar* de las disciplinas que cursaban en las Escuelas Industriales de especialización técnica en las que seguían estudios, un ánimo compartido de búsqueda de un poco de aire humanístico, de la especie del que a veces les proporcionaba el trato con María Zambrano. De los tres, fue Serrano Plaja el enlace natural con Alberti[79] y algunos otros poetas del 27 —también, desde luego, con *Octubre* ya al final de la andadura de *Hoja literaria*—, siendo Sánchez Barbudo quien tendió puentes con el ambiente ligado a las Misiones Pedagógicas y de forma singular con Rafael Dieste y la propia María Zambrano.

Precisamente un ensayo de esta escritora, «De nuevo, el mundo» (no «De nuevo la vida» como por error indica Azcoaga en el trabajo citado), fue el encargado de abrir *Hoja literaria*, suponiendo para el grupo —queriéndolo así ellos— una especie de autodefinición colectiva. ¿En qué consistía tal presentación? Pues, significativamente, apenas en una vaga confesión de fe raciovitalista, escrita por una discípula de Ortega que engasta su discurso con algunas convicciones provenientes de la fenomenología y que, como la propia ciencia de Husserl, muestra una seguridad casi arrogante en que una nueva era estaba comenzando. Léase su comienzo: «De nuevo, el mundo. Es el descubrimiento que toca a nuestro instante. El mundo, jugoso y único que existe, está en pie, ante nuestros ojos ya para siempre cambiados». Y ahora su culminación:

> Asombrados, sí de ese desconocido ímpetu, de ese recién hallado orden, que hace al fantasma sensible resistir, cobrar realidad, esto es, sentido para nuestra vida.
>
> Pero los ojos —los sentidos— sólo crean por sí mismos, fantasmas, apariencias de ser. Poros del alma, se convierten en angustiosos espejos cuando ella cierra la secreta salida al mundo, en oquedad limitada que la devuelve tan sólo el eco de su propia voz.
>
> La vida no es más que un apasionado diálogo entre el mundo y el alma. Y el mundo se nos había perdido, se fué quedando frío, distante, infinitamente lejano, tanto que su

[77] Es la fecha más probable de salida de la revista, que no marcaba fechas. Véase sobre esto Aznar Soler (1993b: 50, n. 2).

[78] Véanse las valoraciones de Caudet (1985: 72-79) —quien sólo conoce los tres últimos números— y Aznar Soler (1993b: 42-43), y las de los propios Sánchez Barbudo (1985: 17 y 1993a: 27-28) y Azcoaga (1985).

[79] Quien colabora en el número 7 de la revista con un «Índice de familia burguesa española» (p. 5), probablemente sin la aquiescencia de Sánchez Barbudo, quien no ocultaba por aquellos días sus dudas sobre los propósitos tanto de Alberti como de María Teresa León, esta con sus *sonrisas de marquesa* y *sus palabras de Lenin* (Sánchez Barbudo, 1985: 17). Dado que en el último número de *Hoja literaria* se alude a un propó-

> presencia corpórea ofendía sólo a nuestro ensueño de ángeles, imponiéndonos una resistencia.
>
> [...]
>
> Y ahora de pronto, otra vez el mundo. ¿Por qué camino salimos del laberinto solipsista para llegar —quizá con un poco de retraso— a esta cósmica cita?
>
> La respuesta sería toda nuestra biografía —Psico-ontológica—, toda una confesión del siglo. (Zambrano, 1932)

Al margen de la asunción de esa certidumbre un tanto etérea informa Enrique Azcoaga de que también los unía «una fe limpia en el pueblo de España», sus lecturas compartidas de la mejor literatura rusa, su *aborrecimiento* de la literatura deshumanizada[80] «y el entendimiento de la poesía como particular "manera de vivir" (Tristán Tzara) más que como particular "manera de hacer" (Académicos de las mil modas)» (Azcoaga, 1985: 48). Pero nada de esto, ni de lo anterior, impide que en el octavo y último número aparezca el poema «Cada cosa, cada cosa», perteneciente a *La destrucción o el amor*, del dos meses antes cariñosamente vilipendiado Aleixandre. Aun más, puede afirmarse que la mayor parte de los poemas que se imprimen en *Hoja literaria* se acercan más al segundo de los polos apuntados por Azcoaga que al primero (no exactamente equivalentes, contra lo que impulsivamente podría sospecharse, a los de *compromiso* y *vanguardia*, o *revolución* y *pureza*)[81].

A esto es conveniente adjuntar la tendencia a una crítica correlativa, que utilizando una denominación proveniente del mismo Azcoaga, aplicada a la actitud lectora y hermenéutica de María Zambrano en un excelente ensayo, denominaremos, por oposición a la crítica literaria, *crítica poética* (Azcoaga, 1984). Tiene esta mucho que ver por cierto con la asunción de algunos principios metodológicos de la fenomenología, pues —en cifra— lo que sustenta es un pensar «*vislumbrador* de lo esencial» (p. 166), un acto que suponga *vivir* el libro del que se habla (p. 161), experimentarlo *vivencialmente* (p. 171).

---

sito de continuidad, concretando incluso nuevos proyectos (8, p. 12), podría conjeturarse que la desaparición final tuviese que ver con las diferencias ideológicas que comenzaban a abrirse en el seno del grupo.

[80] Un buen ejemplo es la nota de Enrique Azcoaga «Falsa política de las letras» (3, p. 9). Otro, la denuncia de la estética de Vicente Aleixandre a propósito de su libro *Espadas como labios*. La firma Sánchez Barbudo en el número 6 (p. 7), y aun reconociendo la belleza del verso y la maestría del autor se le despacha con juicios de este tenor: «tú no tienes nunca nada que decir. Eres tú de los poetas magníficos de triste destino. Tu poesía a pesar tuyo es pura decadencia. [...] Así, la poesía como la posición de Aleixandre es preciso a toda costa que sea superada con furia, hasta con sangre». Sin embargo, nada de esto impide que en el número 6 (p. 8) se incluya una traducción de un texto de Paul Valéry, «A propósito del *Cementerio marino*», ensalzando el álgebra armónica de los sonidos en que para él viene a consistir, al menos *en su inicio*, la poesía. Ni tampoco que en el número siguiente (7, pp. 3-4) presente Serrano Plaja una balbuciente poética —«Poesía. Arte de soledad y silencio»—, *tortuosa y abigarrada*, como bien han visto Caudet (1985: 73-75) y García de la Concha (1987: 86-88), que en absoluto se corresponde —el título visto exime de mayor abundamiento en pruebas— con lo por él mismo publicado en el número 3 (p. 10) saludando fraternalmente la declaración de *comunismo* de André Gide y la confluencia de Alberti con la misma posición ideológica, y que tampoco permite presuponer la celebración que pocos meses después haría pública el consejo de redacción de *Octubre* por su adhesión a la causa del proletariado.

[81] Y en tal cajón incluyo también casi todos los de la autoría de los tres fundadores de la revista, así como otros de Leopoldo Panero, José Ramón Santeiro, Pedro Pérez Clotet, Federico Muelas, Juan Ramón Jiménez, Ildefonso M. Gil, Mariano Gómez o el propio Dieste.

Ayuda a percibir mejor el ánimo de este juvenil proyecto la observación de los grados de acercamiento o lejanía que señalan con otras publicaciones del momento sus «Notas» y acuses de recibo sobre la actualidad biblio-hemerográfica, y muy singularmente la declaración de Azcoaga en el número 4 (p. 9), quien con algo candoroso ímpetu a favor de la independencia de juicio delata ante sus lectores la cada vez más habitual práctica de la *crítica partidista*, aquella que valora los libros no por sus calidades sino por la proximidad sentida con la tendencia ideológica de los autores. Ciertamente, la actitud de *Hoja literaria* no es esa. Sus intereses son plurales, dando cuenta de muy diversas publicaciones de toda Europa e Hispanoamérica sobre pensamiento, literatura y arte. En general acogen con respeto *Revista de Occidente* y al propio Ortega, también siguen con fruición *Nuestro cinema* de Juan Piqueras, la influyente *Nouvelle Revue Française* y la alemana *Diekunst*, muestran una significativa distancia generacional y estética en relación con *Los Cuatro Vientos*, revista que sacó tres números en 1933 y que incluía en su consejo de redacción a todos los grandes poetas del 27 —Enrique Azcoaga no duda en calificarla de inactual, criticando en términos bastante serios las colaboraciones de Dámaso Alonso, Moreno Villa, García Lorca y, muy especialmente, Bergamín, a quien pregunta el muy vivaracho columnista cuándo piensa que crezca su literatura (6, p. 9)—, saludan con determinación la salida de *Octubre* y anuncian, *sin solidarizarse*, la de *Cruz y raya* o la de la también católica *Courrier des iles* de Jacques Maritain (a la que hacen madrina de la revista de Bergamín). Precisamente con *Cruz y raya* mantendría *Hoja literaria* su más encendida polémica, y no particulamente por discrepancia sobre su catolicismo[82] —aunque también— sino por razón tan concreta como la mofa *injusta, turbia* y *recóndita*, en evaluación de Sánchez Barbudo, con la que en su primer número se refería Bergamín al proyecto de Misiones Pedagógicas (e igualmente, pero esto no molestó tanto a Sánchez Barbudo, a Juan Ramón Jiménez). Debe aclararse que aunque fue aquel quien firmó las dos notas (7, p. 10; 8, p. 14) contra quien llama *Sepepito* Bergamín y describe sin contención de saña pero buena pluma, contaba con el respaldo de Azcoaga y Serrano Plaja, como vienen a demostrar estas palabras: «La dirección de *Hoja Literaria* declárase desde ahora por el refinamiento odioso, la hipocresía, y catolicismo de *Cruz y raya* enemiga de este engendro» (7, p. 10). Parece claro que es la lealtad a Cossío y al propio esfuerzo de dos de los codirectores de la revista la que impulsa esta reacción, que tendría continuidad en momentos posteriores de la evolución ideológica de los redactores, como el marcado por la también breve revista *Frente literario* (Mainer, 1989: 52-56 y 62), en la que tuvo notable protagonismo Azcoaga. Sobre la primera había ya una prueba anterior en *Hoja literaria*, donde la redacción se quejaba del poco eco obtenido por una exposición de pintura del creador de las Misiones Pedagógicas. En el último trimestre de 1935 Serrano Plaja mantendría otra polémica con Bergamín, sin la alporización de esta primera e incluso con felicitación mutua por la nobleza, respeto y claridad puestos en práctica. Tuvo por escenario las páginas de *Leviatán*

[82] En el número 5 (p. 10) había escrito Azcoaga contra el laicismo, llegando a afirmar que «catolicismo y laicismo vienen a ser actualmente en España, cosas análogas» y mutuamente falseadoras. Las cosas estaban sólo un poco más claras para sus compañeros, como deja ver lo escrito por ellos mismos en sendas cartas dirigidas a Aznar Soler, posteriormente publicadas por este (1987b: 375 y 386-387).

(posteriormente el propio Bergamín la incorporó al número 32 de *Cruz y raya* por la ejemplaridad observada). En este caso tratábase de debatir en torno a la noción de compromiso, y más específicamente sobre la forma de sentirlo por parte de André Gide, pero con derivación natural al terreno de la oposición entre marxismo y cristianismo en sentido histórico, al del Congreso Internacional de Escritores celebrado en París y a la representación española en el mismo y otros.

Por otra parte, las notas sobre libros o arte suelen traslucir una tendencia a la iconoclasia y la controversia —progresivas según avanzan las entregas—, con un espíritu saludable y escudriñador, vocacional y animosamente crítico, aunque no en todas las ocasiones compensado por la exposición del sistema de valores desde el que se juzgaba ni por una aserción en positivo sobre gustos estéticos, pictóricos, literarios... propios. Más que ver en todo ello una tendencia común a lo que Azcoaga llamaría años después *crítica poética*, tal vez sería más acertada una interpretación que valorase esta actitud como un querer distanciarse de la otra crítica, la académica o erudita. Kierkegaard, Nietzsche, *Victor Serge*, Ortega y Gasset, Cocteau, Manuel Antonio, los pintores Arturo Souto y Miguel Prieto, e incluso Einstein por su *física vitalista*, son, en una u otra proporción, alabados, pero de tal variedad no hay posibilidad de deducir la clase de brújula estética que orientaba al grupo. Además, ese tipo de referencia laudatoria es muy infrecuente en las páginas de *Hoja literaria*, donde se hace rara la aparición de una crítica favorable sin introducción de *peros* y otras salvedades, siendo más abundantes las descalificaciones que no gastan paliativos y ni siquiera ironía[83]. Interesante me parece, y muy digna, la advertencia contra el papanatismo nacional en relación con la cultura cocinada en Francia u otros países del entorno europeo, lo cual es traído a colación tras una visita a España de Henri Barbusse que tenía el precedente de otras de Kerensky y Ludwig, casi siempre recibidas con abuso de incienso en el criterio de Azcoaga (7, p. 10; 8, p. 14). No encaja en este tono general la crítica que en dos ocasiones ejerce María Zambrano, única colaboradora, junto con Jorge Carrera Andrade —al menos en lo que he podido consultar—, que no formando parte de la redacción desempeña en algún momento esa función. Lo hizo escribiendo primero sobre *El otro* de Unamuno (3, p. 7) y dos meses después sobre el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (5, p. 8). El método crítico que en ambos casos pone en práctica María Zambrano tiene poco que ver con el que identificará su quehacer años después, ya por ejemplo en *Hora de España*, pues tanto al referirse a la obra musical como a la dramática guarda excesiva proximidad a sus textos, analizados con perspectiva temática e histórica, y no ejerce todavía la lectura de raíz fenomenológica que la caracterizará en el futuro.

Señalo finalmente que la gala hecha sobre la independencia de criterio crítico alcanza extremos que deben destacarse; por ejemplo, el que sobresale en la

[83] Una excepción a lo último es la reseña de la traducción francesa de un libro del nazi E.G. Gründel, que firma Sánchez Barbudo en el número 8 (p. 15). Confirman la descripción general que acabo de hacer otras notas referidas a escritores, artistas y críticos tan diferentes entre sí como Waldo Frank, Giménez Caballero, André Maurois, Alfonso Reyes, Jean Catel, Gregorio Marañón, Marcelino Domingo, Max Aub, Juan José Domenchina y casi todos los poetas del 27 con la excepción de Alberti, Cernuda y García Lorca (de este habla dos veces Azcoaga con respeto y admiración aunque ello no le impide lamentar los *errores* de *Bodas de sangre* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*).

mención al *Buscón poeta y su teatro* de su pseudomentor Eduardo Dieste (8, p. 15) —de quien se encomia su mejor obra, *él mismo*, su persona, sin afear en ningún caso ni su prosa ni la que reconocen como exquisita capacidad para traducir a Shakespeare (contrastada ya con la inclusión de dos sonetos en el número 5), pero al que se rebaja como dramaturgo y poeta— o en la discreción con la que es recibida la aparición de *Rojo farol amante*, primero y único libro de poemas de Rafael Dieste (8, p. 12), cuya participación en la revista no había sido ni mucho menos escasa en relación con la de otros autores ajenos a la redacción[84]. Al margen de cuatro poemas que pasarían meses después al libro indicado y de un ensayo sobre pintura al que me referí en un capítulo anterior, Dieste publica en *Hoja literaria* un curioso alegato contra Ortega, que ensancha aún más la brecha abierta en algunos de los últimos trabajos publicados en la prensa viguesa en 1927. Figura este en el último número de la revista bajo el llamativo título de «¿Qué pasa de veras en el mundo?» (8, junio-julio de 1933, p. 11), afirmando ya desde su comienzo una posición reprobatoria hacia quien había manifestado que el espíritu estaba siendo perseguido «y no en los dominios de la especulación filosófica, donde sería lo más legítimo, pensando en bergsoniano, sino en el orden histórico y práctico».

El problema de fondo radica sin duda en la actitud de Ortega a partir del verano de 1932, presentada a la opinión pública en aquellas «Memorias de quince meses» publicadas en *La Nación* el 20 de agosto y precedente de la disolución de la Agrupación al Servicio de la República, efectiva dos meses después. Se quejaba en ese lugar de la falta de espíritu revolucionario del pueblo español y —siempre relativamente a otras naciones europeas— de la falta de voluntad y de vertebración social para una reacción inmediata ante determinadas circunstancias históricas: «Somos un pueblo tardígrado, [...] Nuestra marcha por los espacios históricos se parece mucho a la de las caravanas, en que el camello adalid no empieza a caminar hasta que el último y zaguero no esté ya cargado» (Ortega y Gasset, 1932 1969: 514-515). Insistía por tanto Ortega en la distancia siempre denunciada por él entre elites y pueblo, pero introducía un nuevo y grave juicio sobre la peculiaridad española al afirmar que el *tempo lento* de su evolución era la causa de la falta de lucha política con ánimo impositivo, lo cual originaba que en España nunca hubiera habido ni vencedores ni vencidos:

> Porque este es el corolario inevitable de que un pueblo no sea revolucionario: que, para los efectos de la vida pública, no está nunca dividido en dos, uno encima del otro pesando sobre este y oprimiéndolo. La misma causa que impide la revolución ha impedido *siempre en España la dictadura violenta*[85]. ¿Cómo no sorprende también el hecho de esta otra ausencia? ¿Se tienen bien presentes las atrocidades que un régimen de opresión ha ejecutado una y otra vez en los demás pueblos europeos? En este punto la diferencia entre el nuestro y los demás de Europa es radical y permanente. (p. 515)

[84] Queda la duda de si lo llegaron a ver antes de la salida del número, correspondiente a los meses de junio y julio. Piénsese que el colofón de la edición original de *Rojo farol amante* señala el mes de agosto como el del acabamiento de su impresión. Estudiando otras revistas de este tiempo, en concreto la ya mencionada *Frente literario*, Mainer recoge una respuesta de Enrique Azcoaga sobre sus lecturas de entonces. En ella hace mención explícita del libro de poemas diesteano, que le habría *entusiasmado* (Mainer, 1989: 52).

[85] La cursiva pertenece al autor, y hay que agradecer la honestidad de sus editores al conservarlas en 1969, cuando la frase resultaba —como poco— hiriente.

Al margen del irresponsable error que suponía este tipo de discurso, condescendiente con episodios que, más allá de leyendas negras o grises, en la memoria histórica de otros pueblos —como el flamenco, el judío, el morisco, el azteca, el bereber..., por no mirar hacia dentro de la propia península— sí merecían el calificativo de *atroces*; al margen del desprecio historicista hacia el sufrimiento histórico del propio pueblo español, probablemente no tan seguro como lo estaba Ortega de no haber sido oprimido secularmente; al margen de la lectura pulcramente *asocial* en la que porfiaba este *espectador* de palco; al margen de su temerario jaleo para que algún camello adalid —y alguno acabó por alzarse precisamente en el desierto originario— desperezase la modorra patria acaudillando una violencia *comme il faut*; al margen de todo ello... lo que más tuvo que molestar a Dieste de las palabras del diputado (cabal cifra de una actitud nada momentánea) acaso fue su desprecio del diálogo —entre clases sociales, entre ideologías, entre *intelligentsia* y pueblo...— y su propia indefinición política, su perseverancia por permanecer sobre los programas de los partidos de la derecha y la izquierda, los cuales acabaron por reaccionar contra lo que cada vez les recordaba más la inclinación del perro del hortelano. Y probablemente por todo esto, quien unos años antes había orientado su esfuerzo y capacidad vertebradora en estricta consonancia con los que entonces le parecieron correctos proyectos regeneradores para el país, decide en junio de 1933, convencido de que Ortega ya no está a la altura de sí mismo, preguntarle en qué sentido afirma que el espíritu está perseguido y si él será el san Jorge europeo que lo salve del dragón, y aun si «aconseja alguna vez, desde hace tiempo, algo más que asambleas de notables» y si conserva algo de la imaginación creadora de otro tiempo.

3.3.2. *Rojo farol amante*, o la inteligencia sentiente. En torno a la *poesía* pura

La aparición de cuatro poemas de la autoría de Rafael Dieste en *Hoja literaria* es preparatoria de la salida de *Rojo farol amante* durante el verano de 1933, siete años después de la publicación del último texto lírico de nuestro autor en la prensa viguesa, donde nunca prodigó su creatividad como poeta[86]. Parece innecesario justificar que la mera aparición de un libro de poemas en esta etapa histórica, marcada por la reconocida polaridad entre *pureza* y *revolución* (Cano Ballesta, 1972) y con el magma de las vanguardias como fondo, merece una mínima solicitud en un análisis que como el presente tiene la pretensión de fijar los términos de una evolución ética y estética. Comiéncese por recordar que el de 1933 es un año importante para la poesía gallega. Álvaro Cunqueiro y Fermín Bouza-Brey retoman entonces, como en un sentido semejante lo hacen Alberti y Lorca, la comunicación con la lírica tradicional de los cancioneros medievales, renaciendo así el *neotrovadorismo* ya practicado por Xoán V. Viqueira en un marco cultural anterior. Cinco años antes Manuel Antonio había publicado *De catro a catro*, acaso la más clara incorporación de las vanguardias

[86] Fueron cuatro los poemas publicados entre 1923 y 1926, uno de ellos en gallego y los otros tres en castellano. Si el tono y tema del poema en gallego se acerca al de las canciones populares, los correspondientes a los textos en castellano, en especial a los publicados en 1923, son reveladores de la huella modernista, que alcanza incluso a la opción métrica.

(ultraísmo, cubismo y creacionismo, en particular) a la lírica gallega junto con el *Mar ao Norde* cunqueiriano, de 1932. Estas tendencias coinciden, sin concitarse en ruidos dialécticos ni en controversia pública, junto al imaginismo de Amado Carballo —que inmediatamente atrajo a poetas que como Iglesia Alvariño habían recorrido la senda del *saudosismo*, y a otros menos importantes como Delgado Gurriarán o Augusto Mª. Casas—, el intimismo practicado por Ramón Cabanillas en el decenio de los veinte y alguna otra orientación de menor calibre.

La poesía lírica de expresión castellana comparte alguna de las claves anteriores, pero su singularidad con respecto al marco gallego viene dada por la más plural distribución de las diversas vanguardias y por su inmersión en la polaridad arriba mencionada, febril desde unos años antes de la publicación de *Rojo farol amante*, siendo la discusión muy abierta entre quienes acusan ciertos quehaceres de deshumanizados, los que propugnan un *nuevo romanticismo*[87], quienes defienden con Neruda una poesía «penetrada por el sudor y el humo», los que se adhieren con mayor o menor tibieza a un surrealismo nunca del todo abrazado, aquellos otros que propugnan diversos géneros y grados de pureza y aun varios rumbos alternativos subsidiarios o eclécticos en relación con los presentados. Es, en fin, la propia intrahistoria del desembarco de la generación del 27 y de las cabezas de playa que promociones más veteranas aseguraron; curso que Soria Olmedo (1991: 6) ha descrito —aunque sea de forma algo mecánica en su proyección de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar— como un proceso en el que

> los códigos de grupo adquieren más importancia que nunca al hacerse presentes a través de los manifiestos, cuya fuerte pulsión ideológica no renuncia a apropiarse de la retórica comercial o política; cada grupo pugna por la hegemonía del centro del sistema, por imponer su propio canon que al mismo tiempo es visión del mundo, un canon cuya eficacia se prueba en la ruptura con todos los cánones.

No sé si el impulso centrípeto sería tan acusado como se pinta, pero sí comparto la reflexión del mismo profesor en el sentido de que la frecuencia y tenacidad de las discusiones —de la *reyerta*, como llega a calificar gráficamente— permiten leer la vida literaria del período «en clave de polémica», que por añadidura lo es siempre tanto de puertas afuera como doméstica ya desde la irrupción de los ultraístas en 1918 y hasta la antología dada a la imprenta por Gerardo Diego en 1932.

---

[87] El grupo viene ganando cohesión en la perspectiva crítica e historiográfica de los últimos años. Vilches de Frutos (1982) aprecia en él el carácter de una *generación* singularizada en relación con el 27, con su propio programa estético —habla de un realismo subjetivizado—, temática, medios, etc. Aznar Soler (1987b: 19-33) destaca en el movimiento al que dio nombre el ensayo publicado en 1930 por José Díaz Fernández —el cual lucía un subtítulo nada tibio ni purista: *Polémica de arte, política y literatura*— el esfuerzo por promover una *nueva cultura* en un sentido próximo al gramsciano, de modo que lo que comparecía como un *comunismo burgués* abonó la ruptura estética y el compromiso político de los escritores (marcas que se venían gestando ya desde que en el verano de 1927 se nucleó el grupo de *Post-Guerra*) propiciando finalmente el encuentro entre el intelectual pequeñoburgués y el obrerismo revolucionario, sustituyéndose así la noción de escritor de vanguardia por la de *escritor de avanzada*.

Este es a muy grandes rasgos el mapa en el que podemos situar la publicación del libro de Dieste, tan singular en el conjunto de su producción como en el ámbito de la poesía española de su día (Alfaya, 1983: XVII; Suñén, 1984; Casas, 1991a y 1995d: 463). Sus poemas no responden de entrada al expediente de la poesía pura, que había alcanzado su apogeo en España entre 1922 y 1928 según ha estudiado Blanch (1976: 21-22), es decir entre la publicación de la *Segunda antolojía poética* juanramoniana y la de libros como *Cántico*, *Cal y canto*, *Ámbito* o el *Primer Romancero Gitano*, de Guillén, Alberti, Aleixandre y Lorca, respectivamente; tampoco hay en ellos la palabra civil o el compromiso social demandado por los escritores de la órbita nerudiana, ni adscripción a *ismo* de ninguna clase[88]. De ahí su especificidad estética, también su escasa fortuna desde el punto de vista de la recepción crítica[89] e historiográfica[90]. Y aun habría que añadir otra característica importante del texto (pero no exclusiva de él: considérese el *Félix Muriel* sin ir más lejos); en concreto, su propia diversidad interna, la pluralidad de registros, esquemas métricos y temas, que, contrariamente a lo que pueda parecer a primera vista, no lo es de principios poéticos ni etoestéticos[91], como de forma esquemática se intentará demostrar.

---

[88] Algunos estudiosos de la obra de Dieste no piensan lo mismo, y así han hablado de la presencia del surrealismo —a mi juicio puntualísima— (Irizarry, 1979: 112-115 y 1980: 249-255; Martín Bermúdez, 1991: 111); de una forma de neoconceptismo (la propia profesora Irizarry en los mismos lugares; y a este respecto he señalado (1991a: 117) que la aparición de lo conceptual o de lo que Blanch (1976: 137-147) ha estudiado como *imagen de conocimiento* no debería confundirse con el conceptismo, ni mucho menos autoriza para establecer puentes históricos con Gracián o Quevedo); de neogongorismo, marcando a este respecto una vinculación *fuerte* con otras marcas del 27 y rechazando la supuesta *soledad* de *Rojo farol amante* en el contexto poético de su tiempo (Pozo Garza, 1995; sobre el neogongorismo en particular pp. 271-273); de expresionismo (Molina, 1981: 11); o —sin nombrarlo— de hilozoísmo (Romero, 1995: 62), sobrevolándose en otros casos la adscripción al cajón de sastre del purismo sin mayores precauciones. Creo, en todo caso, que ninguna de esas estéticas *explica* el libro como totalidad, y sí, acaso, algunos poemas aislados (Casas, 1991a: 116-117), como en último término no dejan de reconocer los prestigiosos diestistas citados. Sobre el simbolismo en *Rojo farol amante*, etiqueta que me parece más aceptable que cualquiera de las arriba mencionadas, sobre todo si no se le adosan prefijos y se atiende más al procedimiento que denota que a la tendencia histórica, han hablado el propio César A. Molina y Estelle Irizarry en las publicaciones citadas, también Albornoz (1977: 25), Uceda (1995) y yo mismo (Casas, 1991: 116-117), lugar al que se me permitirá que remita para mayor precisión. Véanse sobre esto también los interesantes resultados alcanzados por Irizarry (1991a) en su indagación de las concordancias del libro.

[89] He mencionado ya que reseñas de la edición original del libro sólo conozco dos, la de Cándido Fernández Mazas en *Escuela de Trabajo*, de agosto de 1933, y la del *Doctor Sintax* (Eduardo Dieste) en el número 3 de *P.A.N.* (marzo de 1935, pp. 58-59). Saludando la segunda edición escribió Córdova Iturburu —escritor antifascista argentino que probablemente había conocido a Dieste durante la celebración del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura— una breve columna en *La Hora* de Buenos Aires el 27 de junio de 1940.

[90] Anecdótica siempre y no pocas veces confusa a la hora de fijar la edición original del libro, no faltando quien lo sitúa ya en el exilio, como es el caso de Aurora de Albornoz (1977: 25), equivocación que ha inducido otras (no pocas) posteriores.

[91] Esto tiene una mostración incontestable en el hecho de la incorporación de los seis poemas nuevos de la segunda edición del libro, la bonaerense de 1940, tras la experiencia bélica y el confinamiento en el campo de concentración de Saint-Cyprien, tras las dificultades del viaje a tierras americanas, iniciando el exilio. Contra lo pensado por algunos historiadores de la literatura del exilio español esos seis poemas —numerados 17, 29, 35, 37, 43 y 49— son de redacción posterior a la guerra; esto es, no son del tiempo de los otros cuarenta y tres que aparecían en la edición original. A pesar de lo cual, y debido precisamente al hecho de compartir unas ética y poética comunes con estos, no desentonan en absoluto en relación con el conjunto anterior.

En Dieste hay desde sus iniciales escritos una llamada a la contención en el arte. La forma sustancial debe imponerse siempre a sus accidentes, reflexionará en ocasión de un comentario sobre un texto de su amigo Gil-Albert (TH, p. 186); porque si en literatura el rostro llega a subordinarse al gesto se produce la más falaz inversión de la palabra. Para nuestro escritor la poesía debe nacer de las fuentes íntimas de la contemplación, y tiene que intentar apartarse del camino marcado por escuelas o tendencias *establecidas*, que siempre actúan por sobrecarga de aquella gestualidad estilística apuntada. Por esto mismo Rafael Dieste advierte tanto del peligro de la aventura *purista* en poesía —la que procura reducir «a polvo fino de nadería nuestros cantares» (TN, p. 177)— como de la contradicción interna de la lírica de predisposición ancilar, aquella que olvida que la voz poética es inagotable, no pudiendo sujetarse a funcionalismos estrictos ni a consignas que la coarten (EV, p. 61); porque el poeta tiene el alto cometido de decir lo que nunca antes se dijo, porque la poesía no puede renunciar a ser expectación, indagación y disponibilidad ante el lenguaje. Nada de lo cual es interpretable para el escritor de Rianxo como encastillamiento órfico, ya que el de poeta tiene que ser el más solidario de los oficios[92].

Trátase simplemente de una adjudicación de funciones a la lírica consonante con la que desde posiciones diversas defenderán, por una parte, una tradición poética contemporánea de la riqueza de la conformada por Wallace Stevens, W.H. Auden, J.Á. Valente...; por otra, un conjunto de pensadores que en la estela de Heidegger llegan a proponer que es en realidad la poesía la que instrumentaliza al poeta (René Ménard, María Zambrano...); y, aun, un heterogéneo grupo de teóricos que desde concepciones fenomenológicas, formalistas, estilísticas, lógicas, sistémicas, neorretóricas, pragmáticas, etc., convergerán en propugnar, ya entrada la segunda mitad del siglo XX, un estatuto ontoepistemológico renovado para la lírica (Martínez Bonati, Bousoño, Hamburger, Juri Levin, García Berrio, Pozuelo Yvancos y tantos otros)[93]. Pues, en fin: en la poesía lírica «lo que se *dice* necesariamente es ya sabido por el hablante. No así lo que se *expresa*, que sólo es *objeto* para el espíritu cuando queda puesto de manifiesto» (Martínez Bonati, 1960 1983^3: 178, n. 104); o, en otras palabras, todo poema es «una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto», de suerte tal que «el conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión» (Valente, 1971: 7). La convergencia de esos juicios con lo expuesto por Rafael Dieste en 1950 en Montevideo durante el acto de presentación de una exposición de Luís Seoane no precisa abundamiento de ninguna clase. Dijo entonces nuestro escritor que «Lírico es el que va ahondando en lo que dice —ganándolo para el espíritu— según lo va diciendo. O de otro modo: el que nombra para conocer lo que nombra (o hace del conocer y el nombrar un solo acto, y este de comunión tanto o más que de comunicación» (en versión gallega la charla se recoge en TCA, pp. 99-101).

[92] Parafraseo en lo anterior parte del ensayo «Alas que se nos dan con la palabra», escrito por Dieste en los años cuarenta (TN, pp. 173-181). Ideas muy semejantes se exponen ya en «Hispanidad de Valle Inclán» (*Hora de España*, V, mayo de 1937, pp. 27-34).

[93] Sobre ello me he extendido en mi estudio «Pragmática y poesía» (Casas, 1994c: 268-290).

La palabra poética diesteana se ajusta así al cometido de contemplar el mundo y el *yo* para comprender que es lo que testimonian. Pero simultáneamente a ese acto, que de suyo es creativo, aquella palabra reflexiona ya sobre sí misma. El objeto mirado importa tanto en su fenomenicidad como en su *ser cifra*, asociada a menudo por Dieste al ámbito del misterio y la trascendencia, filiada a un instante germinal, revelador. Aquí radica el acto creador como experiencia total, que no tiene un sentido solipsista sino comunal, pues Dieste concuerda con Heidegger (Cerezo Galán, 1963: 172-177) en que la poesía testimonia y compromete a quien la dice. Pues bien, la poética diesteana refiere justamente los fundamentos experienciales de ese acto. De hecho, se desinteresa de ulteriores modulaciones formales y considera sólo la creación. Sus bases, que formulo con expresiones del propio autor, de nuevo tomadas en lo fundamental del ensayo «Alas que se nos dan con la palabra» y de los propios versos de *Rojo farol amante*, y revestidas apenas por el abrigo de una sistematización apócrifa, son estas: la palabra poética es trascendente y anterior a la escritura; la poesía no es reducible a una función mimética, pero ha de saber sujetar el decir al ser; la poesía nace de oírse interiormente, esa es su pureza y también su compromiso; el poema irrumpe como necesidad de dotar de eternidad al instante; el misterio del ser y su evidencia constituyen el territorio del poema; el ser se manifiesta en pluralidad de voces y está provisto del designio de su diálogo íntimo en el tiempo. Al menos en función de lo dibujado, se concederá que la poética diesteana se centra más en el *artifex* que en el *ars*; o, si se prefiere, en el mismo acto creador, en la vigilia y aprehensión de la palabra lírica. Por eso mismo, no es declarativa de una ubicación topoliteraria estricta ni de incorporación a corriente alguna. Por otra parte, sus fundamentos no pierden de vista al destinatario poético: Dieste afirmaba también que toda poesía es didáctica por cuanto canaliza la sabiduría profunda del creador y fundamenta su verso, de modo que todo poema *aspira a darse*. A pesar de esa vocación, parece claro que la poesía de nuestro autor (y no discutiré ahora tan sacralizada polaridad) quiere y anhela el conocimiento antes que la comunicación[34]. Con estos presupuestos es natural que Dieste procure en su poesía un tipo de discurso meditativo, que responde con precisión al designio unamuniano de sentir el pensamiento y pensar el sentimiento (o al *poetizar pensante* de Heidegger). El fino crítico Luis Suñén ha visto muy bien que estamos ante una poesía de la inteligencia reflexiva, en la que se impone un orden para complejizar lo elemental haciéndolo más rico, sugerente y pleno, poetizando «en sentido riguroso sobre la realidad o la sensación» (Suñén, 1984). Los poemas de *Rojo farol amante* se orientan efectivamente en esa dirección y, como intenté ver en otro lugar (Casas, 1995a: 14-19), suponen para la poesía española de preguerra un novedoso punto de enlace con la tradición de la lírica meditativa en lengua inglesa, anterior por cierto a las lúcidas propuestas e investigaciones de Luis Cernuda.

El núcleo temático que el libro de Dieste quiere pensar y sentir, desarrollándolo en diversas variaciones calidoscópicas, creo que es el de la conciencia de la perduración del ser en su devenir temporal existenciario (Casas, 1995a: 19-24), o, dicho en modo más propio de Heidegger, el de la historicidad del *Dasein*, con

[34] Para mayor detalle puede acudirse a mis trabajos «La poesía, la memoria, el vaticinio» y «Autoelexía do ser. Sobre a función lírica en Dieste» (Casas, 1991a: 115-116 y 1995a: 9-13).

atención especial a su propia *unidad* ontológica[95] en cuanto *Sorge* o «cuidado». Y me parece que algo de esto mismo intuyó Fernández Mazas, en la primera crítica que *Rojo farol amante* mereció, cuando manifestaba que su compañero de Misiones al hacerse poeta «fiel a su signo y a sus voces, busca en el destino de las cosas su razón de ser. (Y buscar el destino es buscar la eternidad)» (Fernández Mazas, 1933 1990: 74). Las herramientas más propicias a esa empresa son la memoria y el vaticinio, eficaces en la misteriosa religación del ser consigo mismo a lo largo de sus días, servida formalmente por una fuerte tensión interna cuyos fundamentales cimientos son el esencialismo de la palabra poética, el rigor formal en la construcción interna del poema y en el acomodo del tono lírico a la diversidad métrica, la dialéctica de contrarios y la presencia del símbolo (Casas, 1995d: 465-471). Si nos fijamos bien, las cuatro resultan ser, salvo en las particularidades debidas a lo archigenérico, características extrapolables a la obra toda del autor. Lo peculiar es apenas la intensidad con la que en *Rojo farol amante* se van a proyectar. Y parece probable que de esa misma intensidad es de donde provenga la impresión *purista* que el texto ha proyectado a varios de sus estudiosos.

No ocultaré, de todos modos, unas palabras del propio Dieste que alimentarán la duda. En «Lembranza de Arturo Souto» introduce una consideración relativa al «tempo dos "ismos" e das experencias» (p. 64)[96], con la que en cierto modo distingue al artista pontevedrés del resto de amigos pintores y escritores, incluyéndose a sí mismo. Se trata de que mientras Souto se entregaba a la experimentación en el taller y se imbuía de todas las tendencias renovadoras del lenguaje plástico, Dieste y otros compañeros se sentían *acosados* por la idea del *purismo*, «non exactamente identificábele coa do "arte polo arte", senón máis próusima ás que daquela soerguera, tratándose de poesía, o abade Brémont [*sic*]». Es bien curiosa esta confesión, y no parece que deba caer en saco roto, aunque será necesario delimitarla sobre todo contando con que Dieste no ciñe las fechas de aquel *tempo dos ismos*[97]. En mi trabajo «La poesía, la memoria, el vaticinio» (Casas, 1991a: 116) manifesté ya que si bien hablando de poesía Dieste no hacía profesión de fe hacia credo formal alguno, sí precavía aquí y allá contra la sublimación purista, interpretando yo entonces —y la nota que acabamos de ver, dejándola corta, confirma aquella rala vislumbre— que esa prevención probablemente tenía más que ver con los postulados *formalistas* de Paul Valéry que con los de Max Jacob o Henri Bremond, pues el esencialismo diesteano no me parecía contrario a una limitación expresiva acotadora del brote sentimentalista ni a la pureza proveniente del *escucharse* o del *saberse*.

[95] Sobre estos postulados, interpretados como *jerga ideológica*, véase la contundente crítica de Adorno (1967 trad. 19822: 98-123). Compleméntese esa lectura, ya por aplicación directa a las denominadas por el autor «bases dialóxicas do pensamento de Rafael Dieste», con Marín Escudero (1995), donde se sostiene que a nuestro escritor cualquier renuncia a pensar la unidad críticamente le resultaba decididamente sospechosa, también que la naturaleza dialogal de la realidad en su obra no es sino el presentimiento de una serie de insuficiencias, entre estas la de la ideología del individuo ensimismado, también compareciente en la crítica de Adorno a Heidegger.

[96] Cito por *8 artistas do movemento renovador da arte galega*, Lugo, Círculo de las Artes, 1980, pp. 63-64.

[97] Considérese además que en otro lugar se confiesa practicante *por breve tiempo* (tampoco balizado) de la escritura automática (EV, p. 40).

La alineación con los postulados de Bremond frente a los de Valéry supone una toma de posición por una pureza si acaso emocional, no intelectual o formal. El sacerdote y académico francés había fijado sus puntos de vista en 1925, intentando rectificar la noción de lo puro que Valéry venía defendiendo desde cinco años antes. Como señala Blanch (1976: 199), la controversia se hizo notar en toda Francia primero y a continuación en otros países europeos, entre ellos España, donde en 1926 *Revista de Occidente*, a través de informaciones de Fernando Vela y Jorge Guillén, determina ya las generales preferencias por la teorización del autor de *Le cimetière marin*[98]. De hecho, siempre según Blanch, hasta 1933 «nadie en España parecía interesado por la verdadera doctrina propuesta por el padre Bremond, ni nadie la sostuvo seriamente» (p. 203). Quien entonces lo hizo, movido sin duda por el reciente fallecimiento de aquel y algo enredado de salida en episodios de absoluciones y licencias devueltas por el Vaticano, fue Manuel Abril desde *Cruz y Raya* (7, octubre, pp. 133-153). Bajo el poco clarificador epígrafe de «Las sílabas de Dios o la poesía pura», Abril retoma, ampliándolo sin adulterarlo, el esquema canónico publicado por Robert de Souza junto con los textos de Bremond en 1926. De los seis puntos que destaca los que mayor concreción aportan son el primero y el último, que dicen:

> I. La poesía pura es una realidad misteriosa y unificante. No es que en un poema existan imágenes, pensamientos, sentimientos que son, además, inefables; es que de antemano existe ese inefable que unifica lo demás, y que irradia sobre todo lo demás por la sola virtud de su presencia, haciendo que lo demás sea o no sea poético.
> [...]
> VI. La poesía pura es un *recogimiento mágico* para emplear la expresión de los místicos; una *llamada interior, pero confusa* (Woodworth [*sic*]); un *calor santo* (Keats), por el cual todas las artes tratan, cada una por sus medios, de unirse, cuando hacen poesía a la plegaria. (Abril, 1933: 137)

¿Son estas ideas aplicables a la poética diesteana, a la implícita en *Rojo farol amante*? Puede entenderse que mayormente sí. Y que Dieste también compartiría, en su plenitud, la tesis bremondiana sobre el hecho de que el mundo es una realidad misteriosa cuya revelación lo es en modo simultáneo de nuestra alma o espíritu, apunte que no por casualidad ha interesado destacar a la sensibilidad fenomenológica de Tatarkiewicz (1976 1992[3]: 371), quien abundando en alguna de las claves de Robert de Souza y del propio Bremond, ofrece una interesante reflexión que nos interesa por su giro enunciativo y pragmático:

---

[98] Es lugar común la referencia a la carta que Guillén escribe a Vela el Viernes Santo de 1926 desde Valladolid, donde se afirma que Bremond «representa la apologética popular, una como catequística poética para el domingo por la mañana», a lo que se añade que «Poesía pura es matemática y es química —y nada más—, en el buen sentido de esta expresión lanzada por Valéry. [...] El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la rue de Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber sido eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente» (cito por Rozas, 1974 19872: 233). La toma de partido de Guillén debe ser contrastada, como se sabe, a la luz de lo por él mismo puntualizado treinta y cinco años después (J. Guillén, 1961 trad. 19722: 190). Véase sobre todo ello, con otras implicaciones generacionales del asunto, el panorama ofrecido por Geist (1980: 119-126).

> El test de la poesía, según esta idea, no son sus propiedades formales ni externas, sino un estado del alma, un estado emocional, trascendentalmente místico. ¿En qué se apoya esta comprensión de la poesía? Brémond responde: en el hecho de que leemos la poesía lentamente, prestando poca atención a su contenido; en que sin leer todo el poema, a veces unas pocas palabras bastan para afectarnos; en que a veces nos sometemos a su encanto sin una comprensión precisa de su contenido, igual que hace la gente sencilla cuando lee salmos; en que los contenidos de los poemas considerados como gran poesía son escasos; en que los poemas deleitan exactamente igual cuando su sentido es vago; en que su valor depende de cosas imponderables; basta con cambiar una palabra para destruir la impresión. (p. 372)

Antonio Blanch ha observado que a pesar de las apariencias iniciales y contrariamente a lo que podría deducirse de la respectiva recepción crítica de las ideas de Valéry y Bremond, incluso frente a una opinión casi generalizada de quienes han historiado el curso de la lírica española de preguerra, las afinidades fueron en verdad mucho más hondas en relación con los esquemas del segundo de los teóricos. En conjunto, la poesía del 27 —incluso por la tradición de la que se alimenta, y por la relevancia de la mística en particular, también por la común receptividad positiva de la lírica inglesa del siglo XIX— estaría más cerca de la *pureza de la inspiración* que de la *pureza en la fabricación*, muchas veces quintaesenciada a través de la imagen de «un proceso de destilación —en un sentido realmente químico— mediante la eliminación de los elementos vivos, para lograr así la pureza formal exclusivamente» (Blanch, 1976: 236).

Pues bien, esa es también la ubicación de Rafael Dieste respecto a la querella. Así lo vienen a demostrar una serie de comentarios que aparecen en distintos lugares de su obra y de su epistolario, pero fundamentalmente dos ensayos que se acaban de citar, «Alas que se nos dan con la palabra», incluido en *Tablas de un naufragio*, e «Hispanidad de Valle Inclán», publicado en *Hora de España*; y, en otro sentido[99], la inclusión en la segunda edición de *Rojo farol amante* (1940) de un soneto, el que pasa a ocupar el lugar vigésimo noveno en la numeración del libro y cuyo primer cuarteto dice así:

> Si entre ser y decir hay preferir
> al más alto decir prefiero el ser
> y antes morir arriesgo que exponer
> el ser a ser no ser en el decir. (RFA, p. 61)

La redacción de los ensayos mencionados se sitúa respectivamente hacia el final de la Segunda Guerra Mundial y en 1937, por tanto algo alejados del momento en que Dieste compone los poemas de la edición original de *Rojo farol amante*. Con todo, creo que puede interpretarse que la posición que defienden —algunos poemas informan sobre ello— se corresponde con la de 1933. En cualquiera de los dos ensayos se plantea un rechazo de la poesía *de alquitara*, como expresamente llegará a referirse el autor a las tesis de Valéry, pero nunca se desconsidera

[99] Tengo en cuenta el estatuto ficcional de la enunciación lírica frente al correspondiente a textos ensayísticos o declarativos. Pero no dejo de considerar —y este es asunto merecedor de análisis pragmático y retórico— la particularidad de aquellos poemas en los que el *yo lírico* parece ceder la voz a otra instancia —¿ficcional?, ¿empírica?— para *declarar* una poética.

la creación poética como un acto dirigido a profundizar en el misterio del ser y en el espíritu del poeta, en una especie de recogimiento con ribetes místicos, *sagrados*, en el sentido dado por María Zambrano al término. En «Hispanidad de Valle Inclán» escribe nuestro autor:

> Antes se decía el arte por el arte, en un sentido quizá precario, como preconizando el valor del ornamento en sí, con una vaga apelación a la embriaguez —fuese esta mística o maldita o las dos cosas en tentadora confusión. Luego se habló con más pureza —quizá también con más honestidad— de equilibrio y éxtasis, con lo cual la quietud del objeto que se presenta a contemplación y la quietud misma de la actitud contemplativa, en suma, el estar en forma de mutua adecuación comunicativa el objeto y el sujeto, se convirtió en «tema» del arte y de la poesía, siendo la ley común de ambos un volver sobre sí la trascendencia, un aquietarse en ida y vuelta circular, merced a la exclusión de todo incentivo ajeno a ese propósito. Pero como había que construir con algo —y no era posible hacer un arte y una poesía «sintéticos a priori» y completamente puros, según el modelo de la matemática— se consideró la materia del arte y de la poesía como inevitable y enojoso accesorio, y casi llegó a parecer lo ideal volar sin alas, sin aire y hasta sin pájaro. (*Hora de España*, V, mayo de 1937, pp. 29-30)

Y en «Alas que se nos dan con la palabra», incluso con mayor definición que la que puede hallarse en el texto anterior, manifiesta:

> No hay más poesía pura que esa, el puro amanecer constante de la palabra, y es bueno saber que no hay más que esa porque así nos libramos de tener que andar alquitarando y reduciendo a polvo fino de nadería nuestros cantares, himnos, vaticinios, loas, burlas, consejos, dramas, y todo lo que la tradición, con más o menos latitud, comprende bajo el nombre de poesía.
>
> Si mucho la depura, y de verdad, el poeta muere. No es que muera como poeta. Muere, simplemente. Que no busquen los médicos más explicaciones al entierro de Hölderlin en Hölderlin. Y si la depuración no es de verdad se notará en lo tranquilo, incomunicado y no sé si frío... —no del todo frío, sino más bien fresco— que se queda el poeta. Que se convenza: no hay más alambique que la clepsidra, pero grande, con agua para quinientos años. Así es que lo mejor es ir diciendo buenamente todo lo que no se puede...
>
> Y si la voz se oye allá lejos, aunque la alaben los académicos de entonces será una voz humana, que es toda la pureza que debemos desear. (TN, p. 177)

En función de lo que estamos viendo puede decirse que Dieste está con Antonio Machado, e incluso con Juan Ramón Jiménez, en la polémica sobre la poesía pura y sobre todo en la distancia marcada hacia la posición —no tanto hacia la poesía— de Paul Valéry (Blanch, 1976: 271-276), situándose lógicamente en un sector distinto del que en su momento pudo representar de manera destacada Jorge Guillén[100] (Blanch, 1976: 284-303). Nuestro poeta, que en algún momento llega a confirmar la validez del consejo de Verlaine sobre la conveniencia de *equivocarse un poco* a la hora de escribir poesía, no hace, pues,

[100] Recuérdese de todos modos lo visto sobre la denuncia por parte de Dieste de los excesos sentimentalistas en la literatura gallega del decenio anterior. Es posible que ahí pueda verse una inicial concomitancia con lo postulado por Guillén a partir de 1926. Tal vez queriendo indagar aspectos próximos a los que aquí vengo exponiendo, J. Lechner habría solicitado en su momento información a Dieste sobre su trato con el poeta cas-

poesía pura. No obstante, su poesía no surge espontáneamente, y de hecho es muy elaborada. Tal vez esto explique el ajustado sintagma caracterizador que Carballo Calero (1982) utiliza para referirse al arte del grupo generacional gallego por él denominado de los *novecentistas*: la *simplicidad depurada*. Porque en *Rojo farol amante* hay una búsqueda de precisión poética que no rehúye la emoción, siempre que esta se contenga. Como Rilke, armoniza Dieste la palabra impuesta o donada desde fuera —a la que tan receptivo fue Hölderlin— con la construcción trabajada, con el rigor expresivo de los clásicos. Hay *poiesis*, que es fábrica artesana de palabra exacta, al gusto de Petrarca, Mallarmé, Pound. Pero no por eso deja de haber en la poesía diesteana hallazgo preconsciente, revelación, numen..., tales los presentes en Bécquer, en los simbolistas, en el surrealismo, incluso —escasas veces—, con ecos del Rimbaud más visionario («Si es preciso, desordenándome / dame voz»).

Si pensamos en las claves lógicas que Eduardo Dieste manejaba a la hora de configurar su estética, entendida por él como una *filosofía de la literatura*, podríamos aventurar que en el libro de su hermano, así como en la mayoría de sus otros poemas en castellano, la curva íntima de lo racional y lo personal —de ese *oírse interiormente*— muestra un trazo más grueso que la otra curva considerada, la objetiva, la de la facticidad de un tiempo histórico determinado y acotado (E. Dieste, 1938: 115-138). No es que en su poesía, o en su obra toda, se oculte el mundo, ni mucho menos; pero lo que realmente interesa a nuestro autor —ya desde 1920, como desvelan las cartas que cruza con Manuel Antonio— es abstraer cómo ese mundo se revela al ser, cómo aquel es aprehendido y conocido desde la individualidad de este, y también en qué modo el ser toma conciencia de sí en un devenir temporal que hemos visto que tiene que ver con lo existenciario, pero que también podríamos vincular al triple presente de la *distensio animae* agustiniana, partícipe de una consideración del instante como concentración del tiempo predispuesta para una dilatación engendradora del presente, del pasado y del futuro.

De aquella primera modulación si se quiere *ante* o *meta*histórica e incluso (con valencia heideggeriana) óntica, nace, natural y necesariamente, el compromiso civil. Ahora bien, conviene que no nos representemos ese compromiso con los rígidos marcos de su participación en *El Mono Azul*, *Hora de España* o *Nova Galiza* en el tiempo de la guerra. Ser poeta civil, ajustará Dieste en ocasión de una charla sobre Celso E. Ferreiro, no puede contraerse a la rebelión desde la palabra[101]; frente a la simple contestación opone la *poesía proyectora*, una arquitectura espiritual cimentada en el conocimiento de la esperanza global del ser (EV, pp. 86-92). Como en otros lugares de su pensamiento, también en su poesía se aligera la densidad de presencia del momento histórico concreto, de sus

tellano. En carta de 3 de abril de 1970 le contesta que «por diversos azares», apenas tuvo ocasión de tratarlo, ni en los años de preguerra ni en el exilio, de manera que la conversación más extensa que con el había tenido era con probabilidad una muy reciente en su casa de Rianxo, donde Guillén lo había visitado en compañía de Domingo García-Sabell (TH, p. 58). Téngase presente asimismo la opinión, no plenamente concordante con lo que aquí se ha defendido, de Pozo Garza (1995).

[101] Sobre la interpretación y las modulaciones del compromiso en la poesía europea y en especial en la española a partir de la generación del 98 y hasta el fin de la Guerra Civil debe verse Lechner (1968). Puede verse también Calamai (1979: 27-59).

coordenadas, procurando que no se yergan como referente único del arte ni como claustro del poema. Es más, el escritor se muestra convencido —y así se lo hace saber a su corresponsal J. Lechner en carta de 3 de abril de 1970— de que la poesía *comprometida* que no cobija sino retórica servil, la *poesía sin adentros*, «aparte de no ser poesía, no puede ser siquiera buena propaganda, nada tiene que propagar como no sea su propia vaciedad. Ofende a la causa que intenta defender o delata su falta de verdaderos fundamentos. Una causa que produce tales efectos o tiene tales servidores, se ve que anda mal de *causalidad* (viva, interna, legítima)»[102] (TH, p. 49).

3.3.3. La revista *P.A.N.*

Para el curso 1934-1935 Rafael Dieste obtiene una beca de la Junta para Ampliación de Estudios que había solicitado por el compromiso contraído con el Patronato de Misiones tiempo antes. El escritor y su esposa, recién casados, se proponen disfrutarla en compañía, por lo cual Carmen Muñoz pide la excedencia en la Inspección de Enseñanza Primaria. Tras algunas dificultades la obtiene, pero no antes del 9 de noviembre de 1934, fecha en la que Rafael escribe a su hermano Eduardo desde Archidona mostrando cierto desasosiego por la amenaza burocrática[103] (OC, vol V, número 25, p. 63). Como he indicado ya el cometido que se fijan es el de estudiar en diversos países del continente el rumbo teatral contemporáneo, con especial atención a la escenografía. Lo que sabemos de esos estudios es demasiado poco. Apenas lo que cuenta el enjuto epistolario entre los hermanos Dieste y las noticias, tampoco pródigas, que recoge la revista *P.A.N.* En el marco del análisis que a partir de este momento emprenderemos precisamente sobre esta publicación[104] se irán incorporando los datos de relieve conocidos que afectan a la experiencia investigadora del matrimonio Dieste Muñoz durante los diez meses en que permanecieron sobre todo en tierras francesas y belgas (París, Lyon, Marsella, Bruselas, Amberes...), también, durante el último mes de su periplo, en Holanda e Italia.

El núcleo de amigos que compartían tertulia en La Granja El Henar desde los albores republicanos dio a la estampa del impresor Juan Pueyo a comienzos de 1935 un proyecto peculiar. Se trata de *P.A.N. Revista epistolar y de ensayos*, publicación auspiciada por Eduardo Dieste y dirigida por un viejo amigo de

---

[102] En el mismo lugar Dieste llega a *dolerse* de los resultados alcanzados por la poesía comprometida en el bando nacional, la cual confiesa que en la práctica no le había llamado la atención nunca antes como posible objeto de análisis, contentándose apenas con *algunas chispas*. Leída la antología que acompaña el estudio de Lechner le confiesa haber sufrido una sorpresa negativa que, contra lo que acaso pudiera suponerse, le ocasionó un motivo de amargura: «Quizá otro se hubiera alegrado. Yo me entristecí. Todo ese cartón pintado, patriótico y casero, con tanto pseudocorazón y desteñidas —mal sentidas— glorias, me llenó de sonrojo. Al fin y al cabo uno es patriota, o se entera a veces de que lo es; le quiere a España, como es natural, y le duele que tomen su nombre para ponerlo en ridículo» (TH, p. 49).

[103] En respuesta a esa carta todavía hay otra de Eduardo del día 12 del mismo mes informando a su hermano de que como consecuencia de los acontecimientos de Asturias la Guardia Civil había arrestado a varios de sus amigos *rianxeiros* e incluso habían ido a buscarlo a él mismo a la casa paterna.

[104] Se hará sobre la base de lo que expuse en mi trabajo «Os irmáns Dieste e o grupo de *P.A.N.*» (Casas, 1991b). Véase también Axeitos (1995n) y Casas y Villanueva (1995a: 17-20).

Rafael Dieste, Xosé Otero Espasandín. En el reparto oficial de funciones correspondió a Alberto Fernández Mezquita hacerse cargo de la secretaría.

El subtítulo de *P.A.N.* descubre ya su carácter novedoso, particularmente en lo que se refiere al adjetivo *epistolar* pero también por la relevancia que desde su cubierta se concede al género ensayístico, sin duda revitalizado en nuestra *edad de plata* merced al número y calidad de las revistas que lo acogieron. De entre las cartas que acoge la revista son las de mayor enjundia las que cruzan los hermanos Dieste sobre poesía dramática y otros asuntos que se irán viendo; aunque también hay misivas interesantes firmadas por Carmen Muñoz, Ramón Gaya, Antonio Baltar —refugiado en un mínimo *E.*—, Rosa Luxemburg, George B. Shaw y Lev Tolstoi, así como una *ensoñación epistolar* a cargo de Oscar Blitzen. Si Ortega había escrito que todo problema de ideas es un drama, los hermanos Dieste —los verdaderos promotores y arquitectos de *P.A.N.*— decidirán que una correcta elucidación dramática del mundo puede escoger como herramienta digna y capaz la carta, modalidad comunicativa que resaltando la presencia/ausencia del destinatario amigo permite a quien se le dirige el vuelo más amplio y meditado de sus razones, sin que por ello —la confianza y el trato lo permiten— se le haga imprescindible superar el quicio de las intuiciones todavía no sistematizadas.

La peculiaridad de la *organización real* de la revista estriba, como se ha sugerido, en que a pesar de la dirección nominal de Otero Espasandín es Eduardo Dieste quien la rige. Y, por cierto, diríase que sin hacer gala de excesiva flexibilidad en sus decisiones, que en cualquier caso siempre consulta con su hermano a pesar de la distancia geográfica. Todo ello queda suficientemente demostrado por las cartas que ambos cruzan a lo largo del primer semestre de 1935, donde además se apuntan algunas dudas sobre cuál habría de ser la orientación más conveniente. Dudas que correspondían no tanto a Eduardo Dieste como a los otros integrantes del grupo y en especial a Otero Espasandín, inteligente y cordial en la valoración del mentor del grupo pero, siempre en su criterio, algo testarudo y torpe en su afán por incorporar a la revista firmas de renombre, procedimiento que nunca convenció al inspirador de *P.A.N.* La razón de que Eduardo Dieste no fuese el director *visible* de la revista puede encontrarse en su carácter de diplomático al servicio de un país extranjero. Sólo así puedo interpretar la alusión que su hermano le hace en carta de 4 de marzo de 1935 en la que menciona «razones políticas» que desaconsejan una presencia suya en primer plano (OC, vol. V, número 26, p. 65)[105].

[105] En cuanto a las diferencias con Otero Espasandín indica Rafael que las expansiones de su carácter, que juzga sanas y positivas para el plan de la revista, deben en cualquier caso ser encauzadas por el consejo del propio Eduardo. En realidad, ignoro hasta qué punto la discrepancia entre los directores nominal y real de *P.A.N.* pudo haber sido también ideológica o haber tenido sus raíces en ese orden. En el número 3 de *P.A.N.* (pp. 46-49) Otero Espasandín presenta una carta de Rosa Luxemburg que parece disgustó al mayor de los Dieste —¿se debe a ello que el nombre de la revolucionaria alemana aparezca sólo con sus iniciales en la revista?—, quien escribe a su hermano el 17 de febrero de 1935 en los siguientes términos: «Entra Espasandín —y con entusiasmo y la honrada franqueza que le distingue— en el concepto de *P.A.N.*, pero aún le quedan algunos resabios: tan enamorado está de Rosa Luxemburgo (extraordinaria mujer, concedo) que logró pasar una de las *Cartas de la Prisión*, precedida de una glosa para cumplir las condiciones del *Estatuto*. Yo no estoy completamente de acuerdo porque las cartas ya son famosas y no hacen más que revelar la dulce bondad de un alma enérgica; y *P.A.N.* por el concepto de su fundación trata de descubrir *puntos de apoyo* en la vida y en

La idea inicial era, pues, la de una revista humilde hecha por un colectivo de pocas personas abierto a otras colaboraciones *que fuesen surgiendo*, «y esto no por "arribismo" ni plan de exclusión». Ello podría explicar algo que destaqué en otro lugar, entonces creo que sin establecer las más convenientes y reales motivaciones. Desconociendo cartas como la anterior en torno a los problemas del nacimiento y desarrollo de *P.A.N.*, escribí en 1991 que llamaba la atención el hecho de que en la revista no se encontrasen colaboraciones de los autores *fijos* en otras publicaciones coetáneas, tanto del ámbito estrictamente gallego como hispánico (sorpresa que era mayor al considerar los vínculos establecidos por Dieste en su paso por las Misiones Pedagógicas); que ninguno de los más nombrados integrantes de otras redacciones, ninguno de los poetas del 27 —con la excepción de una mínima aparición de Francisco Vighi, con el romance que cierra el penúltimo número—, se asomasen al proyecto de los Dieste, donde sin embargo sí hacían acto de presencia poetas hispanoamericanos practicantes de una estética no absolutamente concordante con los presupuestos estéticos intuidos para el núcleo de los *panidas*. Y concluía, descartada la mera defensa de un área de autonomía y minorando el influjo del *franciscanismo* que siempre emanó de los proyectos de Dieste, que pareciera como si sobre *P.A.N.* se hubiese cernido un escudo aislacionista, acaso no intencionalmente buscado por el grupo al menos *a priori* (Casas, 1991b: 91). A la luz del testimonio de Eduardo Dieste parece que lo que motivó la falta de tráfico lírico, ensayístico o epistolar exterior al grupo fue fundamentalmente la condición financiera de la que nacía *P.A.N.* Pero la referida carta de Eduardo Dieste no deja de confirmar alguno de los extremos por mí intuidos en 1991, en particular el referido a una no buena comunicación externa del núcleo:

> Partimos de esto: tenemos derecho a expresarnos, y creamos nuestro órgano, porque precisamente los arribistas nos niegan los suyos. El que no le guste, que lo deje. Si mañana Unamuno hace él solo una revista, en diálogo con el amigo desconocido, me parecería muy natural, y no el recurso de un arribista; si yo y muchos compramos *Ahora* es por el artículo de Unamuno. ¿Que yo no soy Unamuno? *Ego sum qui sum*, y dios me ayuda y no pido nada a nadie...

Tiene interés, por otra parte, la mención vista que Eduardo Dieste hace al Grupo Teseo, pues conecta el proyecto de *P.A.N.* con el de la Agrupación de Artistas y Escritores Uruguayos que bajo el nombre del héroe ateniense se había constituido en Montevideo el 14 de julio de 1923 con el objeto de «presentar en luz visible y ejemplar ante la conciencia pública, los valores y tendencias de Arte y Pensamiento, dentro de una absoluta libertad, pero que muestren estar regidos por principios y ostenten formas de un significado verdaderamente positivo» (*Boletín de Teseo*, 1, 25 de agosto de 1923, p. 1.). La advocación a Teseo se cum-

---

el espíritu para la *construcción* de fórmulas futuras (?) de Política y de Arte. ¿Cómo haríamos para que Espasandín —que es el director ideal— se identificase *por completo* con nosotros?» (inédita, A.D.). El *Estatuto* al que se refiere Eduardo Dieste tenía, en efecto, una parcial plasmación pública en el primer número de la revista (p. 2), donde una *nota bene* explicaba que no se incorporarían «sino cartas inéditas o, excepcionalmente, célebres o dignas de serlo, pero actualizadas por alguna glosa, de cualquier especie que sea el contenido, siempre que, a juicio de nuestra Revista, ofrezcan un agudo interés».

plía, según se indica en este mismo lugar, como homenaje simbólico a la obra de Fidias, «en que se armonizan la belleza de la forma y su construcción rigurosa, la claridad y la gracia, lo ideal y lo humano», pero se advierte que no debe tomarse como intención de recuperar mecánica o ahistóricamente los ideales renacentistas ni tampoco los que pudo sustentar el mundo helénico. Estos últimos, sin embargo, como los propios del cristianismo, considerados ya como patrimonio de todos los pueblos, se reconocen en cuanto sustrato espiritual del grupo; el cual, además, se manifiesta orientado a lo universal antes que a lo nacional (que se imponen no desatender), significando que el instinto particularista suele ser «de suyo moroso, arbitrario y estrecho». En función de todo ello, concluye, la explicación del símbolo Teseo «significa, y nada más: Razón, Belleza y Realidad». Puede considerarse que el espíritu de la agrupación montevideana es trasladado por Eduardo Dieste —con la normal actualización y una relativa adaptación a otra circunstancia cultural— a su tertulia madrileña y al propio periplo de la revista que estudiamos, de la cual salieron siete números entre enero y julio de 1935[106].

La nómina de colaboradores se nutre muy fundamentalmente de quienes asistían a la tertulia de La Granja El Henar. Además del director Otero Espasandín y del secretario Fernández Mezquita, y aparte de los hermanos Eduardo y Rafael Dieste —que en ocasiones utilizan, respectivamente, los pseudónimos de *Dr. Sintax* y *Gerineldos Delamar*, y que firman un buen número de trabajos[107]— debe destacarse la participación de Cándido Fernández Mazas, autor, junto con una serie notable de textos críticos, de los dibujos que ilustran la revista[108]. Otros colaboradores importantes por el número de sus intervenciones son Eugenio F. Granell y Enrique Fernández Sendón *Fersen*, quienes en lo ideológico podrían representar el ala izquierda del núcleo central de la redacción, lo cual es manifiesto

[106] Entraba en lo previsto en los planes de Eduardo Dieste que la revista sólo publicase en la primera mitad de cada año. La razón la explica en la carta a Rafael de fecha 17 de febrero de 1935 arriba citada, y es de doble orden, intelectual y económico, ambos convergentes en la noción de *descanso*. Con todo, y tal vez debido a que la difusión real de la revista superó las expectativas iniciales de sus promotores, en el número 7 (p. 139) la redacción se despide hasta la finalización de las vacaciones veraniegas. Acaso para reforzar la congruencia del trayecto, en *P.A.N.* se optó por la paginación corrida. Los cuatro primeros números contaron con veintidós páginas y los tres restantes con treinta.

[107] Rafael Dieste es de entre todos los colaboradores de *P.A.N.* quien más trabajos aporta; en concreto son diez, tres de ellos bajo el romanceril seudónimo que se acaba de mencionar. Recuérdese que en el segmento de siete meses en el que la revista sale al público nuestro escrito no llegó a pisar tierra peninsular, pues sus estudios teatrales lo mantenían en Francia, Bélgica y otros países. A pesar de ello por su *presencia ausente* pasan varios de los ejes de *P.A.N.*, sobre todo los que tienen que ver con las relaciones personales: al margen de las familiares —Eduardo Dieste, Carmen Muñoz y Antonio Baltar— las amistosas, con Otero Espasandín —a quien había tratado ya antes de la campaña de Marruecos, aunque fue en el Rif donde la camaradería de ambos creció definitivamente, nutrida con mucho de soledad y conversación y también con algunas calamidades compartidas—, Fernández Mazas, Bal y Gay, Blanco Torres y Fernández Sendón —camaradas de avatares periodísticos en el Vigo de los años veinte—, o las más recientes, pero ya muy íntimas, nacidas de la experiencia de Misiones Pedagógicas —Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Lorenzo Varela— o de otros círculos —Mariano Gómez, Antonio Espina, Fernández Granell.

[108] Creo que sólo una de las ilustraciones que se encuentran en *P.A.N.* no es suya. Me refiero a la que, sin firma, aparece en la contracubierta del primer número, que se debe a Arturo Souto y que se toma de la cubierta del libro *Buscón poeta y su teatro* de Eduardo Dieste (1933).

sobre todo en la temática escogida por el último —evidenciada en sus títulos, por ejemplo: «Caída vertical de la reforma agraria», «Esquema histórico de la política española» o «Notas sobre la concepción materialista de la historia»[109]— y en los desarrollos de la misma[110]. Ya con menos apariciones, y probablemente no integrados directamente en el equipo nuclear, figuran Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Roberto Blanco Torres, Bal y Gay, Antonio Baltar, Manuel Manrique, Mariano Gómez, Antonio Espina, Carlos Gurméndez o Lorenzo Varela. Caso particular es el de Carmen Muñoz, quien participa en dos ocasiones pero, como su esposo, *a distancia*.

El grupo se revela relativamente homogéneo en lo sustancial a una revista de esta clase: la concepción del arte y su imbricación con la peripecia del hombre y la historia, a lo que se suma el aglutinante —más voluntarista que otra cosa— de una preocupación ética y social que no acaba de definirse. Entre sus escasas declaraciones de principios, en el primer número se manifiestan algunos designios programáticos que recordarán los de *Teseo*, entre ellos el ansia de acercarse a la libre expresión literaria y su carácter abierto, que «no viene a vengar agravios ni a definir sectas o intereses de grupo». Y en el tercero (p. 43) se apuesta por un arte socialmente implicado: «Si el arte no tuvo nunca una finalidad en sí mismo, sino que estuvo al servicio de causas más o menos populares, con menor motivo puede decirse que la tenga hoy. [/] Por eso *P.A.N.*, desde el primer momento, tuvo bien presente que sólo sirviendo las grandes causas del momento en la medida de sus medios tenía razón de ser». La redacción dibuja el panorama histórico posterior a la Gran Guerra como progresivamente inestable y angustioso. El temor a una nueva conflagración, el desorden social y el caos político los mueven a fijar «la preocupación eje de nuestra Revista» en la búsqueda de un «*sistema de principios* capaz de dar cimiento al mundo» (p. 43). La estrategia que se fijan para esa altisonante misión pasa por hacer llegar un

[109] Respectivamente, en los números 3 (pp. 55-56), 4 (pp. 69-73) y 7 (146-152). En este último, por ejemplo, se defiende sin sombra de duda que el principio económico «determina toda la cultura positiva, es decir, la plasmación en instituciones; engendra los grandes cambios de la conciencia humana y pone el veto a toda idea que se intente oponer a su curso necesario» (p. 152); o, dicho en términos marxianos, que la base determina la superestructura. En función de ello opina *Fersen* que el materialismo supone una Filosofía de la Historia que jerarquiza el conjunto de factores que intervienen en la vida sometiéndolos todos al económico. *Fersen* es asimismo autor de un interesante «Manuel Antonio, poeta y navegante» (6, pp. 114-117), donde además de repasar los momentos más reveladores de la vida del poeta se concede atención especial a descubrir al lector la intensa relación que vivió con la poesía (además, casi *sotto voce*, introduce una clasificación de su musa como creacionista).

[110] Lo que es dudoso es que en función de estos sea razonable afirmar, como hace César Antonio Molina (1989b: 450), que «Ideoloxicamente, *P.A.N.* é unha revista moi progresista, republicana de esquerdas», siendo más apropiado, como el propio investigador sugiere, que los matices ideológicos que separaban a unos colaboradores de otros no eran menudos. En todo caso, la suerte que el resultado de la guerra ocasionó a la práctica totalidad de quienes colaboraron en ella —unos represaliados o perseguidos hasta su muerte, otros asesinados y la mayoría obligados al exilio— es claramente informativa. Por otra parte, añadiré que la página de cierre de *P.A.N.* en sus números 4, 5 y 6 incluyó en recuadro la sección «La nota política internacional», donde sin firma, y cabe interpretar por tanto que con valor de editorial asumido por toda la redacción, se comentaron aspectos como el que les parece *preocupante* rearme alemán, la indecisa política internacional inglesa, el desequilibrio progresivo de las fuerzas navales de las mayores potencias (Japón, Italia, Alemania, Gran Bretaña, U.R.S.S. y Estados Unidos) o la política de alianzas, todo ello —parece obvio— bajo la sospecha de una inminente espiral bélica.

cuestionario por ellos elaborado a distintas personalidades del país, empezando por Manuel B. Cossío[111]. No menos desolador se antoja a los responsables de la revista el momento literario, descrito como una «hora de congojas y angosturas» (contracubierta del primer número). Por lo que respecta a las declaraciones colectivas, finalmente, ya en el número 6 se incluyen varios puntos del «Acta de Fundación de P.A.N.», entre los cuales interesa ahora el primero: «P.A.N. es un movimiento universal que busca la expresión del espíritu libre en sus manifestaciones nacionales y regionales, dedicando preferente atención inicial al mundo iberoamericano» (p. 133).

No deja de ser revelador, por otra parte, que en el número 4 Otero Espasandín escriba una especie de manifiesto generacional en el que aun reconociendo como positivo el magisterio de Cossío, Antonio Machado y Valle-Inclán[112], denuncia la brecha abierta con los guías de las generaciones precedentes —y apunta directamente a Unamuno— por su abdicación de los proyectos de cambio social y cultural, por haber defraudado las esperanzas de los más jóvenes «transigiendo con lo que éstos ansiaban barrer por caduco, por corrompido e inepto» (p. 64). Para el director de *P.A.N.* su generación se caracteriza ante todo por el realismo de su esperanza histórica, llegando a atribuir a sus embates la caída de la dictadura primorriverista y la misma proclamación de la República.

En *P.A.N.* se evidencia la intención de permanecer al margen de una controversia en la que no se tercia, la de cuáles sean los límites de la poesía, sobre todo si estos son entendidos como mera adscripción restricta e incondicional, como anclaje en exclusivismos o partidismos o, distintamente, como marcas de un territorio de pureza en mayor o menor medida escapista. Ese afán no acaba dando en rosa de los vientos ni, como en el caso de la revista de Bergamín, en una forma de eclecticismo. En *P.A.N.* parece existir un impulso discriminante de ciertas interpretaciones del fenómeno poético, que simplemente no concurren, acaso con el ánimo de evitar polarizaciones que condujesen a lo que a aquellas alturas de la década era ya cansina discusión. Hay en sus páginas un aliento neosimbolista, un gusto por la parquedad, una vocación de recogimiento artesanal muy rilkeana. Así, la poesía que interesa es la que responde a una tendencia esencialista, atenta al ser individual en el instante de oírse interiormente; tan lejos del compromiso social como del autotelismo vanguardista. Creo significativa a este respecto la selección de un par de poemas de *Rojo farol amante*, los numerados en la edición

[111] Las preguntas que le trasladan, llevados «por un deseo de orientación personal en trance de tal perplejidad como el que atravesamos», no carecen de cierta ingenuidad juvenil. ¿Qué cabría esperar cuando se pregunta si la configuración del sistema democrático coetáneo es el medio más propicio para el desarrollo de la personalidad? ¿O cuando se requiere la opinión de Cossío sobre si la educación por sí sola está capacitada para cambiar las estructuras sociales? ¿O al inquirir sobre el mejor modo de que la creación colectiva respete la singularidad individual? (p. 44). Cuestiones todas ellas que revelan una activa preocupación por el problema educativo, que, como ha señalado Molina (1989b: 451), era de esperar teniendo en cuenta el equipo de redacción de la revista, empezando ya por Otero Espasandín.

[112] Hay además un par de lugares en *P.A.N.* que revelan aprecio y consideración política por la figura de Manuel Azaña. Son el «Refranero civil» en el que Casaravilla Lemos recoge unos «ecos» de un discurso del futuro presidente de la República (4, p. 67) y la recuperación de un ensayo de Juan Valera titulado «Presencia de Azaña», a propósito de su libro *La invención del «Quijote» y otros ensayos* (6, pp. 128-129).

definitiva 31 y 48, que se concentran en un seguimiento del ser, en sus transfiguraciones en el tiempo y el espacio. Sin embargo, debe reconocerse que tal línea entra en contradicción con el signo de alguna de las colaboraciones ajenas al grupo, muchas de ellas lastradas por un gestual y rancio modernismo, por una morosa presencia de formas finiseculares ya amaneradas, que, por otra parte, forman parte casi siempre del paisaje de la primera vanguardia ibérica[113].

En general es válida la impresión inicial de que las vanguardias no tienen lugar en *P.A.N.* Se recela de ellas, que aparecen contempladas si no como algo superado, sí al menos en trance de superación. Quizás sea aquí donde mejor tomamos conciencia de que estamos ante una revista fechada en 1935 y no varios lustros antes. La revista dirigida por Otero Espasandín se alinea así con las tesis de Unamuno o Antonio Machado y sus avisos precautorios ante los excesos del culto vanguardista a la imagen, a la metáfora, que oculta al ser si se convierte en la operación central y germinal de la palabra poética. Para Fernández Mazas el surrealismo fue un arte ingrávido y consolador surgido en «los días sonámbulos de la postguerra», un parto de los montes del que no cabe culpar a Bergson ni a Freud (2, p. 23); y el cubismo sólo «un problema económico de las galerías de pintura», pues «hay demasiados miles de francos metidos en esas tendencias [incluido el surrealismo] para que sus especuladores las dejen caer» (2, p. 22). Otero Espasandín, en su reseña a *Poesía* (1935) de Rafael Alberti tampoco encuentra «horizonte humano o social» en aquel movimiento, promotor de la desintegración de las virtudes del poeta «en atisbos de su propio subconsciente del mismo modo que la mejor materia revienta en imprevistos fogonazos por el ímpetu de su propia energía» (4, p. 80). Rafael Dieste contemporiza más con el cubismo, pero en su crónica sobre una retrospectiva parisina lo juzga ya como una lejana experiencia académica del arte en su devenir histórico:

> ¿Por qué encontré tan «sordo» esta vez el Cubismo? Antes lo invadía con mi propio afán —especulativo y lírico— y oía voces de misterio (las de mi esperanza) viendo cuadros cubistas. La esperanza no se ha extinguido, pero estos cuadros no la sacian, y atentos nada más a su propio rigor, parecen ignorarla. Son ejemplos de métrica, cuerpo de doctrina, con, a lo sumo, ecos huidizos de un encanto esquivo, y, ahora, la nostalgia —que es su pátina— del instante en que fueron escudos de pelea, ásperamente blasonados... Creo que serán vistos con veneración —naturalmente, los mejores— cuando la pintura repose en nuevas reglas. (5, p. 84)

En línea próxima, un joven Lorenzo Varela, en la que probablemente fue su primera publicación[114], según informa su biógrafo Fernando Salgado (1995: 47), valora los *progresos* de Álvaro Cunqueiro, a quien ve alejarse de las perniciosas «modas francesas» que impregnaban su primer libro —el magnífico y sincrético

[113] Piénsese que Cansinos Assens acuña y defiende el concepto de «ultra-novecentismo» para dar cuenta de lo que se apunta; o que Ricardo Gullón establece la existencia de un medio siglo modernista con derivaciones hasta 1940. Esta presencia es enmarcable en lo que Henríquez Ureña consideraba primera etapa del modernismo, la del culto preciosista de la forma, la del cisne y el lis.

[114] Que firma con las iniciales J.V.V., de Jesús Varela Vázquez (*Lorenzo* era su tercer nombre). Más joven que él era incluso Carlos Gurméndez, quien también creo que se estrena en *P.A.N.* como escritor. Lo hizo reseñando negativamente el libro de P. Einzig *Fundamentos económicos del fascismo* (6, p. 136).

Mar ao Norde (1932)— allegándose a la «pureza de expresión» y a la *autenticidad* con su neotrovadorista *Cantiga nova que se chama riveira*, de 1933 (5, p. 107). *Fersen*, por último, en su semblanza de Manuel Antonio, tampoco muestra simpatía alguna hacia el creacionismo o cualquier otra *escuela* vanguardista, aparentemente más por su carácter de tendencias colegiadas —Otero Espasandín había escrito *sectas artísticas* (3, p. 56)— que por otros motivos (6, p. 116).

Puede ser que todo lo que se comenta favoreciese esa llamativa búsqueda de refugio en la poesía iberoamericana, especialmente en la uruguaya, que es generosamente acogida por un Eduardo Dieste que actúa como embajador del que era extraordinario momento de la lírica de su país natal[115]. Son poetas que en su mayor parte practican aún tardas maneras modernistas, algunos de ellos, según informa Axeitos (1995n: 5), vinculados con el Grupo Teseo montevideano. No hay poesía escrita por mujeres, pero sí un bello «Diario de Sueños», en prosa poética, de Carmen Muñoz (2, pp. 31-32). Teniendo en cuenta la existencia de un trato personal y amistoso con Eduardo Dieste, así como la proximidad entre sus respectivas estéticas, se echan en falta las firmas de escritoras como María Eugenia Vaz Ferreira o Delmira Agustini, ya fallecidas a estas alturas, o las de Juana de Ibarbourou y Esther de Cáceres[116].

Según puede suponerse, la crítica literaria, musical y de arte goza en *P.A.N.* de un amplio lugar, al que, en parte, me he referido ya. De la última lleva el timón Fernández Mazas, quien abre siempre la revista con la sección «Información de Arte», y de la segunda Eugenio F. Granell. Aquel dedica un buen número de colaboraciones a investigar el proceso creador y la evolución íntima de los grandes de la pintura española, Velázquez, Goya y El Greco. Otras se orientan a poner al descubierto las que valora como *trampas* y halagos fáciles del postimpresionismo, el realismo mágico, el surrealismo, el expresionismo..., así como de la obra de pintores como Rousseau, Modigliani o Chagall. De singular interés resulta el trabajo que incorpora como pórtico del tercer número (pp. 41-42), donde, en línea consonante con la explicitación borgiana de los dos modos de postulación de la realidad, establece las divergencias entre la mirada clásica y la romántica en sus respectivos resultados artísticos, individualizadores e integradores en el primer caso, fervorosamente seductores en el segundo. Tanto los argumentos como el estilo de Fernández Mazas traslucen una comunidad espiritual más que notable con los escritos estéticos de Rafael Dieste.

La atención a la música se refuerza a partir del cuarto número de la revista con la incorporación de Eugenio F. Granell, futuro pintor y narrador surrealista y por entonces estudiante de violín en el Conservatorio de Madrid. Aporta seis

[115] Y no es el único que lo hace. Incluso el combativo *Caballo Verde para la Poesía* de Pablo Neruda dedicaría su número 6, abortado por la sublevación franquista, a Julio Herrera y Reissig.

[116] Otros poetas representados son William Shakespeare (1, p. 10), P.B. Shelley —con su «Oda al viento Oeste» y la «Serenata india» (1, pp. 9-10; 5, p. 91), traducidas igual que el «And-Sonnet» shakespereano por Eduardo Dieste—, Hurtado de Mendoza (2, contracubierta), Safuan Ben Idris (7, contracubierta), Lope de Vega (7, p. 143), Jules Supervielle (2, p. 30), Vicente Basso-Maglio (6, p. 120), Francisco Vighi (6, contracubierta), etc. Sólo los poemas en lenguas peninsulares —portugués, catalán y gallego— conservan su versión original sin ser traducidos: sobresalen un poema de Maragall (4, contracubierta), otro de Ventura Gassol, nuevamente con «cignes quiets» sobre el lago y un nada reprimido decadentismo (6, pp. 118-119) y dos de Manoel Antonio (5, contracubierta; 7, p. 142).

artículos de sumo interés que polarizan sus gustos. Los positivos centrados en la *serena amplitud* de Johann S. Bach (4, p. 79), en los jóvenes compositores españoles Rodolfo Halffter (5, p. 83) y Pedro Sanjuán (5, p. 84), en Igor Stravinski y Francis Poulenc (7, p. 139) y muy especialmente en Claude Debussy, de quien se ensalza la unidad vital de su *Martirio de San Sebastián*, comparado con la fuerza de convicción de un templo ateniense, «estático y airoso a la vez» (7, p. 138). Y los negativos dirigidos al sentimentalismo intrascendente de Antonin Dvorak (5, p. 83), siempre propenso «a los fáciles devaneos del folklore bohemio», que —como todo lo localista— aburren al crítico, quien contraponiendo la música del checo con la del donostiarra Sanjuán asegura que «Lo difícil —lo verdaderamente artístico— es situarse dentro del folklore sin someterse a él; es decir, tomándolo como punto de apoyo para proyectarse universalmente».

Las recensiones críticas sobre literatura y los artículos de más largo aliento que jalonan la revista obedecen, ciertamente, a criterios mucho más homogéneos de lo que en principio pudiera sospecharse. En primer lugar, nos encontramos con una posición que llamaré *antecrítica*, cimentada en la particular filosofía de la literatura de Eduardo Dieste. Es firme su postura contra toda solución crítica que no se enhebre en el creador; más aun, su afirmación, cercana a las tesis de Oscar Wilde o T.S. Eliot, de que sólo puede explicar la ley de un arte aquel que lo practica[117]. Eduardo Dieste propugna un acercamiento a la obra literaria desde dentro, casi una revivencia del acto creador, un regreso no sólo hermenéutico sino experiencial —como es siempre el pensamiento para John Donne— a la emoción del instante germinal. Su práctica sólo *prima facie* deviene en dispersión de juicios; aunque el texto objeto de comentario y la propia especulación paracrítica se entrelazan y, a veces, se confunden casi al modo de Anatole France, algo que se constata bien, por ejemplo, en la reseña de *Rojo farol amante* (3, pp. 58-59). No se trata, entonces, de biografismo, o de mero impresionismo. Eduardo Dieste, y en menor medida su hermano Rafael, se aproximan algo más a los caminos seguidos por la estilística de Vossler, Spitzer o Dámaso Alonso, pero sin ceñirse al estricto escrutinio de las *desviaciones* lingüísticas o de las notas determinantes e individualizadoras del estilo, sino partiendo, como lo hizo Croce, de que eso es ya un hecho que no hay ni que pararse a comprobar y, además, de una revitalización de la confianza en las capacidades de la intuición como herramienta inexcusable de la labor crítica. En este sentido, puede entenderse la postura teórico-crítica del mentor de *P.A.N.* como una manifestación más del espíritu antipositivista que en los estudios estéticos y literarios triunfa en Europa y en Estados Unidos en el primer cuarto de siglo. Pero, insistiré, en él no se da ese anhelo cientifista que caracteriza el esfuerzo de los formalistas rusos o de pensadores alemanes como el Emil Ermatinger que propugnaba también —y advierto que la semejanza se para en lo nominal— la

[117] Curiosa, o necesariamente, casi todos los integrantes del grupo de *P.A.N.* fueron críticos y poetas o artistas, satisfaciendo una demanda cara a las vanguardias, como ya había preconizado Guillermo de Torre en 1925 desde *Plural* (1, pp. 29-30). Pero, en realidad, esa convicción está radicada en el romanticismo, más concretamente en la llamada de atención de Schiller sobre la necesidad de superación del estadio *ingenuo* en la creación lírica. Después, naturalmente, tampoco debe olvidarse a Baudelaire, quien adopta una actitud crítica ya bastante próxima a la de las vanguardias. Para un panorama general de la presencia de la crítica en las revistas del vanguardismo español véase Soria Olmedo (1988), especialmente su capítulo VI (pp. 191-221) por centrarse en las publicaciones del 27.

consolidación de una *filosofía de la ciencia literaria*. En Eduardo Dieste no se produce un decantamiento a lo sistemático-formal, o si se prefiere, más llanamente, *al método*, algo que resulta consustancial tanto al formalismo ruso como a la estilística o al *New Criticism*. Aunque conviene no perder de vista la existencia de un rasgo que acerca estos escritos a algunos de la escuela norteamericana y que no suele aparecer en las otras corrientes citadas, abstracción hecha del formalismo heterodoxo de Mijail Bajtin. Me refiero a la presencia de elementos axiológicos, más precisamente de criterios del ámbito de la filosofía moral que, en cualquier caso, nunca funcionan como cedazo pero que sí orientan la lectura crítica y siempre aspiran a *humanizarla* o, en otra escala, a *vitalizarla*.

La atención a los poetas consagrados de las letras españolas coetáneas es mínima. Se cuentan tan sólo tres breves apuntes sobre Alberti, Cernuda y Aleixandre. *La destrucción o el amor*, de este último, es el libro que sale mejor parado, en crítica que firma Manuel Manrique (6, p. 135). De *Donde habite el olvido* dice quien se identifica como W. —tal vez el propio Manrique— que «está malogrado por un romanticismo decadente» (6, p. 135), reflexión por cierto que el propio autor acabaría compartiendo, aunque se incide en una elegancia formal de la que cabe aguardar mejores frutos. El primero de los apuntes mencionados, el que ocasiona el volumen *Poesía* de Alberti, es el de más enjundia y podría aclarar alguno de los interrogantes abiertos más arriba. Otero Espasandín (4, p. 80) reseña la publicación del volumen publicado en 1935, que antologaba la producción poética del autor andaluz en el período 1924-1930 y entonaba la palinodia por su contribución *irremediable* a la poesía burguesa. El director de *P.A.N.* abunda en la autoinculpación de Alberti, extiéndola aun a la mayor parte de la obra de la generación del 27 (en la que en ningún momento da muestras de sentirse integrado, aun cuando había nacido en el año 1900). A pesar de valorar el oficio mostrado en *Marinero en tierra* y el resto de los libros antologados, condena Otero Espasandín una poesía «de línea purista» que según cree se ahoga en la intranscendencia y la vacuidad por no salir de los «laberintos de su propia agonía» a buscar un compromiso con lo social. Espasandín no desaprovecha la ocasión para tildar de «catedráticos engomados» a varios de los compañeros generacionales de Alberti (tendría que estar pensando en alguno de estos cuatro: Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Jorge Guillén). Lo raro es que pese a todo lo anterior en *P.A.N.* no aparecen poemas del Alberti militante, ni de Emilio Prados, Arturo Serrano Plaja, Juan Gil-Albert u otros poetas que de algún modo empezaban a relacionarse con la tertulia de La Granja El Henar. En función de los datos que conocemos, no puede descartarse que eso fuese así, en último caso, por criterios o voluntades ajenas a la de su director.

En *P.A.N.* se encuentran, finalmente, junto a alguna semblanza biográfica, breves notas que valoran la línea de otras revistas del momento[118], como por ejemplo *Cruz y raya* (vista con simpatía por su «sinceridad espiritual y calidad literaria», aunque se deje constancia del disentimiento en las tendencias), *Leviatán* (señalada como faro necesario para estudiantes y estudiosos), la portuguesa

[118] Se recuperan asimismo algunas de las que esos otros medios concedieron a *P.A.N.* Es el caso de los madrileños *El Pueblo* (3, p. 60) y *Ciudad* (4, p. 80). También se recoge una crónica de *Leviatán* comentando la propuesta de Rafael Dieste, hecha pública en las páginas de *P.A.N.* (3, pp. 45-46) y posteriormente asumida por la redacción en pleno (4, p. 78), respaldando la concesión del Premio Nobel a Valle-Inclán (5, p. 97).

O Diabo (de cariz bien contrario al arte individualista que podría representar *Presença*), y también, ya muy puntualmente de *Isla*, *Letra* y *Nueva Cultura* (el primer grupo en el número 6 (p. 136) y el segundo en el 3 (p. 56). Juzgo de todos modos que a este respecto es ilustrativa la severa opinión que Rafael Dieste traslada a su hermano en carta de 15 de marzo de 1935 (OC, vol. V, número 28, p. 67) sobre las revistas contemporáneas: «Cuando no han sido secas, maniáticas, reiteradas de una fórmula estéril —o bien bulla infantil de balbuceos fingiendo rumor de fragua—, las revistas han solido nacer en Madrid como pretextos pasajeros para exhibir los dos o tres poemas impacientes de cada colaborador que solos no hacían libro... De ahí su falta de tensión y su inevitable aspecto de escaparates... *P.A.N.* respira y anda y esto sorprenderá cada vez más».

El núcleo fundamental de textos de índole estética, teórico-literaria y crítica los firman en *P.A.N.* los hermanos Dieste. Me referiré con brevedad a los del mayor de ellos antes de pasar a estudiar los de nuestro escritor. Con la firma de Eduardo Dieste aparecen, además de las traducciones a las que se ha hecho referencia, tres trabajos, a los que hay que sumar otros seis que figuran bajo el pseudónimo de *Doctor Sintax*. Al primer grupo pertenecen «La forma teatral. I», que tiene continuidad en la respuesta de Rafael Dieste «La forma teatral. II» (ambos en el número 1, pp. 3-6 y 6-8), «La Historia y las Matemáticas como ejes de una Enseñanza Secundaria General y Técnica» (2, pp. 32-38) y la pieza tomada del volumen *Buscón poeta y su teatro* (que acababa de merecer el Premio Nacional de Teatro en Uruguay) «La Constitución inglesa o Manera de convertir una gata en gato» (5, pp. 98-104). Mientras que en el segundo entran tres entregas del misceláneo «Cuestionario de Dr. Sintax» (1, pp. 18-20; 4, pp. 74-78; 6, pp. 131-132) y las reseñas «*Rojo farol amante*, de Rafael Dieste» (3, pp. 58-59), «*Rectángulos* (Poemas), de Vicente Carraco» (6, pp. 134-135) y «*Un pueblo del interior* (Radiografía de la política indígena), por Enrique Bianchi» (6, 99. 134-135). Al margen de esta última y de la obrita dramática mencionada los otros siete textos tienen un real interés para situar el pensamiento literario del autor, incluida, en parte, la propuesta global para una nueva ordenación curricular del sistema educativo[119].

«La forma teatral. I» recupera una serie de tres cartas de diciembre de 1930, y se trata en realidad de un comentario sobre *Don Frontán*, enriquecido aquí y allí por alguna comparación con los resultados alcanzados por el propio Eduardo Dieste en su drama *El viejo. Tragedia vulgar de las tres jornadas naturales. Ida, vuelta y vencimiento de años* (E. Dieste, 1933: 349-378) y por algunos atisbos referidos a la obra de Esquilo, Shakespeare, Strindberg y otros. Destaca la preocupación por la visualidad y la «materialidad rítmica de la escena» (p. 3), que vendría a subrayar el significado del hecho dramatizado. Otro aspecto si se quiere declarativo de una axiología estética es aquel que atiende a la consecu-

[119] Español o de otros países de lengua española, no llega a especificarse, aunque es obvio que el autor tiene presente sobre todo el modelo uruguayo y su propia experiencia de varios años como director del Liceo de Cerro Largo. Esa planificación curricular, gestada con probabilidad hacia 1915, en la etapa en que pasa ya a desempeñar funciones de diputado en la Cámara de Representantes uruguaya, nos interesa porque en uno de los puntos del plan de reforma educativa es cuestionado el lugar habitual de la Historia de la Literatura como disciplina. Para Eduardo Dieste nunca debería separarse el estudio de la literatura de los procesos históricos. Las lecturas literarias y teatrales pueden ser además, asegura, un magnífico medio de acceso al conocimiento de la Historia y un factor añadido para la reforma de las mentalidades sociales.

ción de la intensidad dramática, en especial la trágica. Eduardo Dieste estima que Shakespeare reorienta los logros de Esquilo en el sentido de que, sin pérdida de la sobriedad, «es abundante»; es decir redunda, reitera los contenidos, tanto —señala— que incluso a veces como lector o espectador le sobreviene la tentación de *quitar* algo a alguna de sus obras. El crítico y dramaturgo se sabe, y sabe también al autor de *Don Frontán*, más cerca de las formas *ya superadas* de Esquilo —a cuyas tragedias nunca le tienta añadir nada—, y por eso valora que «Tu defecto y el mío (*El Viejo*) creo que es la brevedad» (p. 3), la tendencia irreprimible a las formas sencillas. En un momento posterior de su comunicación Eduardo escribe ya desde el convencimiento de que una nueva redacción tanto de su pieza como de la de su hermano se hace necesaria[120], y plantea la diferencia existente en el teatro y la novela (o, relativamente, el cine). Si en la novela la propia secuencialidad o sucesión del personaje como instancia ficcional favorece un tratamiento *en longitud*, en el teatro, en cambio, se impone la transversalidad; de hecho en Shakespeare, por ejemplo, encuentra una extensión producida por el entrecruzamiento de varios temas con uno dominante que los subordina (p. 4).

Importa también llamar la atención sobre el análisis que de la objetividad escénica elabora el mentor del grupo de *P.A.N.*, sobre todo porque me parece de una notable modernidad. Para él «la objetividad en el arte (como en la ciencia... y en política) nunca tuvo relación sino con los capaces de reaccionar en su plano» (p. 5). Quiere esto indicar que *es asunto* del espectador percibir instintivamente —de acuerdo con la educación de su propia sensibilidad— el sentido de las cosas que en escena se le revelan, que serán o no *objetivas* en función de su personal percepción estética. Sobrevienen a Eduardo Dieste dudas, siempre traídas a colación desde *Don Frontán*, sobre la posibilidad de una descodificación *bien orientada* por parte del público habitual de la escena española de su tiempo. En definitiva, las claves fundamentales manejadas en el bosquejo de su teoría de la crítica consisten 1) en abordar el texto como creación y experiencia *globales* (tanto en la zona del autor como en la del lector), producto de una *tensión estructurante* que gobierna todas sus parcelas, y 2) en fijarse en la más probable forma de recepción que el público, en función de las coordenadas históricas y culturales que lo definen, dará en ejercitar. La peculiaridad de una interpretación crítica como la presentada, con sus hallazgos e intuiciones, se comenta por sí misma.

Otra cosa es ya el camino seguido por Eduardo Dieste al acercarse a la lírica, donde su tendencia es la de practicar un discurso crítico que entrevera versos y glosas a partir de una percepción hermenéutica nacida de la lectura. En todo caso, sus reseñas de *Rojo farol amante*, de los poemas puros de Vicente Carrasco en *Rectángulos*, de unos poemas epistolares de Esther de Cáceres, de *El sol por otros cielos*, obra de Mariano Gómez (estas dos últimas dentro del primero de los *cuestionarios* del Dr. Sintax citados), o de *Marismas* y *Flora* de Juan Rodríguez Mateo (en el segundo *cuestionario*) tienen siempre muy presente una convicción que se expondría en 1938 en *Los problemas literarios*, pero que ya estaba incluida en una versión previa de ese libro, *Teseo II* (E. Dieste, 1930), la de que el folclore constituye la base efectiva del conocimiento, siendo así que la inspiración viene al poeta de su instalación en la comunidad con la que perma-

[120] Parece poco arriesgada la conclusión de que de consejos como este —posteriormente fortalecido por intervención de Valle-Inclán— nace en nuestro autor la intención de *corregir* su farsa.

nece comunicado (Gurméndez, 1987: 11). La pregunta inmediata es la de si el poeta puede simultáneamente «sin mengua de las calidades de su alma y de su verso, comunicarse a todos», si el verso cordial que piensa sobre lo heredado, aquel *que siente el pueblo*, «¿podrá salir de la misma fuente y ser de igual pureza que el verso de imágenes últimas, simple de tiempo y de palabra que danza en el punto inmóvil de un alma profunda?». Eduardo Dieste manifiesta su creencia de que sólo la poesía «auténticamente popular» está en capacidad de comunicarse «a los más en su tiempo y a todos en el postrero» (p. 78). Pero también advierte que el problema de la comunicabilidad no es una mera cuestión de «allanar las palabras y el pensamiento» (p. 77), pues viene a fiar ese cometido a una operación dispuesta por el genio del poeta, que necesariamente ha de recordar el *objective correlative* de T.S. Eliot, y no menos la función poética jakobsoniana: «el número de relaciones ideales y sensibles, y en cómo avanza, retrocede o salta cada son y su acorde con otros, las palabras de un verso y los versos de la estrofa» (p. 77).

Registraré por último la réplica de Eduardo Dieste a un ensayo previo de Antonio Sánchez Barbudo (*P.A.N.*, 5, pp. 95-97) con el que comparte título «Virtud y dificultad de lo español», tema muy enraizado en el clima de un debate sobre la identidad histórica y cultural de España, que desde el 98 extiende su presencia hasta la obra de varios pensadores del exilio posterior a la Guerra Civil. Sánchez Barbudo se quejaba en su ensayo de la reconversión del problema de España por el 98 y por otros de los afianzadores del tipismo o del casticismo en un cuestionamiento del gesto, del momento excesivo en que lo español se muestra en ocasiones, y pretendía, contra ello, localizar una más esencial comprensión de España, para lo cual establece un parangón con el género novelesco. El novelista, dice, sólo domina su oficio si sabe mirar, y ha de hacerlo «desde cierta distancia, respetuosamente», llegando de fuera para después sentir el misterio «cordialmente, desde dentro». Hacen falta ojos nuevos «para un nuevo mirar distante, que no excluya el calor». Son precisos «ojos para contemplar»[121]. El joven escritor opina que el español es como un mal novelista: no sabe mirar, pues cuando lo intenta da en *devorar* lo contemplado, uniéndose inexpresable, místicamente a aquello que mira. Velázquez sería la excepción:

> Velázquez es el máximo novelista —y no se alarmen los pintores—, porque es *autor* de sus cuadros, quedando él fuera, a cierta distancia siempre, aunque esté dentro su figura, como está en las *Meninas*, y como está su alma «bondadosa», como ha dicho Ramón Gaya, llenando toda su obra. Está ahí, a la justa distancia, sin caer ni mezclarse a las cosas, aunque al borde siempre de este peligro, en esa tensión propia de un alma cálida; trasladando las figuras con su aire y su mundo a un plano de indiferencia, de distancia. (p. 96)

Por eso puede decir Sánchez Barbudo que Velázquez «señala el verdadero camino de la novela a España», para que esta deje de prodigar poetas, pícaros y místicos y ofrezca al mundo algún novelista, alguna novela verdadera en la que el creador no se funda con la materia narrada. Y aun manifiesta sus dudas sobre que la

[121] No será necesario llamar la atención sobre el eco que aquí pervive de la colaboración de María Zambrano en el número de presentación de *Hoja literaria*, o de sus conversaciones con Sánchez Barbudo sobre la fenomenología.

picaresca o Cervantes en el *Quijote* lo hayan conseguido; aquella por su moralismo y porque su creador «es como un pícaro más que dirige el juego», este porque sus personajes desbordan al propio novelista (entiéndase *al narrador*).

De lo que se nos habla aquí es, no cabe duda, de las opciones priorizadas en la enunciación narrativa por los novelistas españoles. Sánchez Barbudo, aunque por supuesto no lo concrete en estos términos, se queja de la selección de un tipo de narrador omnipresente, bien por configurarse como *yo protagonista*, bien por establecer un trato con los personajes de excesiva camaradería. De ahí el exceso efusivo, que en la pintura representaría bien Francisco de Goya, cuyos bríos tampoco son buena escuela de novelistas en su criterio. La esperanza, pues, para la novela española radica en que nazca el creador que fuere capaz de contar con facilidad y hondura, que animare un narrador que ejerciese la mirada velazqueña, «que mire así y nos cuente luego la vida, las cosas, los gestos y las palabras» (p. 97).

Resulta lúcido el análisis crítico ofrecido por el escritor madrileño, su tendencia hacia un objetivismo narrativo que entiende ajeno al espíritu del país y que le sirve para interpretar históricamente a España, tierra —por otra parte, y siempre en sus juicios— rica en genios herméticos (Teresa de Jesús, Calderón, Unamuno...), de esos que difícilmente se dejarían explicar *desde fuera*, ejercitando una mirada objetiva, diríamos nosotros. De notable interés es asimismo la vinculación que traza entre aquella meta perseguida y el método fenomenológico, el cual parece iluminar también la colaboración no sé si voluntaria de Ramón Gaya en *P.A.N.*, a la que el propio Sánchez Barbudo, como acabamos de ver, hace referencia en su ensayo. Lo cierto es que Gaya había escrito una carta de respuesta al artículo de Fernández Mazas publicado en el número 4 de *P.A.N.* Allí quien ejercía como crítico de arte *oficial* de la revista dirigida por Otero Espasandín había censurado una etapa de la obra velazqueña —la de *Los borrachos*, *La fragua de Vulcano*, *Vista del jardín de Villa Medicis*[122]...— contraponiendo sus supuestos escasos logros a los que de forma a su juicio mucho más generosa sobresaldrían a partir de *Las lanzas* y, sobre todo, en aquellos retratos que cediendo a la magia de la pintura limitaron la de la realidad. Esto es, los de Mariana y Margarita de Austria, Felipe IV, el príncipe Baltasar Carlos, Fernando de Austria... Viendo el interés de las consideraciones formuladas en la réplica de Gaya la redacción de la revista decidiría incorporar su carta —no fechada— en el número 7 (pp. 140-141). En ella el pintor y escritor murciano, quien nunca abandonaría su admiración por Velázquez, como demuestran varias de sus participaciones en *Hora de España* y su breve e intenso *Velázquez, pájaro solitario*, acusa el exceso de talento racionalista de Mazas, su fe en haber hallado *para siempre y para todo* un juego de pesas y medidas. Gaya cree que cada objeto artístico demanda la invención de un nuevo sistema de análisis, motivo por el que entiende que toda teoría, estética o no, nace condenada al fracaso. Más aun si se le intenta aplicar a ingenios artísticos como los de Velázquez o Shakespeare, que califica de *desmedidos*. Propugna por ello que el acercamiento a su arte sea precedido por un desnudarse, un *volverse inédito* habiendo olvidado

[122] Como se sabe, esta última obra no está claro que pertenezca a los mismos años que las dos anteriores, no faltando estudiosos que la trasladan al segundo viaje de Velázquez a Italia, entre 1649 y 1651, lo que parece más razonable que asociarla al primero, realizado veinte años antes.

mucho, «que es la más fuerte y cierta virginidad: la segunda, la reconquistada» (p. 140). Gaya cree que no es posible ante Velázquez pensar sobre Velázquez, eso es algo que podría en todo caso ejercerse después de salir de la inocencia —¿de la epojé que faculta la reducción eidética?— en la que habría de ingresarse previamente para mirar con plenitud su pintura.

Pero retornemos ahora a la otra polémica anunciada, la sostenida por Sánchez Barbudo con Eduardo Dieste, quien responde las tesis de aquel sobre la incapacidad española para la novela *por elevación*, situando la cuestión —para mejor debatirla— en el marco conocido de la dificultad hispana para la filosofía, aireada sobre todo desde Alemania al mismo tiempo que se reconocían las virtudes nacionales para la plástica e incluso para la intimación de lo metafísico en lo literario: «En estilo kantiano: podría decirse que el espíritu de esta raza libra las más arduas contiendas en el puente de la «estética trascendental», obstinado en «categorizar» la profusión del mundo sensible» (p. 131). Y, además, viendo otras soluciones dadas en el marco de las literaturas europeas a ese mismo reto. Se fija Dieste, por su conocimiento personal de la misma, sobre todo en la inglesa, que en tiempos de Shakespeare le parece la más afín a la española. La novela en lengua inglesa habría optado por dos vías, la que representan Charles Dickens y Thomas Hardy sería la primera, la que emprenden Gilbert K. Chesterton y George B. Shaw la segunda. Si aquella cede a la «seducción panorámica del mundo» no logrando dotar de don de inmanencia a sus personajes, esta tiende al «vuelo especulativo», en el que los protagonistas semejan muñecos —graciosos o terribles— al servicio de la hechura lógica del absurdo. Cree Eduardo Dieste que la imposibilidad de la que hablaba Sánchez Barbudo cabría verla también en la novela británica si los parámetros de medida son tan inflexibles como el proyectado sobre nuestras letras, pues «si le fuese encomendada al espíritu denso de James Joyce, a Chesterton poeta y al dramaturgo que Tomás Hardy llevaba dentro el sostenimiento de la producción novelesca inglesa, daría de sí —en calidad— el promedio de la española. El mismo resultado daría este análisis en Francia, en Rusia y en los países escandinavos» (p. 131). Y tras ese preámbulo introduce una clave muy típica de su filosofía de la literatura: la de la unidad orgánica de los géneros literarios, que en su «Tetraedro de la poesía», perteneciente a *Teseo. Los problemas literarios* (E. Dieste, 1938: 115-138), acabaría dando en formulaciones del tenor de la que sigue:

> Ni por necesidad de lenguaje deberían usarse las palabras locativas de superior e inferior al referirse a los estados de real que organiza con plena calidad espiritual cada género literario. Es infeliz ceder, si no es efusiva o prácticamente, al acento de lo adjetivo suponiendo que lo lírico es la expresión esencial del espíritu y que los otros géneros quedan afectados de la materialidad de las realidades que levantan al cielo. Un esquema teórico del proceso de espiritualización literaria podría ser: de la lírica, por la épica, al drama o tragedia, y de ésta a la lírica. Es curioso observar que el esquema se comporta casi históricamente, y es natural, hasta el momento en que los pueblos entran a la mayoría de edad como personas sociales. Generalizada la historia como plano de experiencia y conocimiento, la rotación del circuito puede hacer hincapié en la épica o en el teatro, y la lírica, en retorno, vuelve a ocupar el vértice del tetraedro espiritual que simboliza el universo literario. (p. 126)

Muy en línea con esta convicción que su propio defensor cataloga como *morfológica* está la de que cada pueblo, en función de un *carácter intelectual* que se le reconoce[123], opta en las diversas fases históricas que atraviesa por primar una ordenación genérica (que el curso del tiempo se encargará, como en una rueda de la fortuna, de variar e invertir). El carácter intelectual español, a juicio del ensayista, favorece en un largo período de su evolución dos soluciones, una puramente morfológica y la otra estética. Esta no es otra que la opción por el simbolismo como medio técnico priorizado para lograr la tensión trascendental, claro en Cervantes o en Calderón, que «someten el mundo circundante y el del misterio al "imperativo categórico" de su alma, que es la de España» (p. 132), y acaso sólo desatendido por Lope. La solución morfológica es la que eleva el drama al punto alto de la rueda (temporalmente, sí, pero sin mudanza visible a lo largo de un período histórico demorado), haciendo que en España —y algo semejante pasaría en Rusia— la novela moderna haya nacido *en previsión* de las que son sentidas colectivamente como sus formas inmediatas superiores, en particular el drama. Por eso puede afirmar Eduardo Dieste —y en ello no puede apreciarse contradicción de lo postulado por Sánchez Barbudo, y sí, apenas, modulación de sus análisis— que la novela española es tanto mejor cuanto mejor anuncia su dramatización posterior, cosa que resuelven bien las de Unamuno, las de Valle-Inclán e incluso las de *Azorín*, pues, en fin, «España fué, es —o será— (contando sus líricos) una raza de dramaturgos» (p. 133).

3.3.3.1. Las colaboraciones de Rafael Dieste. De la morfología genérica a las relaciones entre teatro y cine

Se ha indicado ya que nuestro autor firmó un total de diez trabajos en la revista. Lo más enjundioso de sus colaboraciones son la carta que remite a su hermano Eduardo sobre poesía dramática («La forma teatral. II», 1, pp. 6-8), el ensayo «Sobre teatro en cine» (3, pp. 51-55) y su pieza teatral *Revelación y rebelión del teatro* (7, pp. 153-163), misterio polemístico que gira alrededor de las propuestas dramatúrgicas de Gordon Craig. También aparecen dos de los poemas de *Rojo farol amante* —«Montaña» y «Reconocimiento» (4, p. 68, y 5, p. 93)—, los ensayos de título «Una semblanza de Buscón poeta» (firmado *Gerineldos Delamar*; 1, pp. 11-18; figurará como «Apéndice» al libro de Eduardo Dieste *Teseo. Los problemas literarios* en 1938, pp. 281-290) y «Galería de espejos fieles» (6, pp. 122-124), un par de crónicas referidas a la escena y las exposiciones parisinas (5, p. 84, y 6, pp. 113-114; también como *Gerineldos Delamar*) y la carta mencionada al director de la revista haciendo votos para que el premio Nobel de aquel año fuera para Valle-Inclán (3, pp. 45-46).

En la respuesta a «La forma teatral. I» y con fecha 3 de enero de 1931 deja ver Rafael Dieste por vez primera de forma nítida su interés por la obra de Nietzsche *Die Geburt der Tragödie*. Es conducido a ella por una reflexión de la carta de su hermano en la que se afirmaba que su *Don Frontán* siendo obra teatral y plástica tenía una «trascendencia de música». Observa el menor de los

[123] Véase aquí una prueba de idealismo consonante con Hegel y su interpretación del *Volksgeist*, orientada en sentido antropológico y lingüístico en forma no lejana de la que aparece en Eduardo Dieste por la *Völkerpsychologie* o «psicología de los pueblos», que desarrollaron Heymann Steinthal y Moritz Lazarus.

Dieste que eso mismo era lo que había dicho Nietzsche sobre la tragedia griega, concediendo además su acierto pleno al margen de la tendencia nihilista y un cierto sometimiento a la metafísica de Schopenhauer: «¿Será, pues, el destino de la tragedia ser vigorosamente plástica en su presencia y musical en su trascendencia?» (pp. 6-7). El comentario incide a continuación en la autodenuncia de Eduardo Dieste sobre su pecado de *brevedad* en *El viejo*, extendido por él mismo a la farsa trágica de su hermano. Replica este afirmándose —todavía aquí lo hace— en ese carácter de concreción trágica y dramática, en la escuela de Esquilo, por tanto, frente a la de Shakespeare. Así, la discusión entra en el terreno de la unidad de la tragedia. Desconfía Rafael Dieste del entrecruzamiento simple de temas para constituir una obra de mayor extensión o densidad; sospecha que la efectividad de la inserción de episodios no sea la mejor alcanzable; sugiere, incluso, que podría resultar más acertada la solución de incluir variaciones sobre el tema, como había resuelto Eduardo Dieste en su drama *Castidad*. Sin embargo, acaba regresando a la poética de Shakespeare, reconociendo su capacidad para que no sea simplemente el ingenio quien hile los vínculos entre el tema dominante y los episódicos, para que *la fragancia histórica* de la pieza se plasme con suficiencia, y para que la misma historia no acabe destruyendo el mito nuclear, generador de la tragedia. Tiene muy notable proyección informativa hacia sus propias opciones —las de Rafael Dieste— este juicio, que sin duda ayuda a entender alguna de las ampliaciones que encontraremos en *Viaje, duelo y perdición* (1945) relativamente a los textos publicados en el decenio de los treinta.

El último quiebro de la carta es para detenerse en otro punto central de la estética de Eduardo Dieste, el de la morfología genérica, que se conecta con el de la creatividad artística. Para nuestro autor es legítimo —lo resolvía con perfección Shakespeare— beber en obra ajena o en el caudal de lo popular (que es de todos). Entiende así que «cualquier trivial urdimbre de sorpresas y equivocaciones», en forma de cancioncilla tradicional o de cuento de mera intriga, una vez *humanizada* y *sometida* al rigor de la poética propia tiene legítimo derecho a originar el drama. Sólo ve aquí un problema. El de que el gran artista nunca es caprichoso, pues «valora el impulso [creativo] por su íntima necesidad» (p. 8), y no como solución parcial a una fase posible de pasividad inventiva. En el volumen V de las *Obras Completas* de Dieste se recoge una nota que el editor presenta como probable carta a Eduardo Dieste escrita hacia mayo de 1935 (número 29, pp. 68-69). Por su gran proximidad con el texto que acabo de analizar me parece probable que fuese unos meses anterior a esa fecha. El interés fundamental de esa carta o nota en relación a «La forma teatral. II» estriba en que amplía la atención al caso de Cervantes y al de la novela nacida por acumulación de episodios —con «juego de peripecias», como en muchas italianas e inglesas—, estableciéndose en fin una paradójica comparación entre el arte shakespeareano y el cervantino que viene a destacar, primero, que por haber puesto a jugar la novela con la vida Cervantes descubre un nuevo camino *dramático* para el género (con la dialéctica entre lo posible y lo real, que es para Dieste la esencia de toda la novela postcervantina), y, en segundo lugar, que habiendo Shakespeare interpretado la vida misma y la realidad como novela incorpora a sus dramas un *tiempo novelesco* que abre la posibilidad de la multiplicación de desenlaces porque «rompe las amarras», porque como tal consume el principio de finalidad,

que era apenas un vestigio de la épica[124], de modo que «Esa infinita posibilidad aparencial, es el tiempo Shakespereano, en el cual memoria y olvido adquieren terrible significación de batalla de sombras aéreas que sangran, pelean, juegan, desfallecen y vuelven al vacío cuando no son sueños...» (p. 68).

Nos detendremos ahora en otra colaboración que se incluye en el número inicial de *P.A.N.* Dieste hace en ella «Una semblanza de Buscón poeta», máscara que como se sabe pertenece a su hermano Eduardo, deteniéndose para ello en varios de los textos pertenecientes al volumen misceláneo *Buscón poeta y su teatro* (1933), en especial en sus cuentos, que guardan «memorias de niñez» y que por eso mismo no son en absoluto ajenos a los propios recuerdos de Rafael Dieste, y presentando a continuación algunas de sus claves estéticas. Nuestro autor observa aquí con detalle el mundo infantil, el papel de *testigo del mundo* que al niño corresponde ejercer en sus primeros años, de testigo del pequeño mundo en torno, dando fe de su constitución y de sus conflictos, resolviendo, juzgando ya a veces, conociendo el bien y el mal en cifras mínimas que se le presentan por la actuación de padres, hermanos, vecinos, naturaleza... Un mundo que sin duda reenvía a la experiencia posterior de Félix Muriel y a su conocimiento de lo ejemplar, de lo que es cifra —también pequeña— de la bondad, o, contrariamente, de lo malicioso. Quizás por esto mismo no pueda ejercer Rafael Dieste función crítica en esta ocasión y se demore apenas en reconstruir desde la lectura sus propios testimonios infantiles, que disimula y juega a ocultar por asociación con los de Buscón niño, siendo el texto final no se sabe bien si recreación o juicio estético que se para a considerar el naturalismo, el humor, lo trágico, la ternura... en Buscón poeta.

La carta que bajo el epígrafe «Valle Inclán, premio Nobel» se recoge en el tercer número de *P.A.N.* lleva fecha de 28 de enero de 1935 y es respuesta a la solicitud que le hace Eduardo Dieste cuatro días antes para que escribiese unas palabras que diesen a la candidatura algo más de viabilidad, al menos de puertas adentro en España[125]. Nuestro autor introduce aquí ideas que desarrollará con más espacio en *Hora de España* un par de años más tarde. Giran estas en torno al tiempo y el mundo que incorpora la obra del dramaturgo gallego, referencias que mueven a Dieste a manifestar su deseo de escribir algún día un libro titulado *Cosmogonía de Valle Inclán*[126] que comenzase por indagar la clase de platonismo antes de Platón al que se acoge el genio poético de su paisano, atento a una edad en la que «las ideas no eran signo de recelo ante la mudable apariencia» (3, p. 45), ni se paraban a negar siquiera la realidad de esta.

Pasando ahora a las crónicas que, también bajo pseudónimo, envía desde París sabemos ya cuál fue su impresión en relación con el cubismo contemplado en una retrospectiva. El impresionismo en el Louvre también le parece cosa de estampas y se lamenta del escaso ritmo que las galerías de arte son capaces

[124] Tan sugerente reflexión será retomada en *Revelación y rebelión del teatro*, adjudicándose al personaje del Amigo del Profesor (*P.A.N.*, 7, p. 161; también en TI, p. 88).

[125] Según informaciones epistolares posteriores parece ser que Valle conocía el proyecto de *P.A.N.* y que llegó a elogiar públicamente su rumbo en el curso de alguna intervención suya en el Ateneo.

[126] No lo hizo. Sí completó, en Barcelona durante la Guerra Civil, una antología de sus textos, que nunca llegó a la estampa. Informa de ello una carta de María Zambrano de noviembre de 1937 (Axeitos, 1991b: 99).

de imprimir en su mediación entre artistas y público. Vergonzosa le parece la reconversión de los galeristas en anticuarios atentos sólo a la visita del turista adinerado y estulto.

En cuanto al teatro en París su impresión no es tampoco favorable. Llega al extremo de indicar que en aquella altura España le parece más país de teatro que Francia. Culpa sobre todo a los actores, incapaces de transmitir al espectador la necesaria pasión comunicativa; y exclama, «¡Qué diferencia de vitalidad con la del Teatro de Arte de Moscou [*sic*] que vi en Bruselas!» (5, p. 84). En el número siguiente abunda Dieste en esas impresiones e incide en particular en los autores, muchos de ellos —Jules Romains, André Gide, Fernand Crommelynck, Jean Giraudoux, Henri-René Lenormand, Jean Cocteau, Paul Claudel...— grandes escritores, pero con una dramaturgia que le parece *monocorde y fría*. Sobre esa base, que se suma a la comentada del trabajo de los actores y a una escenografía «pulcra, amanerada, insípida —aunque sea de vanguardia», el público no reacciona, se inhibe:

> el público no suele *presentirse* en la dramaturgia francesa actual, como creación imaginativa o cordial o poética del autor... Desde los tiempos de Molière, eso ya no sucede en grande; y tal vez siempre ha sucedido en Francia menos que en España, Italia, Alemania, Rusia, Inglaterra... (Sálvese, en este punto, al flamenco-belga Cromelinck [*sic*]. ¡Y qué elegante y alegre verdad cordial existe aún en Holanda y en las comarcas flamencas de Bélgica!). (6, p. 113)

La esperanza de la escena francesa tampoco la ve Dieste materializada en directores —*taumaturgos*, dice— como Charles Dullin, Louis Jouvet o Gaston Baty. Ni siquiera en un Jacques Copeau que le merece mejor consideración. Estaría acaso en aquel que fuese capaz de crear «el misterio del espectáculo *distante*...», que, por francés, afirma que seguiría siendo probablemente un montaje *cortesano* pero lograría cuando menos hacerse «visible, audible y *legible* en escena» (6, p. 114).

«Galería de espejos fieles» es otra de las colaboraciones de nuestro escritor en *P.A.N.* Se trata en realidad de una sucesión de breves textos de carácter ensayístico, narrativo y lírico, cuya peculiaridad más relevante es acaso la introducción de la figura de Félix Muriel como una especie de *alter ego* de Dieste, o mejor como una voz apócrifa al estilo de las machadianas[127]. Su necesidad parece venir dada por la reflexión que abre la «Galería», cercana ciertamente al tema organizador de los poemas de *Rojo farol amante* y que se hace desembocar en una máxima de Eduardo Dieste: «Nada es morir; morir es cambiar el ser». Estamos ante el diálogo de las edades del hombre, algo que siempre interesó a Dieste como asunto literario y filosófico. Tiene además como tal dos proyecciones,

[127] Recuérdese que Juan de Mairena, por ejemplo, vivía ya desde el 5 de noviembre de 1934 en las páginas del *Diario de Madrid*. Sobre la condición de lo apócrifo en sus diversas vertientes y manifestaciones incidiré más adelante, en concreto cuando se haya de tratar la producción crítica de nuestro autor en *Hora de España*, donde publica precisamente una recensión de la obra de Antonio Machado. Añado ahora que el *Gerineldos Delamar* que antes mencioné como pseudónimo de Rafael Dieste podría verse también como apócrifo si se parte de la alusión hecha por el escritor en carta recogida en el segundo número de *P.A.N.* (p. 40), donde lo presenta como *un amigo suyo*.

la que se queda en el ámbito de la identidad personal y la que se refiere a la relación con el otro, donde se plasma sobre todo como problematización de la vinculación paterno-filial[128], tan recurrente en Rafael y en Eduardo Dieste. La pregunta que nace del apotegma leído invierte el orden de la ecuación. Si morir es sólo un cambio de la forma de ser, «¿Podrá decirse con igual fuerza de presagio que cambiar el ser es morir?» (6, p. 122). ¿Tendría razón Celestina cuando aseguraba que «mudar costumbre es a par de muerte»? En ese caso daríase la vuelta a la leyenda que Luis Cernuda vio en un retrato del metafísico inglés John Donne, inspirada sin duda —estaba incluso redactada en castellano— en el casticismo más inmovilista de nuestra edad áurea, «Antes muerto que mudado».

Pero Dieste es ajeno a ese orden. Su preocupación estriba en saber si la mudanza es muerte del ser que se fue, si cambiar de pensamiento es enterrar el pasado y hacerse parricida de uno mismo (recuérdese lo que en un capítulo anterior se dijo sobre las «apostasías del yo» y su vinculación con la tesis de Abel Martín en torno a la esencial heterogeneidad del ser). Sólo se concibe en Dieste el ser como crecimiento, cambio. Y sabe que el crecer implica el *crecer muriendo*, que es un *crecer matando*, por lo que exclama: «¡Oh, no quiero matar, sino reducir a obediencia! Pero el padre se muere si no manda, muérese como padre» (p. 122). La alternativa a esa desaparición no es otra que la convivencia con lo que se fue en otro tiempo, que implica habitar el cuerpo propio junto con otros personajes, nuestras identidades del pasado. Y esto supone conflicto siempre, dudas, suspicacias..., la sospecha de deslealtad mutua que reaparecerá en *El alma y el espejo*. Pues aquel que así vive

> Si además fuese artista —creador de figuras— terminará dando cuerpo de imaginación y alojando en la esfera de su propio ser a un personaje malicioso, negador por esencia, suspicaz por principio, que desorientará el caudal de su destino en laberinto de canales. En tal situación, «con el diablo en el cuerpo», no sabrá si las crueles desazones que padece son diabluras del «doble» receloso o impulsos de su propia voluntad que se ejercita en intrincadas pruebas de heroísmo y dureza. (p. 123)

Y aquí comparece Félix Muriel, presentado como un estudiante erguido que recuerda el *San Juan* de Donatello, «enérgico el perfil y los ojos de niño», con un libro apretado bajo el brazo mientras pasea el parque ausente pero lúcido, diciéndose palabras ya escritas por él mismo y que una vez más son reveladoras de que en el seno de la tertulia del grupo de *P.A.N.* la discusión sobre el alcance de la fenomenología había llegado a convertirse en motivo casi obsesivo. A la vez, ese discurso enlaza con otro título de Dieste, *Sobre la libertad contemplativa*, con lo que estamos legitimados para pensar que esta «Galería de espejos fieles» representa en germen buena parte de la producción de nuestro autor, en un anillo que enlaza lírica, narrativa y ensayística. Pero conozcamos ya, completos a pesar de su extensión, los argumentos que dibuja el obstinado joven:

[128] Interesa al escritor la inversión de funciones: el padre se vuelve hijo y este se hace padre de quien le dio el ser. Lo cual supone además que uno viene a ser padre e hijo de sí mismo. Es esta, por cierto, una de las concreciones de la alteridad que más ha interesado al pensador lituano-francés Emmanuel Levinas, particularmente en su obra *Le Temps et l'autre*. Levinas entiende lo filial con un atributo de *alteridad en el propio yo*

> Si yo, Félix Muriel, no soy más que sujeto..., pura conciencia que para existir ha de hallar algo resistente fuera de sí, un límite exterior, un objeto sensible, todo el carácter de mi existencia está subordinado a esos objetos, a esos límites que me son ajenos, y sólo podrán determinarme por la presión de su existencia..., y todo amor conquistador será ilusorio. Si cedo y soy hechura del objeto, ¿quién conquista? Pero si quiero recobrarme y digo que el objeto es manifestación de mi conciencia —con lo cual se hace mío lo que me determina y parezco más libre—, me quedaré muy solo... ¡Oh, me quedo sin el mundo y es ilusorio el diálogo y también el amor! Unico en mis dominios, tórnase espectral mi omnímoda conciencia. Y según voy dejando de creer en las cosas, desfallece mi fe en mi propia existencia. Y sujeto y objeto casi no son palabras, sino letras que indican los términos opuestos de una simple simetría óptica, la sintaxis de toda apariencia... Sí, el único[129] en sus dominios se ha perdido en ellos al perder el mundo, lo que fuera de mí, si creo en él, se ofrece a mi conquista. Aún me queda el recurso de venir hacia mí, de recobrarme en retirada, quedando ante los hechos de conciencia como antes frente al mundo. Pero, ¿quién soy, cuál es mi último lindero? Ahora me determinarán como exteriores los objetos de la conciencia... ¡Qué pavor! ¡Qué mundo vacilante frente a mí! Puede ver y prever y recordar y asumir mil disfraces e incomprensibles voces en la esfera infinita de la posibilidad. Y así he venido a ser yo mismo —si no es verdad mi corazón— infinita posibilidad de ser también lo que no quiero ser. ¡Oh, quiero recobrar mi nombre o perderme definitivamente! ¡Piensa, piensa de nuevo, vuelve a mirar el cauce y el agua, acaricia las peñas de tu origen, pregunta con tus manos, ama de nuevo y sé desposeído, busca sed a lo largo de tus llanos, sal corriendo, corriendo, Félix Muriel! (pp. 123-124)

Llama la atención ver así asociados el nombre del apócrifo Muriel y la puesta en cuestión del método fenomenológico a la trillada luz del supuesto solipsismo idealista husserliano, comprendido aquel por Dieste en todo caso —en mi modesto entender al menos— con mayor profundidad que en el ligero modo a la sazón imperante en España, acaso *superado* —y la palabreja se hace pegadiza al tocar estos asuntos— por una lectura fresca de las *Meditaciones cartesianas* en versión francesa, aparecidas en 1931. De todos modos lo que resulta más definitorio es el giro casi existencial emprendido por Dieste en esta prosa. Porque de la constatación —tan husserliana— de que todo conocimiento es problemático en sí mismo, y de la buena comprensión de lo que supone una atención al yo trascendental (es decir, de la reducción fenomenológica: «recobrarme en retirada, quedando ante los hechos de conciencia como antes frente al mundo»), Muriel pasa a un sentimiento de pavor, sintiéndose como una pequeña esfera de marfil al arbitrio azaroso de una ruleta que decidiese nada menos que su identidad personal: el ser como infinita posibilidad de ser, también de ser aquello que no se desea ser. Y la salvación la siente entonces sólo en el recuerdo de la infancia, en «las peñas de tu origen» hacia las que emprende un regreso.

En el retrato que se hace del joven Félix Muriel está recogida una información que antes no he introducido. Dice Dieste que pasea —o mejor, *recorre*— el

---

que da lugar a un existir plural en el que el padre, no sólo como renovación sino fundamentalmente como *reciprocidad*, es y se confunde con el hijo aun sabiéndolo extraño a sí (Levinas, 1979 trad. 1993: 134-139).

[129] Corrijo, siguiendo indicaciones del autor en carta a su hermano Eduardo (OC, vol. V, número 31, p. 72), la redacción aparecida en *P.A.N.*: «Si el único...» (p. 123).

parque desierto con «un libro bajo el brazo y lo apretaba sin pensar en él, pero sintiéndolo, como se aprieta un peso de angustia habitual». Acaso fuese un libro por él mismo escrito, o tal vez uno de aquellos que según se menciona le servían para aprender palabras que después él mismo afilaba para los combates propios. No creo arriesgada la interpretación de que nuestro escritor tuviese sobre todo en mente el *Sein und Zeit* de Martin Heidegger, cuyo pensamiento se deja rastrear sin dificultad excesiva en los pasos de esta «Galería de espejos fieles» tan existencial. Una prueba a mayores, casi deslumbrante por su resplandor no esperado, es la que aparece tras el cierre de la intervención de Muriel: «¿Era, pues, la costumbre el ser? ¿Era el ser en el tiempo? En el tiempo se muere y se nace y disputan el padre y el hijo... ¡La costumbre! Viéndola muy adentro casi parece el ser...» (p. 124). Pero ya en las palabras del joven angustiado, en su preocupación por su autenticidad, se muestra el tono de la hermenéutica del *Dasein* típico de *El ser y el tiempo*; también la superación buscada por Heidegger de realismo e idealismo, que es justamente lo que trasmite el discurso de Muriel con sus condicionales concatenadas. Claro, ni el ser está en el mundo ni el mundo en el ser. Hay simplemente un *estar-en-el-mundo*, razón por la que acaso se pregunte el estudiante «Pero ¿quién soy, cuál es mi último lindero?», jalón desde el que parte hacia la alternativa de la afirmación de autenticidad o el definitivo *caer* en el olvido de sí mismo («¡Oh, quiero recobrar mi nombre o perderme definitivamente!»), que son, con plena exactitud, las dos caras ontológicas del *Dasein* en la descripción heideggeriana. La misma angustia sentida por Muriel no es sino el modo existenciario de alzarse de la yección por la que el ser es arrojado al mundo. Sin embargo, donde más nítida se presenta la huella de *Sein und Zeit* es en la propia comprensión de la historicidad que constituye al *Dasein* (Heidegger, 1927 trad. 1987[2]: 412-418), la cual está incorporada por Dieste como preludio al propio discurso de su apócrifo o personaje[130].

Esa historicidad tiene un correlato *espacial* en la alteridad. Nuestro autor introduce en la parte final de su ensayo la forma genérica que faltaba de las practicadas por su inclinación creativa: el teatro. Y habla así de la máscara, que «no ha nacido para ocultar» sino que es un *adentro otro* en el que podemos llegar a instalar el ser, nuestro ser. Esto lo sabían ya los combatientes primitivos, señala Dieste, aquellos que se las ponían no para asustar a sus enemigos y sí para «apropiarse de su virtud secreta». Sin embargo, el fin de la máscara, su mejor virtud (y es aquí inevitable el recuerdo de Stanislavski), es que alberga al alma en rostros diferentes. Y ello es renacer.

Debo referirme ya a otro de los ensayos diesteanos en la revista, este de signo bien distinto al anterior, y mucho más delimitado en su tema y en su orden. Me refiero a «Sobre teatro en cine», que probablemente nació muy vinculado a la redacción del guión cinematográfico sobre el cuento de Eduardo Dieste «Promesa del viejo y de la doncella», que había aparecido en *Buscón poeta y su teatro*[131] (E.

[130] Con posterioridad a este texto, y antes de la publicación bonaerense de *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943), este nombre vuelve a ser empleado por Dieste entre junio y octubre de 1937 en cinco colaboraciones aparecidas en la revista barcelonesa *Nova Galiza*, todas ellas correspondientes a la etapa en la que aún era Castelao y no él mismo su director.

[131] De hecho, en carta de 7 de marzo de 1935 comunica Rafael Dieste a su hermano que acaba de concluir el guión esa misma noche (OC, vol. V, número 27, p. 65), y el ensayo «Sobre teatro en cine» lleva fecha de 7

Dieste, 1933: 219-231). De todos modos, como sabemos, la preocupación por el cine no es novedosa a estas alturas en Rafael Dieste, pues hemos mencionado su trabajo anterior de guionista para realizaciones de José Val del Omar relacionadas con las Misiones Pedagógicas. Además, de su trato con el cineasta gallego José Suárez, nació el proyecto de crear junto con Eduardo Dieste en estos mismos años una productora propia, cuyo primer encargo sería precisamente la realización de la *Promesa*, a lo que habría seguido una adaptación de *A fiestra valdeira* y «otros bellos propósitos». Según información que nuestro autor facilitó en carta a Estelle Irizarry con fecha 29 de mayo de 1978 (inédita, A.D.), nada de aquello llegó a materializarse por dos motivos que combinados resultaron definitivos: de un lado las dificultades financieras del proyecto, de otro el carácter personal de Suárez, «persona simpatiquísima, pero muy inquieta y de difícil acomodación a cualquier tipo de política "empresarial"».

El ensayo «Sobre teatro en cine» lo presenta su autor como un simple acorde previo sobre una empresa que plantea ir resolviendo a medio plazo, la de pensar sobre los medios de trasladar al cine la poesía dramática, propósito que ya no abandonaría por espacio de muchos años y que reaparece en su epistolario con profusión notable[132], casi siempre vinculado a una posible mejora de su enteca situación económica[133]. El texto comienza por definir sendas posiciones sobre el teatro y la poesía dramática muy claras. La poesía dramática «pretende hacer simultáneo lo sucesivo», para lo cual procura *corporizar el tiempo*. De ahí se sigue que el dramaturgo es en propiedad un *escultor del tiempo*. El teatro, es decir, la representación escénica del drama, viene a ser así para Dieste la evidencia de una suma organizada de valores escultóricos latentes en el poema dramático[134], que parten naturalmente de la propia «presencia corpórea del actor», pero además de «la elocuencia, el ritmo, el sentido, sabor, color y peso dramático de las palabras, el ambiente, la organización de la intriga, el don de adivinación poética del autor (es decir: su poder de imaginación trascendente),

---

de febrero, publicándose en el número 3 de *P.A.N.*, correspondiente al mes de marzo. El guión, que ha sido estudiado en profundidad por Luís M. Fernández (1995), se recogería por vez primera en el libro de Eduardo Dieste *Teseo. Los problemas literarios* (1938: 229-278) con firma conjunta de los hermanos Dieste, práctica nada excepcional en la época de la que hablamos (Kronik, 1971: 27).

[132] No carece de importancia a este respecto el trato de amistad que tuvo con otros cineastas y críticos de cine. Entre estos uno de los primeros fue Juan Piqueras, el director de la importante revista *Nuestro cinema*, con quien Dieste entabla amistad en París en el verano de 1935, recibiendo además instrucción sobre la complejidad del mundo del cine, con especiales advertencias en torno a los abusos de los productores. Véase sobre ello la carta que Dieste envía a su madre y a su hermano Eduardo desde París el 5 de julio de 1935, donde entre otros pormenores habla del interés de una casa parisina por el guión de «Promesa del viejo y de la doncella»; también de su asombro ante las imposiciones que debe sufrir un cineasta tan reconocido como René Clair (OC, vol. V, número 32, pp. 72-74).

[133] Sólo un ejemplo: en carta a Otero Espasandín de fecha 15 de octubre de 1948, en la que anuncia su propósito de viajar a Europa, alude a la posibilidad que ve cercana de «colocar algún guión o guiones de cine» en productoras del viejo continente (OC, vol. V, número 151, p. 282).

[134] En *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* he analizado la variación del *Gestus* identificador de don Miguel en la comedia *A fiestra valdeira* (entendido aquel en sentido brechtiano, es decir, en cuanto actitud social reveladora de una red de relaciones con los otros personajes). Sobre esa base, estudiada a lo largo de las tres situaciones dramáticas desarrolladas en la pieza, intenté demostrar que el dramaturgo había organi-

el número, medida y acento del drama en su total cadencia...» (3, p. 51). De modo tal, que, en fin, la representación teatral «es para hacernos participar en la esencia escultórica, viva y temporal del drama. Escultórica, viva, temporal... No quisiera usar tres palabras, sino una sola que comprendiese el sentido de las tres con el acento en la primera» (p. 51).

Teniendo, como es habitual en sus escritos teóricos sobre teatro, muy presente al lector-espectador, Dieste está convencido de que el recuerdo de una lectura de un drama se asemeja a una materialización de la *figura dramática* del texto en términos muy concretos, como si el lector la tuviese «en la palma de la mano», acariciándola, confirmando su forma, mirándola en torno, de cerca y de lejos. Y en esa concreción —desde el punto de vista teórico tan emparentada con lo postulado por Ingarden (1931 trad. 1979[2]: 347-353) sobre el que entiende como *caso límite* de obra literaria que es la pieza de teatro— juegan un papel de alta relevancia el sentido específico de la quietud y el movimiento, «y si ve y siente el movimiento en escultura y la quietud en música sin que le turben alusiones anecdóticas...» (pp. 51-52). Pero sobrevienen posibles contraejemplos. El primero es el personaje de Hamlet, más que una escultura que dance, una oquedad asediada por máscaras, un espectro que se ha quedado sin peso y sin volumen. ¿Será por ello materia esquiva al cincel que lo talla? No, asevera Dieste: una gran forma puede ser transparente, e incluso puede labrarse desde dentro (¿no es este, de nuevo, nudo con la pedagogía de Stanislavski?). Y aconseja así, como un director de escena a sus actores, una serie de ejercicios:

> Dar un grito en el fondo de un valle. Permanecer inmóvil, en medio de la llanura, bajo la temblorosa amenaza de todo un cielo de tormenta. Oír, desde un punto de recuerdo, las infinitas audiciones posibles del son de una hora nocturna, cerca, lejos, bajo techumbre, y en el monte, y sepultada; o, desde el centro de la sombra, cien ladridos distantes; o el vuelo repentino de palomas —estremecida ficción de un eco múltiple— que alguien, despojado de su nombre, pone en fuga al pasar. (p. 52)

El segundo contraejemplo viene dado por los autos sacramentales calderonianos, y esto permite a Dieste entender que hay formas teatrales que más allá de la escultura, y en diálogo con la geometría, se hacen arquitectura, convirtiendo además en templo el lugar del teatro, asociadas la representación y la asamblea asistente. En casos como el de Calderón, o en otros afines de dramas litúrgicos, lo que observa Dieste es una constitución escultórica unitaria, pero no tanto de lo que se manifiesta sobre el escenario sino del alma colectiva de la asamblea que atiende. El matiz, que de algún modo lo es a la teorización de Craig, no es nada irrelevante.

Alcanzado este punto, y con las premisas fijadas, parecería tarea imposible una conversión de la poesía dramática al cine, habida cuenta ante todo de la condición *plana* de la pantalla sobre la que habría de proyectarse la película. Sin

---

zado su comedia sobre pautas escultóricas, muy conectadas por cierto con los rumbos de los renovadores de la plástica gallega a partir de los años veinte, orientándose específicamente a lo que se ha dado en llamar *estética del granito*. En ese análisis concluí que las tres situaciones dramáticas recorridas por la acción de la comedia eran asociables respectivamente a un *Gestus* definido por un *yo sedente*, un *yo descentrado* y un *yo integrado*, referidos siempre a la actitud —plástica y comunal— del viejo indiano (Casas, 1994a: 257-272).

embargo reafirmará nuestro autor su condición tambien escultórica: el cine le parece ante todo *un ambiente en acción*. Por ello, pese a estar conformada la pantalla como un «centro esférico de todos los ángulos de visión posibles» (p. 54), y porque combina las dos condiciones de quietud y movimiento típicas de lo escultórico (está quieta pero es registro o prueba de movilidad), la cámara cinematográfica está capacitada para trasladar en imágenes el «sistema vivo de gravitación» en que consiste todo drama. El reto consiste exactamente en proceder a una traducción correcta de lenguajes.

Este es, resumido, el contenido de la densa y no siempre directa argumentación diesteana, que, como se ve, dirime estrictamente el problema de la realización fílmica de un texto dramático previo, entendido este siempre como espectáculo, si se me permite *como volumen*. El hecho de que Dieste se desentienda aquí del cine no basado en un drama anterior entiendo que no debería interpretarse como una negación de esa posibilidad, más o menos consonante con la posición defendida entre otros por Jacinto Benavente y quienes con él fundaron en 1932 la C.E.A. (Muñoz Seca, los Quintero, Marquina, Linares Rivas y otros), productora cuya finalidad era simplemente la de aprovechar el éxito de los dramas de estos autores para llevarlos al cine y ganar un dinero fácil[135]. Tampoco entra nuestro autor, por ejemplo, en la que probablemente era la discusión más viva en revistas y tertulias del momento ya a partir de mediados de los veinte, la de en qué medida la constante ganancia de adeptos por parte de las salas cinematográficas, en detrimento de las teatrales, acabaría condicionando en un sentido u otro, para bien o para mal, y aquí las opiniones eran muy plurales según ha mostrado Dru Dougherty (1984: 119-124), la forma de escribir teatro de los dramaturgos contemporáneos[136].

En función de lo anterior no sé hasta qué punto puede sostenerse, como quiere Luís M. Fernández (1995: 207), que en «Sobre teatro en cine» se descubre un Dieste con dificultades para calibrar debidamente la autonomía del cine respecto del teatro, o aun que el escritor no llega en el ensayo a entender algo que es fundamental en el cine, la existencia de «un tempo propio que servía de base ó ritmo e á montaxe, e que nada tiña que ver co do teatro», lo cual vendría a ser indicio, siempre según el estudioso citado, de que quizás lo concibiese más en términos plásticos que narrativos (Fernández, 1995: 209). De esto último no me cabe duda, de hecho así se viene a declarar, por activa y por pasiva, en el ensayo que estudiamos, siendo además esa —a mi modo de ver— no tanto una característica coyuntural compartida por Dieste con otros teóricos o creadores del momento, algunos de la relevancia de un Roman

[135] Cosa que en España se había hecho con profusión incluso en la etapa del cine mudo, llamando poderosamente la atención que ya en 1898 se hubiese rodado un *Tenorio* (Urrutia, 1992: 48-50; Fernández, 1995: 206-207).

[136] Si *Azorín* o Valle-Inclán pronosticaban una recuperación de la espectacularidad y la visualidad teatral, Unamuno presagió una concentración en el poder de la palabra y el diálogo. Urrutia (1992) ha resaltado la especificidad de la incorporación del cine a la vida de las grandes capitales españolas en relación con lo ocurrido en otros países. En España el cine entró muy de la mano de los empresarios teatrales, que inmediatamente vieron en él un complemento de los espectáculos que ofrecían muy interesante a efectos de caja. Ese interés comercial combinó bien, por otra parte, con la filosofía del espectáculo de la que participaba generalmente el público de las salas teatrales, culturalmente rendido sobre todo a la diversión y a la distracción.

Ingarden[137], como una marca extensiva al conjunto todo de la producción literaria del autor (incluida, curiosamente, la narrativa). Pero el propio análisis de Luís M. Fernández reconoce que Dieste es consciente de la especificidad del lenguaje cinematográfico cuando habla de la *traducción* de textos desde el código teatral y no meramente de una traslación en el sentido que había sido propugnado por los defensores del *teatro filmado*; y más todavía cuando precisa la virtualidad funcional de los movimientos de cámara[138] para el cumplimiento de la misión de fundir la información de ella proveniente en lo que denomina *valores de ambiente*.

Es de lamentar, también a este respecto, la pérdida de los guiones escritos por Dieste durante su etapa misionera, pues aunque respondiesen todos ellos —y no es seguro— a una vocación informativa y documental acaso podrían iluminar una parte de lo que se discute. En ausencia de ese material y aun de otros guiones autónomos en relación con textos dramáticos anteriores, lo cierto es que el trabajo llevado a cabo en «Promesa del viejo y de la doncella» se corresponde en líneas generales con lo expuesto programáticamente en el ensayo publicado en *P.A.N.*[139] Una vez más, Fernández (1995: 210) cifra con precisión la peculiaridad del guión de los hermanos Dieste, vinculado ya a un texto en el que la combinación de los ejes axiológico y social lo hacía poco propicio para el gusto imperante en aquella altura histórica:

[137] El fenomenólogo polaco, que en su investigación ontológica sobre la obra de arte literaria concede unas páginas al cine mudo (Ingarden, 1931 trad. 19792: 353-359), destaca que la obra cinematográfica no puede entenderse como literaria y sí, en todo caso, como una pieza teatral *degenerada* por haber prescindido de los dos estratos lingüísticos y por utilizar exclusivamente en la función de reproducción aspectos reconstruidos en el lugar de las objetividades reales. Si en la lógica interna de su reflexión ese criterio puede compartirse —por coherente—, a pesar de que supone una no consideración de *lo fílmico* —en el sentido habitual del término tras las publicaciones de Christian Metz mediados los sesenta— como espacio semiótico diferenciado y no delimitable por exclusiva proyección desde *lo literario*, parecen menos comprensibles conjeturas como que «também o âmbito das qualidades metafísicas que podem atingir a sua revelação no mundo apresentado cinematogràficamente fica essencialmente reduzido» (p. 356). Algo que supuestamente vendría determinado por la incapacidad de la cámara del cine mudo —¿tiene Ingarden en mente la rica pluralidad de modos que a comienzos de los años treinta conviven en la pantalla europea?— para trasladar emociones sutiles del espíritu no exteriorizables en forma pasional e impetuosa a través de la gestualidad de los actores, y que sorprende tanto más cuanto en un capítulo anterior (pp. 323-326) Ingarden defendía que la revelación de las cualidades metafísicas del objeto artístico era función armónica de todos sus estratos, aun cuando fuese el de las objetividades representadas el que la generase y encabezase.

[138] Señalaba Dieste que el cine «se apropia todo el horizonte como un ave de presa o reduce su impulso fingiendo quehaceres mínimos y pasitos de hormiga, y así va del rostro entero del tapiz a su tejido, interviniendo en todo pormenor y devorando todo panorama» (p. 54).

[139] Aun cuando el texto original de Eduardo Dieste se trate de *cuento* en la correspondencia con su hermano, lo cierto es que el peso del diálogo es en él muy grande, tanto las intervenciones de los personajes están introducidas mayoritariamente al modo dramático. Fernández (1995: 212-214) ha estudiado las claves de la *teatralidad* del guión publicado en *Teseo. Los problemas literarios*: estatismo de las situaciones, carácter discursivo de los diálogos, reiteración informativa por superposición de códigos, indefinición rítmica, etc. Destaca en cambio como hallazgos positivos el manejo de la cámara, con *travellings* y uso de grúa, y el rendimiento de los primeros planos y los planos de detalle, a veces conjugados a fin de relatar procesos íntimos de los personajes (pp. 214-216).

O guión, que mistura diálogos, situacións e coordenadas espacio-temporais cun *découpage* técnico bastante minucioso no acto primeiro e case inexistente nos outros dous, resulta atípico pola trama no contexto do cine español da época e bastante teatral en canto á súa presentación, a pesar de que Dieste intenta contrapesa-lo estatismo e a discursividade dos diálogos cos movementos de cámara. E se pensamos que aínda que un guión non é un filme leva dentro del moito do que despois pasará á pantalla [...], non é difícil deducir que a película que tiñan en mente os irmáns Dieste non podía atraer á metrande parte dos directores do momento, especialmente por un argumento tan pouco usual[140].

3.4. Estudios teatrales en Francia y Bélgica

Para completar el repaso de la participación textual de Rafael Dieste en *P.A.N.* nos queda tan sólo estudiar su «Revelación y rebelión del teatro. Misterio polemístico en una jornada», texto aparecido en la que fue última salida de la revista, en julio de 1935 (7, pp. 153-163)[141]. Las primeras referencias al mismo se encuentran en carta dirigida a Eduardo Dieste con fecha 15 de mayo de 1935 desde Marsella (OC, vol. V, número 30, pp. 69-71), en la que entre otros asuntos se mencionan también su partida inmediata para Italia y los planes para la creación de una compañía teatral en el seno del grupo de *P.A.N.* Pero lo más sustancial de esa carta son las explicaciones sobre la génesis de *Revelación y rebelión del teatro*. Expone nuestro autor que su primer designio fue el de escribir simplemente un breve ensayo o noticia divulgativa sobre Edward Gordon Craig, al que a continuación habrían de seguir nuevas entregas sobre Adolphe Appia, Jacques Copeau, Vsevolod Meyerhold y otros directores de escena que no llega a nombrar, pero entre los cuales estaban a no dudarlo Charles Dullin y sobre todo Konstantin Stanislavski, los dos teóricos que según la exposición de

[140] Reproduzco el resumen facilitado por el propio investigador: «O argumento é moi sinxelo: un vello e rico propietario uruguaio de orixe irlandesa, Don Juan, é engaiolado polas verbas de Don Máximo, o doutor Mentas e o hosteleiro Escancia, para que case cunha sobriña do primeiro, Carmen, co obxecto de que ante a morte inminente do vello as súas terras fiquen na localidade e non vaian para os parentes de fóra. O casoiro producese pero as cousas non saen como estaban previstas, xa que á morte do vello a doncela, seguindo en todo o que aquel lle dixera e sen deixarse mangonear por ninguén, reparte as terras entre os labregos» (p. 210).

[141] Las referencias se harán siempre por la edición de Aznar Soler en el primer volumen de *Teatro* (pp. 59-94), que modifica ligeramente el título en *Revelación y rebelión del teatro. Misterio polemístico (sobre Gordon Craig) en una jornada* (en adelante se citará en cursiva estimando su naturaleza autónoma y el hecho de su incorporación a un volumen de carácter recopilatorio). La edición de 1981 conserva la «Breve noticia sobre Gordon Craig» de la autoría de Dieste que había aparecido en *P.A.N.* (pp. 153-154), pero la amplía ligeramente y cambia el título, que pasa a ser simplemente «Prólogo» (pp. 61-64). Entre la edición de 1935 —que numeraba las *unidades* o *momentos* dramáticos (*escenas*, si se prefiere) de 1 a 8— y la de 1981 —que no lo hace, conservando tan sólo tres asteriscos que ya figuraban en 1935 tras el monólogo del Lector en la segunda *unidad*— hay notables variantes textuales ya desde el comienzo. Por otra parte, aparecen traducidos los nombres de los personajes tomados directamente de Craig (cosa que no hizo Dieste en *P.A.N.*): *Playgoer* pasa a ser *El Espectador* (también el ya diesteano *Segundo Playgoer* se nombrará como *2º Espectador*) y *Stage-Director* será *Director*. Y se introducen voces nuevas, como la de *Un Evolucionista Loco, Otro que se supone menos loco* o *Un Pintor*. Ya en 1971, en carta a Enrique Azcoaga (OC, vol. V, número 490, p. 710), indicaba nuestro autor su propósito de *remozar* su obra.

Rei Núñez (1987: 76) mayor simpatía e interés despertaron en nuestro escritor por la sabiduría de ambos a la hora de *leer el teatro*[142].

Aquella *noticia* —añade— fue creciéndole en las manos y finalmente se configuró en el sentido que adjunta en su carta. Afirma Dieste que presenta el pensamiento de Craig, «a quien con simpatía combato», con la coherencia y el vigor dialéctico de su propio estilo, convencido como está de que ese estilo «forma también parte de su pensamiento». Así, aun cuando se le hizo necesario por causa de la propia tensión dramática de la pieza compuesta —a la que a pesar de todo insiste en denominar *ensayo*— esquematizar o condensar un esquema amplio de ideas, el resultado le parece esencialmente fiel al proyecto escénico del director inglés, que aprende sobre todo en una trabajada lectura de su libro fundamental, que sabe inédito en España, donde supone que casi nadie conozca en profundidad a Craig con la posible salvedad de Rivas Cherif. Y, en efecto, Rivas Cherif conocía a Craig, de quien podría considerarse incluso discípulo según estimación creo que algo abultada de Hormigón (1972: 199 y 411) y Aznar Soler[143] (1981a: 51), quien en el mismo lugar suma a su nombre los de Ramón J. Sender y Max Aub como conocedores de las teorías del británico[144], al

[142] Resulta algo sorprendente la mención de Dullin, más incluso si se tiene en cuenta su relativa *equiparación* a Stanislavski, de cuya influencia en Dieste tenemos bastantes más pruebas documentales, que nos irán saliendo al paso en este y en próximos capítulos y que se orientan casi siempre al reconocimiento de la necesidad de una atención privilegiada al trabajo de los actores y, ya previamente, a su formación, disciplina y sometimiento a la armonía y conjunción buscada por el director. En Dullin pudo Dieste aprender quizás, pero no más que en Louis Jouvet o en Gaston Baty —a quienes nuestro autor también siguió y estudió en París, según documentan sus poco esperanzadas crónicas en *P.A.N.* (*vid. supra*)—, y desde luego menos que en Edward G. Craig o en el propio Stanislavski, la importancia de una comprensión totalizante del espectáculo teatral y también el sentido dramatúrgico de aquella como clave interpretativa para el espectador, en última instancia uno de los pocos legados del naturalismo asumido por los antinaturalistas, así como la mejor justificación de la imprescindibilidad del *metteur en scène* (Veinstein, 1955 19682: 67-68). Entre otras actividades relacionadas con el teatro tiene interés también la información de Rei Núñez (1987: 76) sobre la visita de Dieste, en Aix-en-Provence, al taller de la *Compagnie des Quinze*.

[143] En otro lugar ha relativizado Aznar Soler (1992a: 13) aquel juicio inicial, tomando en consideración para ello algunas informaciones epistolares de Enrique de Rivas, hijo de Rivas Cherif y editor de *Cómo hacer teatro*. Lo relevante es que el teórico madrileño, que nunca llegó a tratar personalmente a Craig, confesaba haber reorientado su vocación por el teatro precisamente tras su estancia como becario en el Colegio de San Clemente de los Españoles de Bolonia (1911-1914), que le permitió conocer —bien es cierto que a cierta distancia— las actividades del inglés en la Arena Goldoni florentina y, desde luego, iniciar un seguimiento casi apasionado de *The Mask*, auténtico *evangelio* para él según su propia descripción. En *Cómo hacer teatro* Rivas Cherif se refiere en varios momentos a Craig, manifestando en todo momento admiración —no diría que *entusiasta*— por su inteligencia y esfuerzo renovador. No falta, sin embargo, una referencia a la confusión que —¿en el público?, ¿en el ámbito teatral?, ¿entre los propios directores de escena?— produjo su simplicidad artística, su estilización de recursos escénicos y su dependencia del símbolo «como expresión peculiar del la religiosidad del teatro» (Rivas Cherif, 1991: 284). Por su parte Sánchez-Cascado (1992) ha estudiado, creo que sin demasiado rendimiento, el rastro de las teorías craigianas en la escritura del drama de Rivas *Un sueño de la razón*, escenificado por el grupo El Caracol a principios de 1929. El texto puede verse en el interesante número 42 de *Cuadernos El Público* (1989), donde se recogen también algunos trabajos sólidos para conocer la evolución de Rivas Cherif desde su experiencia italiana hasta su fallecimiento en el exilio mexicano en 1967, aunque en ninguno de ellos se aborda por extenso la determinación de su posible *herencia* craigiana. Para la etapa que ahora investigamos interesan especialmente Aguilera Sastre (1989) y Aznar Soler (1989), trabajo este último que su autor ampliaría en un volumen posterior (Aznar Soler, 1992a).

[144] Añádase aún a Julio Álvarez del Vayo, quien el 12 de abril de 1915 publicó en *El Liberal* un artículo sobre Craig titulado «Teatro estético» (Dougherty, 1984: 104, n. 25).

tiempo que relativiza el juicio de Roberto Sánchez (1976: 29) sobre el buen conocimiento del *Arte del teatro* en España. En su trabajo Sánchez cita dos referencias de Tomás Borrás y de Díez-Canedo para sustentar su conjetura de que probablemente Valle-Inclán llegó a estar al tanto de los escritos de quien como él era «otro visionario[145] del teatro» (p. 29), y subraya además que entre ambos existía una «afinidad de sensibilidades y preocupaciones» (p. 36) manifiesta en particular en lo referente a la dirección de actores y a la aspiración a una *visualidad* escénica. Más arriesgado parece sugerir un *reflejo* de las ideas de Craig en Valle, aunque este se limite a la producción *modernista* del dramaturgo gallego y no a la esperpéntica (p. 37).

La etiqueta *ensayo* para calificar su texto la reitera Dieste en 1974 en carta a Ricard Salvat (OC, vol. V, número 506, p. 739), en esta ocasión rebajándolo en algún momento a «una especie de tratadillo polémico en forma dialogada». Y ya tres años antes, en la carta a Enrique Azcoaga que se ha citado, lo catalogaba de «conferencia representable», mencionando incluso la posibilidad de su puesta en escena, para lo cual adelantaba que ya había pensado en la escenografía, razones estas que sin duda están en la base de una nota que puede leerse en el «Prólogo» de 1981 y que dice así: «De mi rendición (aunque ésta fuese a cambio de tomar la batuta) nació el *misterio polemístico* que aquí se ofrece a los lectores, o si se quiere audientes, o acaso espectadores...; distingos que no están de más en este prologuillo, por lo que luego dicen las escritas voces sobre ojos, oídos, presencias y palabras» (RRT, p. 61). La carta a Eduardo Dieste, de la que nos hemos alejado momentáneamente para complementar sus contenidos, justifica asimismo que la importancia de las ideas presentadas en *Revelación y rebelión del teatro* debe apreciarse no sólo en su propia virtualidad sino también en la influencia que lograron ejercer en los últimos años, pues «por caminos más o menos indirectos» no son pocas las técnicas, teorías, estilos e incluso *disparates* —ordena Dieste— de ellas provenientes. Finalmente, aclara que las frases entrecomilladas del texto que envía son las que pertenecen textual o abreviadamente al diálogo publicado por Craig, siendo lo demás invención propia aunque con los límites anteriormente precisados.

3.4.1. Dieste y E.G. Craig. Hipertextualidad y metateatro

Importa aclarar que lo que traduce parcialmente Dieste es el librito de 1905 *The Art of the Theater*, escrito en Berlín en sólo una semana durante la primavera de aquel mismo año y publicado en alemán antes que en inglés[146]. Este tex-

[145] Apelativo muy común cuando se trata de calificar la proyección *vital* de las ideas estéticas y teatrales de Craig. Ya en 1972 Ricard Salvat había titulado «Edward Gordon Craig, el visionario» su magnífico trabajo sobre el teórico, destacando «su radical intransigencia» (Salvat, 1972: 348) en lo que afectaba a sus convicciones escenográficas y a sus personales y no siempre justificables imaginaciones de espacios escénicos, señalando también sus imposiciones, exigencias y rabietas. De la lectura de la biografía de Denis Bablet, a pesar de su fidelidad al proyecto anunciado en el prólogo —«I have purposely omitted the countless anecdotes related about him, amusing and vivid though many of them are, and I have not dealt in any detail with the incidents of his private life, useful as they may be in clarifying his psychology» (Bablet, 1962 trad. 1981: ix)—, no es otra tampoco la impresión que se obtiene.

[146] En esta lengua lo editó la casa Foulis también en 1905, estando traducido al ruso y al holandés ya al año siguiente. Sobre estos pormenores debe verse Bablet (1962 trad. 1981: 76), estudio que en la ya nutrida

to pasó en 1911 a integrarse como «First Dialogue» en el tratado *On the Art of the Theater* (Craig, 1911 1956: 137-181), y de esa incorporación proviene buena parte de la confusión que suele originarse cuando se hacen referencias al trabajo. Conviene tomar nota asimismo de que a partir de la segunda edición de *On the Art of the Theater* Craig manifestó su voluntad de alterar el título del libro de 1905 para llamarlo «The Art of the Theater of To-morrow», interpretando que podría abrir el paso a una forma futura de teatro vinculada ya a la Supermarioneta y al drama sin palabras[147] (Craig, 1911 1956: 137, n. 1). Pero las complicaciones originadas por el cruce de textos no terminan aquí. En el «Prólogo» a la edición de *Revelación y rebelión del teatro* de 1981 explica nuestro escritor, antes de pasar a la presentación de E.G. Craig, que las intervenciones del personaje que responde al nombre del teórico inglés se constituyen asimismo por interpretación de sus propios puntos de vista tal y como estos se exponen en *On the Art of the Theater*.

De manera que el proceso transtextualizador emprendido por Dieste posee una complejidad además de notable, diversa. Empiécese por reconocer que lo que se presenta en *Revelación* es una forma de literatura en segundo grado por hipertextualidad, esto es, mediante una relación que une un texto (*hipertexto*) a otro previo (*hipotexto*) «en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1982 trad. 1989: 14). La precisión fundamental que debe hacerse es que, en función de las propias puntualizaciones diesteanas, aquí habría en realidad dos hipotextos —bien es verdad que muy implicados entre sí[148] y pertenecientes al mismo autor— para un único hipertexto. Si se prefiere acudir a otro enfoque semiótico, el representado por Lubomir Doležel (1986: 28-39 y 1990: 270-282), que entre nosotros cuenta con la inteligente recepción y aplicación de Jesús G. Maestro[149] (1994) y que se presenta como una extensión natural de la poética estructural y de los trabajos pioneros de Jiří Levy, podría decirse también que estamos ante una *transducción*, esto es, ante un tipo de transmisión textual que supone la transformación al menos parcial del texto original[150].

---

bibliografía sobre la peripecia vital y el pensamiento de Edward G. Craig sigue constituyendo una mención inexcusable por sus informaciones y análisis.

[147] En las referencias a *On the Art of Theater* manejaré según los casos la edición facsimilar que sobre la primera publicó en 1956 la editorial de Nueva York Theater Arts Books o la traducción publicada en México en 1987 por la UNAM y el Grupo Gaceta, donde se recogen asimismo las traducciones de otros dos textos del teórico británico, *Towards a New Theater* (1913) y *Scene* (1923). De cualquier manera, por el modo en que se cite siempre será claro si la referencia es a uno u otro volumen. En el volumen mexicano, titulado —sin demostrar demasiada voluntad por rebajar la confusión existente— *El Arte del teatro*, la publicación de 1905 aparece bajo el epígrafe «El arte del teatro... del mañana. Primer diálogo» (pp. 183-208).

[148] Tanto es así que entre ellos mismos —como he tenido ocasión de explicar— se da una relación de hipertextualidad.

[149] Véase también Pozuelo Yvancos (1988b: 82-83).

[150] Cuando el texto transducido es literario y el resultado de la transducción también lo es Doležel habla de *adaptación literaria*: «A citação, a alusão, a imitação, a reescrita num género literário diferente, a tradução, a paródia, o plágio e outras fontes de intertextualidade literária são actividades de adaptação. A adaptação é o principal portador da tradição literária e um catalisador da evolução literária» (Doležel, 1990: 277). Desde la teoría empírica de la literatura también Siegfried J. Schmidt se ha ocupado del fenómeno de la transducción o la hipertextualidad, enmarcándolo en su caso como un tipo de acción literaria de transformación, en (o con) la

Precisando un poco más sobre el modelo analítico genettiano, y si no interpreto mal su dilatado mapa casuístico, podría proponerse que *Revelación y rebelión del teatro* es una *forgerie*[151] (o *imitación seria*[152]) por *continuación*[153] *paralíptica*[154] que no renuncia a la introducción de *citas directas*, *alusiones* y otras formas ya no de hipertextualidad sino de intertextualidad. Aunque conviene precaverse: en *Revelación* hay una riqueza de problemas y de perspectivas sobre los mismos, en progresión geométrica desde las primeras a las últimas páginas, de la que no existe el menor atisbo en *The Art of the Theater*, texto en verdad inscrito en una comprensión de lo teatral que sin temor podemos calificar de doctrinal. Dieste, frente a Craig, representa una multiplicación de matices, una explosión de acercamientos al hecho teatral que se nutre de teorías *pre* y *post*craigianas y que representa una primera formulación de las claves que definen *La vieja piel del mundo*, «Tratado mínimo del arte de la escena» y los otros ensayos sobre teatro escritos durante el exilio bonaerense, e incluso una breve cifra de los que el escritor desarrollaría en *El alma y el espejo*.

Bajo una perspectiva complementaria, *Revelación y rebelión del teatro* es también *metateatro*, no tanto en el esquivo sentido que viene a conceder a tal práctica Lionel Abel en sus fundacionales estudios sobre la cuestión[155] (Abel, 1963: 39-113), cuanto en el más preciso que puede localizarse en Manfred Schmeling (1982) o en Richard Hornby (1986), estudiosos que ya abordan una propuesta clasificatoria de lo metateatral o lo metadramático. En el caso de Hornby la definición inicial es muy abierta, pues para él habría metadrama siempre que

---

cual «los participantes en la comunicación literaria se manifiestan "expressis verbis" a propósito de aquellos comunicados que consideran como comunicados literarios» (Schmidt, 1980 trad. 1990: 387).

[151] La *forgerie* es uno de los tipos posibles de *imitación*, siendo esta cualquier *transformación indirecta* de un hipotexto (que da lugar a un hipertexto que se denominará más concretamente *mimotexto*). Es *indirecta* porque «exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica» (Genette, 1982 trad. 1989: 15). Los tipos de imitación son tres para el teórico francés: «el pastiche es la imitación en régimen lúdico, cuya función dominante es el puro divertimiento; la "charge" es la imitación en régimen satírico, cuya función dominante es la burla; la "forgerie" es la imitación en régimen serio, cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realización literaria preexistente» (p. 104).

[152] Véase la nota del traductor en Genette (1982 trad. 1989: 516).

[153] Toda continuación es alógrafa por definición (Genette, 1982 trad. 1989: 201), y en ello se opone a la *prolongación*, o constitución de un hipertexto autógrafo (debido al mismo autor que el hipotexto sobre el que actúa). Genette señala que una continuación no necesariamente *termina o da cabo* a una obra que se supone o se declara inacabada, pues en ocasiones puede estimarse que una obra terminada y publicada como completa por su autor pide —o alguien piensa que lo hace— continuidad (p. 216).

[154] Las continuaciones —y aquí se apreciará en qué medida Genette tiene en mente discursos diegéticos a la hora de escribir *Palimpsestes*— pueden proyectar el hipotexto hacia delante (o después), hacia atrás (o antes), hacia posibles lagunas intermedias o elipsis y, finalmente, hacia ciertas restricciones o limitaciones informativas, voluntarias o no (se entiende que en relación con la voluntad del autor hipotextual), y exigidas o no por la propia lógica interna de la *historia* (Genette, 1982 trad. 1989: 218-221; véase también 1972: 211-213). Pues bien, los nombres respectivos que reciben son: *prolépticas*, *analépticas*, *elípticas* y *paralípticas*. Esta última clase es la que es de aplicación al texto de Dieste, porque lo que nuestro autor cumple es, en líneas generales, una adición informativa que complementa los que él mismo juzga como desarrollos insuficientes del hipotexto. Lo manifiesta de manera muy clara el arranque del «Prólogo» de 1981 (RRT, p. 61).

[155] Tenidos en cuenta por Ana M. Dotras (1996) en su estudio sobre la *teatralidad* diesteana.

se localizase un drama sobre el drama, anotando que ello ocurre siempre que «the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself» (Hornby, 1986: 31). De los cinco tipos de metadrama que contempla este investigador —*the play within the play, the ceremony within the play, role playing within the role, literary and real-life reference within the play* y *self-reference*— parece claro que sería la cuarta, a su vez doble, la que engloba lo puesto en operación por Dieste en su misterio polemístico, pues para Hornby (1986: 88-102) entrarían aquí todas las piezas dramáticas que hacen referencia de modo consciente y fehaciente a otra previa, aunque sea de manera parcial, como en el caso de *El Padre* de Strindbeg en relación con *Espectros* de Ibsen (*literary reference*); o bien aquellas que hacen alusión a individuos o sucesos reales que son sometidos a un proceso de ficcionalización dramática (*real-life reference*). Curiosamente, en el caso de *Revelación y rebelión del teatro* llega Dieste a combinar los dos subtipos[156], puesto que al menos introduce un personaje proveniente de la vida real, el propio Gordon Craig, además de un representante *especial* de sus personales puntos de vista[157] e incluso a un dios o mito[158]. En cualquiera de los dos subtipos considerados por Hornby podrían aun diferenciarse, según los esquemas propuestos, un total de cuatro variantes: cita, alegoría, parodia y adaptación. La primera y la última, no parece necesario explicar por qué (especialmente después de haber empleado las herramientas genettianas), servirían para una proyección sobre la obra de Dieste.

No cerraremos este apartado sin hacer alusión a aquello de las investigaciones de Manfred Schmeling que pueda contribuir a aclarar el proceso hipertextual y metadramático conformado por *Revelación*. En su libro *Métathéâtre et intertexte*, Schmeling parte también de una comprensión amplia del fenómeno que posteriormente pasa a clasificar: «on peut dire que le *théâtre dans le théâtre* dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie — de telle façon qu'il s'établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique» (Schmeling, 1982: 7-8). Bajo esos requisitos la pieza de Dieste no sería metadramática, sin embargo el investigador introduce a continuación una distinción entre formas completas y formas periféricas de lo metateatral reconociendo que estas últimas «ne constituent pas un *théâtre dans le théâtre* propement dit» (p. 12). Dejando ahora al margen los comentarios que desde un punto de vista estrictamente lógico a cualquier lector se le pueden ocurrir, lo cierto es que esas *formes périphériques* sirven para iluminar la opción diesteana, pues una de sus posibilidades es la dada por aquellas obras que se sujetan a la conducción de lo que Schmeling denomina un *meneur de jeu*, figura que con algunas peculiarida-

[156] Que, a mi modo de ver, Hornby no debería haber vinculado entre sí, ni desde la pura metodología ni desde la perspectiva de la efectividad de una lectura histórica de las concreciones y resultados del modelo.

[157] Que además interviene en las acotaciones *narrativizándolas*, y *juega a* entablar comunicación directa —en primera persona— con los destinatarios empíricos (recuérdese: estamos en el marco de las acotaciones) del texto. La explicación de en qué consiste lo *especial* de la representación en la pieza del propio pensamiento diesteano por parte de un personaje debe quedar diferida por ahora.

[158] Sobre la *realidad vital* de los mitos se encontrarán explicaciones también en una fase posterior del estudio de *Revelación*, que serán notablemente ampliadas en el análisis de *La vieja piel del mundo*.

des existe en *Revelación*, responsabilizándose incluso de su coherencia diegética y de su desarrollo dramático, y encarnando en fin el espíritu mediador típico de su definición funcional. Adelantado lo cual, conviene aplazar brevemente el detalle de su presencia, pues para dibujar de forma cabal la misma precisamos otros deslindes que todavía no tenemos a mano.

¿De dónde pudo provenir el interés de nuestro dramaturgo y *dramaturgista* (si se prefiere *Dramaturg*) por las teorías de Craig? ¿Qué bases estéticas, éticas, culturales o dramatúrgicas comunes existen entre ambos? En primer lugar, cabe suponer que uno de los primeros elementos de atracción que el breve tratado *The Art of the Theater* proyectó sobre Dieste, de modo previo incluso a sus contenidos, haya sido su construcción dialógica, tan hondamente estimada en sí misma desde siempre. Aunque debe advertirse que en el texto de Craig la función que corresponde al *Playgoer* es meramente subsidiaria, actuando apenas como un cuestionador profano y un tanto ingenuo que permite articular con algo de orden y concreción didáctica el discurso del *Stage-Director*. De hecho, el primero de estos personajes se ve reducido por Craig al papel de receptor acrítico, de *esponja* dispuesta a empaparse del fluido argumentativo que sobreviniere..., estando desprovisto de cualquier identidad discursiva; tanto es así que, consciente de ello, el autor se cura en salud y mediado el diálogo incluye en nota un comentario: «"¿Por qué perder el tiempo en hablar con un hombre tan estúpido como este *espectador*?", me preguntó una fascinante señora, y no se esperó a que le contestara. La respuesta fue obvia: a las personas sabias no se les habla... se les escucha»[159] (Craig, 1905 1911 trad. 1987: 196). En *Revelación y rebelión del teatro* era natural que Dieste, por su propio *temperamento poético* dialógico, nada propicio a constituir sujetos ficcionales tan obtusos, ampliase las funciones de su Espectador. Pero, acaso por un sentido de fidelidad al texto de origen —y por otros motivos que se irán conociendo—, prefirió generar un Segundo Espectador, más activo e informado que su compañero, el cual de todos modos gana bastante agilidad mental, aplicada en apostillas y en pequeñas bromas no exentas de complicidad con el lector-espectador ni tampoco de sorna[160].

Nuestro escritor hace gala de ingenio y oportunidad cuando, como preámbulo al desarrollo efectivo del diálogo hipertextual que aborda, retoma aquel comentario craigiano para justificar implícitamente algunas de las variaciones que va a introducir (RRT, pp. 65-66). Al tiempo, no pierde la ocasión de deslizar una crítica a Craig por su opción, e incluso descarga de frivolidad la interpelación de la encantadora e impaciente dama que había tenido la oportunidad de leer *The Art of the Theater* antes que el común de los lectores. Impaciencia la suya nacida de la impresión de que con las preguntas del *Playgoer* el discurso del autor perdía ritmo y libertad. Pero en esta intervención inicial la voz autorial que se dirige a los lectores (o audientes, o espectadores) apunta ya que

[159] Restituyo las comillas que en la versión original inglesa abren y cierran la pregunta de quien allí es sólo una *charming lady* (Craig, 1905 1911 1956: 160).

[160] Léase como ejemplo lo que adjunta a un comentario del Segundo Espectador (calificado de *maligno* por una acotación previa). Decía este: «Creo que si el "primer dramaturgo" se hubiese fijado mejor, habría visto, además de muchos ojos ávidos, el mismo número de bocas entreabiertas». Y sobre ello deslinda el Espectador —«*Feliz de hacer una observación exacta*», según expone una nueva acotación—: «Perdone usted, la mitad...» (p. 75).

el verdadero problema estriba no en que el tal *Playgoer* resultase ser *simple*, sino más bien en su falta de *verdadera simplicidad*:

> Sí, no habría estado mal para interlocutor un hombre sencillo, de ideación elemental, directa. O alguien embarazado con sus propias armas, adquiridas en feria de hierro viejo y baratijas, a quien el Director condujese primero a sencillez y luego, en diálogo desnudo, a más precisa noción del arte del Teatro. No fue así. (RRT, p. 65)

A lo cual se sumaría el hecho de que sobre todo en nudos de especial enjundia de su diálogo Craig tampoco acertase a polemizar consigo mismo. ¿Cómo?, ¿en qué forma?, pregunta la que hemos designado *voz autorial*. Pues, simplemente, otorgando diversificación a su propio discurso, abriéndolo o pluralizándolo en varias voces a fin de evitar «la confusión que del coloquio se desprende en momentos de gran alcance y cierto riesgo» (p. 66)... retrodialogizándolo, en fin (si se excusa la palabrada), en un sentido reflexivo —experiencia y experimento a los que, como sabemos, fue siempre propicia la personalidad del pensador *rianxeiro*, tanto como proclive a lo mismo su ingenio poético—, que habría de ser necesariamente anterior al acto ilocutivo y perlocutivo. Con esto se alcanza la explicación fundamental del proceso mimotextual abordado por nuestro dramaturgo. Algo que aquí se interpretará como el muy sustantivo paso de lo dialógico a lo dramático.

Porque si Craig creó un diálogo, lo que construye Dieste es ya un drama. Y no sólo por la diversificación de voces que él mismo demandaba al inglés sino por la real constitución de *personajes*[161] —de ellos habla ya el «Prólogo» (p. 61)— que lleva a cabo[162] y por la orientación *a la acción* que, cuando menos, emprende[163]. Son muy clarificadoras a este respecto las palabras que abren el «Prólogo» en la edición de 1981:

> Habiendo comenzado a ordenar, completar y esclarecer algunas notas sobre cuestiones de teatro, nacidas en parte (en esta ocasión) de la lectura de los libros de Gordon Craig, vi que ellas mismas, reclamando justicia unas de otras se replicaban entre sí con voces diversas, unas veces burlonas, otras sentenciosas y hasta arrebatadas, otras, en fin, conciliadoras, y

[161] Más que de *roles*, en el sentido que han dado al término A.J. Greimas (en *Du sens*) y, ya por aplicación al teatro, Anne Ubersfeld (1977 19824 trad. 1989: 81-83). El rol no es sino un actor —en el sentido semiótico de unidad lexicalizada del relato— funcionalmente limitado por un código (cultural o específico, tácito o explícito). En este orden puede considerarse que en *The Art of the Theater* Craig se sirve de roles, y que en la dialogización emprendida por Dieste en *Revelación y rebelión del teatro* se abandona claramente aquella monofuncionalidad, potenciándose claramente los tres radios semióticos —el semántico, el sintáctico (tanto en sentido sintagmático como sobre todo funcional) y el pragmático— que definen al personaje dramático como *unidad de descripción* (Bobes Naves, 1987: 208-215).

[162] Además de los anónimos (sólo *Una Voz*) y los que se expresan colectivamente siendo invocados como *Muchas Voces Contrarias, Varias Voces, Otras [Voces]* y *Todos* hay nada menos que quince personajes, que cito por orden de aparición: *El Espectador, El Director, El Lector (del Diálogo)*, el *Segundo Espectador, Un Gayo Profesor, Un Evolucionista Loco, Otro que se supone menos Loco, Un Pintor, Gordon Craig, Un Actor de Vanguardia, El Desconocido, Un Amigo del Profesor, Un Espectador Imprevisto, El Supuesto Director* y *Un Espectador Cualquiera*.

[163] El diálogo de Craig prescindía de una nota que Bobes Naves (1992: 37) atribuye en general al diálogo teatral, la de *hacer una historia*, algo que sin embargo sí se localiza en la pieza diesteana, precisamente por su clara vocación semiósica no sólo de aclaración de sentidos sino también de «crearlos mientras se desarrolla».

> siempre con tan imperiosa inclinación a hacerse oír en diálogo que no me pareció ya justo —ni aun conveniente a mi primer propósito— resistirme a tal demanda, patente y bien legitimada en la naturalidad de sus varios impulsos y, más aún, en los rostros que traían, y entre los cuales figuraba el mío como uno de tantos. (RRT, p. 61)

Las afinidades iniciales con Craig deben complementarse con la interpretación compartida de que el teatro sólo puede explicarse desde una comprensión totalizadora del propio hecho teatral, que desde luego vendría a restar protagonismo a la palabra poética e incluso a *lo dramático* —también, en otro orden, a los actores y actrices—, sumidos en cuanto discurso, como el resto de componentes semióticos (luz, decorados, maquillaje, movimiento escénico...), en una orquestación global e indisoluble en la que nada se subordinaba a nada si no era *al todo*, al espectáculo pleno de una manifestación orgánica pensada por el director escénico, en la que Craig y con él Adolphe Appia —ambos contra lo que podía representar Richard Wagner— querían que sobresaliese lo *visual* e incluso lo *espacial-arquitectónico* (en Appia subrayando ante todo los efectos lumínicos) por encima de lo *auditivo*. Por derivación de esta idea eje, a la que Dieste introduce importantes matices en su misterio polemístico, lo mismo que en su ensayo inédito «El teatro en el Arte y el arte del Teatro» (Buenos Aires, *ca.* 1945) y en su propia ejecutoria como hombre de teatro, aún podríamos adjuntar convicciones como el antinaturalismo de uno y otro —piénsese en la austeridad simbólica de los decorados que Dieste presenta en todas las piezas de su autoría, en la composición de volúmenes y de *atmósferas* que inducen sus acotaciones incluso antes de estudiar los textos de Craig (Casas, 1994a: 272-278 y 1995e: 31)—, su propia tendencia al simbolismo como estética, su acercamiento *purista* a la desnudez de lo teatral —que, en última instancia, para ambos necesita muy poca cosa para efectuarse; apenas, dirá Dieste en «Tratado mínimo del arte de la escena» (1944), de la constitución de una *presencia activa* de un espacio frente al ocupado por quien(es) mira(n), requisito semejante a los implícitos en la base de la *frontalidad plástica* craigiana (Roubine, 1980: 92-94 y 147-151)—, o su crítica al sistema teatral imperante. Esta última, por ejemplo, se manifiesta en el repudio compartido de las imposiciones comerciales al uso y del impulso crematístico que las animaba; también en la crítica de lo que con Ricard Salvat vamos a llamar *exhibicionismo* de los intérpretes, que como bien indica el estudioso catalán producía y produce efectos nocivos no sólo de escenario para adentro sino también, y acaso con mayor peligrosidad, en un sentido pragmático extensional, «pues la emoción suele arrastrar a la emoción y el público se deja llevar por ella, queda como hipnotizado, pierde de vista la obra de teatro y, en general, el arte del teatro...» (Salvat, 1972: 354). No creo que haga falta compartir una devoción por Brecht para aceptar la validez de esta interpretación, independientemente de que tanto a Craig como a Dieste —en relación con nuestro autor lo hemos visto ya desde sus trabajos periodísticos de los años veinte— les preocupase seriamente la localización de mecanismos distanciadores entre público y representación, en el caso del teórico gallego más próximos a una lectura crítica, ética y reflexiva (también, en ese sentido, más brechtiana[164]), en

[164] No es irrelevante el dato de que ya en 1930 y 1931 uno de los más íntimos colaboradores de *P.A.N.* y de las Misiones Pedagógicas, Cándido Fernández Mazas, hubiese escrito piezas como *Santa Margorí* y *Los cuernos disparatados* (sólo la primera de ellas publicada en aquellos años; la segunda estuvo a punto de pasar a la imprenta en 1933). En *Los cuernos* quien había ejercido como crítico de arte de *P.A.N.* habilita una espe-

el del inglés más atentos a una lectura estética o, mejor, espectacular, que ni mucho menos prescinde de una meta postrera de orden gnoseológico o incluso metafísico (precisamente por ello hay siempre en sus montajes un acento dramatúrgico, una interpretación del mundo y del conflicto ficcional representados); independientemente también de propuestas más o menos altisonantes, como la de que el acto de interpretar se reduce a una mera traducción de lenguaje (Abirached, 1978 trad. 1994: 191) o sobre la necesidad de superar a los actores como vehículos de la acción, sustituyéndolos por la supermarioneta[165] o por los títeres[166].

De todos modos, lo que tal vez debiera situarse en primera línea a la hora de trazar afinidades sea la categorización como *hombres de teatro* de uno y otro, yendo Dieste más lejos por su carácter añadido de poeta dramático. Su comprensión totalizadora del hecho teatral los lleva a practicar todos y cada uno de los oficios teatrales (incluidos los menos vistosos, como los de decorador, sastre, maquillador, encargado de efectos sonoros..., y también los subsidiarios, con encomiendas de carpintería, pintura, tramoya u otras), a conocer —como demandaba Craig en *The Art of the Theater* (1905 1911 1956: 158-159) sin concesión a excusas— sus secretos, angosturas y penurias. Esto, que el *visionario* británico pudo ejercer a lo largo de toda su muy extensa vida (1872-1966), con los paréntesis consabidos originados por la Primera y la Segunda Guerras Mundiales (en 1942 Craig llegó a padecer las penurias de la reclusión en un campo de concentración nazi) o por los escollos financieros, cuando no por la simple y llana falta de respuesta del público, apenas lo experimentó Dieste en un período de seis años (1933-1938), los que van desde su compromiso con las Misiones Pedagógicas para dirigir su Teatro Guiñol hasta sus montajes en el frente del Este poco antes de la retirada definitiva del ejército republicano hacia la frontera con Francia en los últimos meses de la Guerra Civil, pasando por la escenificación de *A fiestra valdeira* a cargo de un grupo de marineros *rianxeiros* por él dirigidos en 1935, por la dirección del Teatro Español y del grupo Nueva Escena en 1936 y, desde el punto de vista de la praxis teatral, por poco más. Con todo, Dieste podría haber hecho suyo el lema que desde 1908 *The Mask* convirtió en programa, «After the practice, the theory».

---

cie de narrador-mediador, que también puede verse como *raisonneur*. En 1981 Dieste preparó un prólogo para la primera edición conjunta de las dos piezas de su amigo, fallecido en 1942, tras un penoso «exilio interior». Es posible que ya en 1935 tuviese presentes esas lecturas cuando afrontó su *Revelación*.

[165] Salvat (1972: 353-354) ha reclamado una comprensión de la supermarioneta craigiana exenta de elementalismos y simplificaciones, recordando que al margen de momentos puntuales de exacerbación visionaria el británico nunca quiso eliminar al actor del escenario sino someterlo al director liberándolo de sus emociones íntimas, «que le dominan y que le impiden controlar, de manera total y permanente, no solo los movimientos de su cuerpo sino las expresiones de su cara y los mecanismos de su dicción» (p. 354). Véase también Veinstein (1955 19682: 22-25), donde se toman en consideración puntualizaciones de Craig a sus propios escritos iniciales, y Styan (1981, vol. 2: 18-23), donde la supermarioneta se vincula directamente al teatro griego y al oriental. El lugar donde Craig concentró su concepción de la supermarioneta es el capítulo «The Actor and the Über-Marionette» de *On the Art of the Theater* (Craig, 1911 1956: 54-94) y el tratado *The Theatre Advancing* (Londres, Constable, 1921).

[166] No se olvide que buena parte de la producción dramática diesteana es para títeres ni que incluso algunas de las piezas no concebidas para ese medio, como *Viaje y fin de don Frontán* o *Nuevo retablo de las maravillas* lo incorporan metateatralmente. Por otra parte, no sería inabordable, según se ha sugerido ya, la conversión guiñolesca de otras piezas, bien en su totalidad (*Duelo de máscaras*) bien en alguno de sus segmentos (*La perdición de doña Luparia*). Por último —lo veremos en su momento—, tampoco interesa perder de vis-

Sin embargo, la panoplia de afinidades no puede dejar en oscuro la existencia de algunas discrepancias notables, las cuales son entendibles asimismo por referencia a un eje común, que en esta ocasión es la dialéctica entre texto dramático y espectáculo. Como se sabe, Craig reservaba la noción de *autor teatral* sólo al director, pues a él debía corresponder en su criterio la verdadera creación ejercida mediante el acto teatral. El director era para Craig el responsable único del texto espectacular ofrecido a la visión y audición de los espectadores. De modo que todo aquello que el director como *Regisseur* no pudiese gobernar y someter a su mandato simplemente pasaba a ser secundario e incluso prescindible. Esta es la razón última del desprecio de Craig por las didascalias: para él resultaba intolerable que alguien le ordenase cómo había de mover a un actor o cuáles serían sus opciones gestuales, o qué tipo de luz debía incidir sobre qué tipo de escenario, o cómo había de conformarse el espacio escénico, o qué clase de mobiliario adornaba qué tipo de estancia, o el modo de concebir las relaciones proxémicas... Por eso introduce la imagen del capitán de barco como *rey* y como *legislador despótico* de la nave, haciéndola equivalente del director en el teatro, y proyectando alegóricamente esa equivalencia funcional al par conformado por un amotinamiento en alta mar y cualquier desobediencia de lo ordenado por el director teatral en un montaje escénico, e incluso a los castigos subsiguientes (Craig, 1905 1911 1956: 169-173). ¿Qué papel se reserva entonces al dramaturgo? En algún momento Craig llegó a exponer como desiderátum su desaparición y como motivo su prescindibilidad a los efectos de construcción del espectáculo (Veinstein, 1955 1968[2]: 37-43 y 306-307). En *The Art of the Theater* asegura que la mayor parte de los autores no saben nada del plural oficio teatral, pues nunca se han preocupado de estudiar labores como las correspondientes al actor, al escenógrafo, al vestuarista, al electricista o al bailarín. Esto mismo explicaría, según él, el fracaso al que se aboca todo autor que se lanza a la aventura de dirigir teatro, aun en el caso de que el montaje se lleve a cabo sobre un texto suyo. Con todo, y este es lugar común como reproche en los estudiosos que se acercan a su pensamiento, sintió siempre la vocación de montar las grandes obras de los clásicos, y muy en particular a Shakespeare, a quien había dejado escrito en 1905 que era un error representar, con referencias explícitas a *Hamlet*, que por su propia naturaleza no le parecía obra apropiada para la escenificación, pues la tragedia «was finished —was complete— when Shakespeare wrote the last word of his blank verse, and for us to add to it by gesture, scene, costume, or dance, is to hint that it is incomplete and needs these additions» (Craig, 1905 1911 1956: 143). A pesar de lo cual, acabó dirigiendo un *Hamlet* en Moscú, incluso colaborando —y esto parecería sencillamente inverosímil de no ser verídico— con Stanislavski y su Teatro de Arte[167]. Ahí radica, como vemos, una de sus principales contradiccio-

---

ta la reivindicación de la máscara que, con planteamientos de una complejidad que aquí no conviene reducir a la brevedad de un esquema (sencillamente para no deturparlos), Dieste plasmará en su «Tratado mínimo del arte de la escena», desarrollando en cierto modo intuiciones e impresiones rastreables en su ejercicio crítico ya desde las columnas publicadas en *El Pueblo Gallego*.

[167] Véase el detalle del largo y dificultoso proceso, que arranca en la primavera de 1908 con una invitación expresa del director ruso y finaliza con el estreno el día 8 de enero de 1912 (a esa representación siguieron otras cuatrocientas), en Bablet (1962 trad. 1981: 133-160). Relativamente a los puntos de contacto y a las divergencias en la concepción del trabajo con los actores en Craig y Stanislavski —una de las evidentes áreas de rozamiento en su cooperación moscovita— puede complementarse la consulta con Roubine (1980: 190-193).

nes, y también una explicación del fracaso ante sus contemporáneos, pues, como ha expuesto Salvat (1972: 347) en definitiva pretendió «hacer puras fiestas visuales apoyándose en unos textos que posiblemente no las reclaman[168]», unos textos —complementaré— que desde una perspectiva literaria y dramática poseen una entidad invulnerable, no traducible en ningún caso a estricta visualidad, ni siquiera sólo a acción, sin merma notoria de su calado estético.

Poco de lo anterior podía ser asumible para Dieste. Primero por su alta consideración de lo dramático en cuanto acción dialógica. De modo que para él, incluso hablando del espectáculo teatral, en el origen está siempre el drama (RRT, p. 69). Y antes que él la poesía, de suerte que, como defiende en su ensayo inédito «Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel» (*ca.* 1945), «la creación del drama empieza antes de escribirlo y aun de planearlo» (p. 14). Pero es más, en la concepción diesteana —lo hará explícito en 1944 el «Tratado mínimo del arte de la escena»— la imaginación del autor es el lugar en el que se revelan ya como tránsito coparticipado «las virtudes espectaculares del drama y su valor de signo dramático»; por lo que, en definitiva, todo drama informa de su particular estructura teatral. En segundo lugar, la concepción de la autoría, delimitada en los lugares que se acaban de citar por aplicación exclusiva al drama y en *El alma y el espejo* en un orden más amplio, es para Dieste ineludible punto de referencia de la generación de cualquier obra artística y del proceso ulterior que le da cumplimiento. El autor dramático, en concreto, sería el espacio en el que se manifiestan los testigos-conciencias de una realidad problemática que *a posteriori* se desarrollarán en cuanto personajes. De modo tal que el drama no supone para Dieste sino la articulación de potencialidades íntimas desacordadas en el espíritu creador, que finalmente, como decía a propósito de Pirandello, dan en *entes de razón*. Por esto mismo venía a acordar con Pérez de Ayala en la consideración de que cualquier drama es en su génesis un conflicto de conciencia. A esta luz, una representación teatral que hiciese abstracción de tal camino renunciaría para Dieste a su propia luz de origen[169].

3.4.2. *Revelación y rebelión del teatro*

Conviene centrarse ya en la lectura y en la especificidad de *Revelación y rebelión del teatro*, escrito que según la valoración crítica de Ricard Salvat (1995: 65) y de Euloxio R. Ruibal (1995c: 250) sería el texto teórico sobre teatro más importante de todos los publicados en España a lo largo del siglo XX. A los efectos de estudio de una obra como esta, de gran complejidad, va a sernos

[168] Buscando otras veces de manera inversa —lo señalaba ya en 1932 Lee Simonson con causticidad no reprimida en *The Stage is Set* (1932)— que la pura visualidad generase por sí misma el drama; de modo que, por ejemplo, imaginado un alto acantilado en cuya cima flotase una nube sólo quedaba sentarse a esperar a que el asunto «would ultimately obey the spirit somehow, somewhere, sometime» (*apud* Styan, 1981, vol. 3: 98).

[169] En la última fase de elaboración de este libro he podido leer el ensayo ya citado de Ana M. Dotras «Literatura y espectáculo: la concepción teatral de Rafael Dieste». El resultado de sus investigaciones sobre las afinidades y las discrepancias entre Craig y Dieste no difiere del aquí alcanzado. Según el criterio de Dotras, que comparto, en Dieste comparece ya una «concepción protosemiótica del teatro» (1996: 749), por la que poesía dramática y poesía escénica se (re-)integran la una en la otra, sin que se olvide en ningún momento el carácter comunicativo y pragmático del fenómeno teatral.

útil recurrir a la repartición en los ocho *momentos dramáticos* contemplados por la versión de 1935. Estrictamente para ganar un poco de orden nos serviremos, pues, de unas unidades que serán proyectadas al texto de 1981, en el cual —se ha dicho ya— aquellos momentos plurisígnicos quedan disueltos en una continuidad abarcadora de todo el conjunto. Es probable que tal opción tenga algo que ver con la *mala prensa* de unidades textuales como la de la *escena* en la evolución de la teoría teatral en un sentido semiótico.

Bobes Naves ha dedicado un capítulo de su *Semiología de la obra dramática* a dirimir la segmentación del texto dramático (1987: 167-190). Según su fundada opinión, manifestada tras someter a repaso distintas propuestas atentas tanto a criterios de los llamados *horizontales* como a los *verticales*, y una vez constatada la frecuente falta de correspondencia distributiva entre los plurales códigos teatrales y sus respectivas unidades sígnicas, la alternativa podría hallarse en una segmentación indicial-deíctico-performativa dada por la que sería una tercera articulación lingüística complementaria de las dos habituales en otras formas de lenguaje tal y como las describe André Martinet. Bobes Naves se apoya para ello en teorías expuestas por varios semióticos a partir de 1976, entre los cuales destaca Alessandro Serpieri (1976). Las unidades se alcanzarían de este modo mediante operaciones de talante performativo-deíctico, que dejando al margen los núcleos informativos o incluso narrativos de la historia escenificada se fijarían ante todo en la *articulación indicial de la escena*.

En el regreso que propongo al reparto en las ocho unidades originales no debe verse otra cosa que una voluntad de búsqueda de operatividad crítica; dicho lo cual indicaré que no me parece descartable que una segmentación participante de los criterios de Serpieri alcanzase resultados muy próximos a los concebidos por el propio Dieste en 1935, nada raro si se parte de la base de que el autor ejerció en su división textual criterios no dependientes del flujo de salidas y entradas. Y esto fue así por una elemental razón que es a su vez muy significativa de una concepción teatral y dramatúrgica. Consiste esta en que en *Revelación y rebelión del teatro* en ningún momento se mencionan salidas ni entradas. Todos los personajes parecen estar en todo momento dentro de la escena, si bien alternan los planos de conjunto o los segundos planos con otros momentos de intervención directa. Es como si un cono de luz —juguemos a arrogarnos funciones de *Stage-Director*— fuese proyectándose progresivamente sobre ellos en el momento en que toman la palabra, reduciéndolos al espacio de la sombra en cuanto se retrotraen a una función de espectadores u *oyentes* de lo que los otros van manifestando, confundiéndose así con los otros espectadores, con los (más) reales (una solución escenográfica vendría dada por la efectiva ubicación física de esos personajes en la platea). Pero, insisto, nadie entra ni sale. Parece plausible la interpretación de que con ello Dieste estuviese sugiriendo una igualación del espacio escénico con el propio mundo, o con el teatro como lugar, él mismo, a su vez, un mundo autorreferente que no excluye eventuales proyecciones al exterior[170].

En el primero de los ocho *momentos* comparecen las dos voces ya presentes en Craig, ahora denominadas *El Espectador* y *El Director*, pero se suma ya

[170] Empleando la terminología de Bobes Naves (1987: 242-247) pudiera decirse que el espacio escenográfico se subsume en puro espacio lúdico, lo cual guarda perfecta consonancia con la cesión de protagonismo que lo referencial experimenta en beneficio de lo deíctico-performativo.

desde su mismo arranque una tercera voz, un tercer personaje, introducido como *El Lector (del Diálogo)*, al que en adelante llamaremos simplemente —respetando lo resuelto por el texto— *El Lector*. Es importante tomar nota de que este lector no lo es de piezas dramáticas en general, sino tan sólo *del diálogo*[171], por lo que guarda una cierta correspondencia con la *charming lady* que hacía aquellas jugosas observaciones a Craig sobre el índice de inteligencia de su *Playgoer*. Pero, además, debe entenderse y valorarse la relevancia *metaléptica* (Genette, 1972: 243-246) de esta introducción, pues supone una verdadera transposición de niveles diegéticos. Si se quiere, podría interpretarse como la irrupción de un ente empírico —el lector, ser perteneciente al mundo real— en un espacio y un mundo ficcionales (algo semejante ocurrirá más adelante, cuando intervenga un personaje que responde al nombre de *Gordon Craig*, y no sólo entonces), aunque sería preferible no ir tan lejos y reconocer simplemente una comunicación de mundos textuales ficcionales pertenecientes a dos niveles *jerárquicos* distintos. Aun más: las intervenciones del Lector suponen un nudo temporal irresoluble desde una interpretación cronológica *ad usum*, puesto que conoce *previamente* el desarrollo del diálogo en el cual él mismo está tomando parte. Lo explicita sin vuelta lo que le responde el Director, una vez que el Espectador ha dejado la escena, cuando el Lector le ruega que haga una síntesis de sus teorías teatrales; en ese instante el Director contesta (piénsese que estamos en el inicio del *misterio polemístico*): «Usted que ha asistido al Diálogo, y conoce otros discursos míos sobre el tema, puede hacerlo. Confío en su lealtad» (p. 67).

Este primer momento (pp. 66-67 en la edición de 1981, pp. 153-154 en *P.A.N.*) permite ver con claridad el carácter de *imitación* por *continuación*, en el sentido genettiano adelantado, porque no sólo exige una competencia genérica sobre esta clase de diálogo sino que incluso se presupone un mínimo conocimiento —bien es verdad que lo esquematiza el «Prólogo» de 1981, no así la «Breve noticia sobre Gordon Craig» de 1935— del desenvolvimiento del craigiano y de las peculiaridades funcionales e incluso psicológicas de los intervinientes. De hecho, la obra de Dieste opta por un comienzo *in medias res*, obviando toda introducción al asunto (siempre, en esta fase); también, y esto sería muy del gusto del teórico inglés, cualquier acotación o referencia al marco del diálogo[172] (¿dónde tiene lugar?, ¿en qué momento?, ¿bajo qué condiciones?...). De manera que a lo que acceden los lectores o espectadores es a una mediación del Lector en lo que es ya germen de discusión entre El Espectador y el Director[173], mediación que lo único que consigue es ahuyentarlos a ambos. A aquel porque no entiende las alegorías que el Lector le

[171] En la edición de 1935 era apenas *El Lector*, pero se sugería ya —igual que se hará en 1981 (*vid. infra*)— que lo era sólo del diálogo y de *otros discursos* del *Stage-Director* sobre el mismo tema (p. 154).

[172] A medida que progrese la acción —podemos denominar así al debate por el efecto dinamizador de las conciencias— esta especie de compromiso irá disipándose, y encontraremos incluso alguna acotación de tono hermenéutico, como la de la p. 73: «*(Sin duda el Espectador no estuvo del todo afortunado al decir que el dramaturgo usó palabras en el mismo sentido que un poeta lírico)*».

[173] Algo que ni por asomo se hallará en Craig, donde la humildad del *Playgoer* es más que franciscana. En *Revelación* comienza hablando El Espectador: «¡Eh, señor! ¡Yo no tengo la culpa! ¡Yo no había meditado sobre el teatro!...». A lo cual responde El Director: «Yo quise hacerle meditar y fue necesario aturdirlo. No se hace pensar de golpe a quien no tiene esa costumbre. Por lo demás, eso no impide que mi pensamiento sea justo» (p. 66).

propone —y que tienen como fundamento generativo la idea de que el diálogo que supuestamente mantuvo con el Director no fue tal, sino simple monólogo de este—, las progresivas comparaciones con un yunque pasivo golpeado por su interlocutor, o con la maleza que este iba apartando en su avance[174]... Y al Director por su nula disposición a tolerar las críticas que el Lector quiere declararle, por lo que reacciona reconociendo su propia dependencia y sujeción a lo que le dicta una instancia jerárquica superior, la autorial, marcando así, tal y como veremos en su momento, paralelismos notables con los problemas tematizados en la obra ensayística diesteana correspondiente al exilio, en especial con *El alma y el espejo*:

> En ese caso, mejor diríjase usted a Mr. Gordon Craig, el autor de mis días. Yo también soy un personaje. Tengo mi escenario y con él la molesta, pero estimulante compañía de otro personaje que me da sentido... *(Azorado)*: ¿Dónde estoy? ¿Quién es usted? *(Hace bocina de las manos y llama)*[175]: ¡Playgoer! ¡¡Playgoer!! *(Desaparece en la bruma)*. (p. 67)

El segundo momento (pp. 67-70 en *Teatro I* y 144-145 en *P.A.N.*) tiene, en ambas versiones, dos segmentos o núcleos, uno inicial que presenta un monólogo del Lector y otro que vuelve a recuperar la conversación del Director con el Espectador, ampliada de todos modos a nuevas voces. El monólogo del Lector es en realidad un apóstrofe dirigido a un Gordon Craig todavía ausente. El Lector demanda ya aquí indirectamente su presencia, pues advierte que el Director —a quien confiesa admirar «por su entereza, intrepidez, cautela y decisión selváticas» (p. 68)— no está preparado para recibir contrariedad de criterio. Por lo que respecta al segundo segmento, comienza este tomando una breve fracción de *The Art of the Theater*, correspondiente a las primeras preguntas y respuestas que intercambiaban *Playgoer* y *Stage-Director* (Craig, 1905 1911 1956: 137-138). Pero en seguida es interrumpido por la intervención de quien es presentado como *Segundo Espectador* y acompañado por una acotación sorprendente, escrita en primera persona (que tendrá continuidad posterior, manifestándose en deícticos o en pronombres y en la flexión verbal). Su texto es el que sigue: «*(¿Un nuevo personaje?... Algunos curiosos se han acercado y están a punto de intervenir. Pero este Segundo Espectador creo que soy yo mismo... Dice o digo...)*» (p. 69). El Segundo Espectador sostiene ideas en parte tomadas del Director y del propio Craig[176], sin embargo concluye en algo inaceptable para ellos: que la *acción visible* y todo el conjunto de elementos o signos teatrales, en especial los que más importancia poseen para el teórico inglés —línea, color y ritmo— «sólo se definen como *teatrales* en virtud del drama». Y no sólo esto, sino que además es del drama de donde reciben «*vida teatral*, que no es sólo espectáculo...» (p. 69).

---

[174] Importa fijarse en las palabras que le dirige el Lector cuando aquel hace mutis: «No se vaya usted, por favor. No he querido ofenderle... *¡Es usted todo un personaje!*» (p. 67, cursiva mía).

[175] En la edición de 1981 unas veces se escriben en cursiva las acotaciones y otras, como en este caso, no. En adelante, para evitar confusiones, regularizaré el uso sin advertencia de los lugares en los que opere.

[176] Lo que podría explicar el entrecomillado de una buena parte de su discurso (de acuerdo con lo anunciado al principio). Sin embargo la conclusión final a la que llega no parece que tenga nada que ver con Craig, lo que me lleva a pensar que estemos ante alguna errata (en 1935 ningún sector de esta intervención aparecía entrecomillado).

Se alcanza así, tras una breve puntualización del Director subrayando la preponderancia de la acción y señalando en el danzarín al padre del dramaturgo, la tercera unidad dramática de la pieza (pp. 70-71 en la versión de 1981 y 155-156 en *P.A.N.*), que también incorpora nuevos personajes. El primero de estos es *Un Gayo Profesor* (en adelante, simplemente, Profesor) que animado por la referencia del Director a la historia del teatro tercia con una lección sobre las fiestas dionisíacas, y con el nudo formado por las dos querencias máximas del dios, la embriaguez y la transformación, de donde habría surgido el impulso teatral. En este punto el Segundo Espectador vuelve a comparecer tras dejar anotada una *autoacotación* («*(Estoy a punto de aplaudir, pero me contengo y digo)*», p. 71). Lo que pretendía decir se anuncia como enlace entre el diálogo craigiano y el propio ejemplo griego. Sin embargo, es interrumpido por *Una Voz* en el momento en que utiliza la palabra *personas* para referirse a las presentes en la discusión que se ha abierto. Y aquí remata la tercera unidad.

La cuarta (pp. 71-76 y 156-157 en 1981 y 1935, respectivamente) comienza con la aceptación por parte del Segundo Espectador de la corrección solicitada por aquella Voz. Sustituye *personas* por *personajes*, y a partir de ahí matiza la explicación del Profesor. Porque a él no le parece del todo aceptable la interpretación de que el teatro provenga de la danza. Para rebatir la tesis evolucionista del Profesor emplea una argumentación lógica: si fuese como él sostiene, habría un momento particular en que la danza dejase de serlo, siendo ya —desde ese preciso instante— teatro. Esto significaría que a partir de ahí se podrían constatar unos *caracteres esenciales* ontológicamente definidores de lo teatral, y que por serlo no podrían pertenecer también al ser de la danza. Por consiguiente, lo máximo que está dispuesto a conceder es que *algunos* rasgos teatrales, pero no la totalidad de los que singularizan al teatro, «estaban implícitos en la danza» (p. 72). A ello da continuación una entrecortada discusión en la que se oirán voces nuevas, como la de *Un Evolucionista Loco* u *Otro que se supone menos loco*, a la que el Director intenta poner coto insistiendo en la prioridad de la acción —palabra, líneas, color y ritmo conjuntados— sobre la poesía dramática. Sin embargo, esto no es aceptado por el Profesor, quien como máximo estaría dispuesto a reconocer que aquel conglomerado nutriese la génesis del coro y de la poesía coral, pero nunca el drama, el cual

> sólo aparece si añadimos carácter, individuación, personajes y ese modo de individuación del tiempo que llamamos episodio. Es entonces cuando línea y color se hacen ambiente y llegan las palabras y el movimiento a ser signos cabales de la acción dramática visible. (p. 73)

Profesor y Director buscan un punto de encuentro para sus respectivas teorizaciones, en el que acaba terciando el Segundo Espectador. Se remiten para ello *al primer dramaturgo*, quien según el Director habría actuado para responder a las expectativas de un público más ávido de ver que de oír, unas gentes a las que tenía que complacer con la *acción visible*, que subordinaría siempre —recuerda aquí la distancia que en algunas localidades del *théatron* podía abrirse hasta la *skēné*— lo dicho por los actores. El Profesor insiste en que de lo que se puede hablar en cualquier caso es de *acción dramática visible*, y el Segundo Espectador quiere sancionar: «En fin, es evidente que al teatro se va para ver y oír, no más para ver que para oír. Y que el ver y el oír, en el teatro, forman profunda unidad, dirigida, en afán de participación, a la esencia del drama» (p. 75).

En el quinto de los momentos dramáticos (pp. 76-78 y 157-158, siempre en el orden que se viene siguiendo) se hará presente ya el personaje *Gordon Craig*[177] —apenas con un par de frases de corte netamente performativo—, preludiado por una nueva recuperación del diálogo *The Art of the Theater* en las voces del Director y el Espectador (Craig, 1905 1911 1956: 139-143), entreverada una vez más por los escolios y ajustes del Segundo Espectador. Ahora el debate gira hacia las respectivas misiones del poeta dramático y del dramaturgo, que según defenderá el Segundo Espectador no hay razón para disociar, pero que en el criterio del Director se apartan ya por la propia selección de sus respectivos destinatarios, el lector o auditor en el caso del primero y el público que concurre a un teatro en el del segundo; razón por la que, en realidad, el poeta dramático ni tiene en el teatro su origen, ni es de él ni podrá nunca serlo (aunque se trate de Shakespeare[178]); razón, asimismo, por la que son alcanzadas dos conclusiones: i) una pieza pensada para el teatro estará incompleta leída en libro, y ii) un drama compuesto por un poeta dramático ha de darse por concluso en el propio acto de su escritura.

En la sexta unidad (pp. 78-82 y 158-159, respectivamente) asistiremos a una recuperación de la iniciativa por parte del Segundo Espectador, cuyos argumentos serán tachados de sofismas por *Gordon Craig* y por el Director, así como dirimidos por voces anónimas y contradictorias entre sí que claman dando razón a unos u otros en los momentos más tensos dialécticamente de la discusión. La clave radica en una aguda ocurrencia del Segundo Espectador, siempre pensando *en lógico* además de *en abogado* del poeta dramático, que pasa a plantear una especie de reducción al absurdo sobre el par de conclusiones esgrimidas por el bando craigiano. Consiste esta en presentar una pregunta que *in nuce* se traduce a lo siguiente: ¿si el proceso fuera el inverso del corriente —esto es, si lo primero fuese un hecho teatral o espectacular *perfecto, plenamente valioso en sí*, y lo segundo, por aplicación de aquello, la escritura de un drama *derivado* que fuese una *perfecta evocación de algo perfecto*— seguirían pensando *Craig* y el Director que tales espectáculo y drama conservaban el carácter de obras incompletas?

El Segundo Espectador protesta que su cuestionamiento no es sofístico sino apenas retórico, pero por encima de ello, *real*. Es decir, que a su juicio *eso* es justamente lo que pasa casi siempre. Ese es el proceso de partida en la creación dramática. O —matiza (y gloso con algunas libertades[179])— uno de los procesos que en permanente retroproyección o *feedback* conforma junto con el inverso cualquier acto creativo que se acoja a lo dramático-teatral, pues esto último vendría a ser no una polaridad sino un círculo. Todo ello se compadece plenamente, por cierto, con lo expuesto por Dieste en 1944 en su «Tratado mínimo del arte de la escena», base suficiente para que no se sustraiga aquí la reflexión de que en el Segundo Espectador podría señalarse un vicario textual del pensamiento diestea-

[177] En adelante, se mantendrán las cursivas en las referencias al personaje *Craig* de la obra de Dieste. Se distinguirá así del teórico inglés del mismo nombre.

[178] Aquí se introducen las reflexiones del *Stage-Director* que ya conocemos.

[179] Tomadas ya en la transducción de la interpelación del Segundo Espectador (compruébese, en todo caso, con qué grado de lealtad).

no[180]. Ahora bien, dicho sólo eso no estaría formulada toda la complejidad de una muy probable verdad; ni siquiera seríamos demasiado fieles al espíritu de este misterio polemístico o a la etoestética dialógica diesteana. Porque no vale aquí —y, si se me apura, creo que tampoco en ningún otro lugar de la producción del *rianxeiro*— la figura del *alter ego*, habitualmente tan reduccionista y facilitadora de la labor crítica. Lo que se pone en operación en *Revelación y rebelión del teatro* es en realidad un proceso autoindagatorio, *dramático*, en el sentido que siempre quiso Dieste reservar al término; de modo que también en esta pieza se ejecuta un conflicto de conciencia merced al conocido expediente de otorgar voz y cualidad entitativa a las opciones y tendencias que coparticipan la intimidad pensante del escritor[181]. Así, todos los personajes de *Revelación* remiten a su creador, *son* en cierto modo su autor. O mejor aun, autor y personajes pertenecen a una misma *comunidad de origen*. No otra cosa es lo que Dieste proclama en diversos lugares de su obra ensayística, y singularmente en *El alma y el espejo*, como más adelante se ha de comprobar.

¿Cómo encajan *Craig* y sus adjuntos el cogollo lógico que les nace a la vista? Pues, tras tacharlo, según se ha dicho, de sofisma y de «argumento demasiado ingenioso» (p. 79), y tomando la responsabilidad de la réplica tan sólo el Director, lo cierto es que no ceden demasiado terreno. El Director reconduce los términos de la discusión al acto de lectura, para en ese terreno explicar que un director teatral no lee los dramas como cualquier otra persona. Puede entenderse que vendría así a admitir las razones del Segundo Espectador, pero únicamente por aplicación a lectores expertos, a aquellos cuya ocupación, pericia y experiencia les permite en efecto leer, soñar, crear o imaginar por proyección mutua el drama y la representación. Y aquí surge de nuevo la sensibilidad fenomenológica de Dieste para discriminar, para perfilar; y para hacerlo precisamente dentro del ámbito que a los estudiosos de la comunicación literaria más puede interesar, el de la recepción. El Director había hecho saber que siendo su oficio el que era él no leía *simplemente como lector*. A lo cual responde el Segundo Espectador diferenciando dos niveles de lectura, ambos imprescindibles para un director de escena:

> Usted lee muchas veces la pieza literaria, hasta definir plenamente, en espíritu, su íntegra figura teatral. Y es bueno que lea usted como lector, como buen lector, y no sólo como hombre de oficio, pues así acabaría en maña o convencionalismo su invención. (p. 80)

[180] Apréciese que seguimos diseminando pistas, de las que posteriormente se hará la oportuna recolección, sobre lo anunciado más arriba: la presencia en la pieza de Dieste de un *meneur de jeu* en el sentido metateatral otorgado por Schmeling (1982: 13-15) a tal concepto.

[181] El método está presente también en los textos periodísticos de *Galicia* y *El Pueblo Gallego*. No es descartable que Dieste lo asimilase desde sus lecturas de Miguel de Unamuno, tanto de sus novelas y dramas como en especial de sus *monodiálogos*. Algunos de estos —pienso por ejemplo en «Tiempo espiritual», «Pan y toros» o «A.M.D.G.»— depuran de cualquier rasgo individualizador no surgido del propio diálogo a los *personajes* intervinientes, al extremo de llamarlos simplemente *A* y *B*, tal vez para reforzar por abstracción su carácter de meras *perspectivas*, *planteamientos* o —exagerando algo— *cosmovisiones*. Se trata de un modelo que en casos atrajo también a Dieste. Así, en «La patria, el credo y la salve. Diálogo entre el Sr. A y el Sr. B» (*El Pueblo Gallego*, 18 de diciembre de 1925).

Concluyendo en fin, tras tibios reparos del propio Director y de una nueva voz que puntualmente interviene —la de *Un Actor de Vanguardia*, seguro de que todo en el teatro es convención—, que el acto de *completar* un drama, entendido ello en cuanto *representárselo como teatro* «es una operación imaginativa que recibe su impulso de las virtudes evocadoras del drama mismo» (p. 81).

La séptima y penúltima de las unidades dramáticas de *Revelación y rebelión del teatro* (pp. 82-91 y 159-162) brota de la demanda de un conjunto de voces, aludidas como *Todos*, que piden conciliación o al menos arbitraje entre los ya reiterativos argumentos del Director y el Segundo Espectador. Y será el Profesor quien tome esa responsabilidad, hablando ahora con mayor modestia, otorgando la razón al Segundo Espectador, pero rectificando algunas expresiones, como la de la compleción del drama por su escenificación:

> No es el afán de completar lo que lleva un poema dramático del libro a la escena, sino el anhelo de participación teatral. Esto, que es patente en la tragedia antigua y en el teatro litúrgico de la Edad Media, sigue siendo verdad para todo teatro, grave o burlesco, de acción o de misterio, que no agote sus fines en decorativismo. (p. 83)

Pero más relevante que esta explicación es la correspondiente al efecto pragmático inducido por la propia representación en el público en cuanto comunidad, algo que ninguna forma literaria, tampoco el drama en cuanto texto impreso, está capacitada para alcanzar. De nuevo se constata aquí (mucho mejor, de todos modos, en la versión inicial) la presencia de un esquema fenomenológico aplicado al acto de lectura y al correspondiente a la recepción teatral:

> Un mismo drama evoca en cada uno de sus posibles lectores imágenes diversas, aunque profundamente afines. Y al concretarse en espectáculo esa escondida y a veces laberíntica afinidad [...] en los límites de una sola apariencia el parentesco próximo o remoto de muy diversos modos personales de evocar el drama, éste, si es de veras humano, abre un espacio transparente, de mutuo reconocimiento y de profunda libertad frente al misterio de un solo cristal, funda tradición viva o la desembaraza de la escoria de sus propios escombros. Remonta por un instante el vuelo la fraternidad, y algo queda en las almas. Éste, señores, es el esencial destino del teatro, aun en sus formas más humildes y en las caras tiznadas de los pobres actores de plazuela[182]. (pp. 83-84)

[182] La versión de 1935 utilizaba términos que debieron parecer inconvenientes a Dieste en la reelaboración emprendida para su incorporación al primer volumen de *Teatro* en 1981. Hablaba por ejemplo de *liturgia*, de una liturgia espectacular que se alcanzaba a través de la *comunión* participativa del público que concertaba sus *almas* al presenciar el *tránsito* del poema a la escena (he escrito en cursiva los vocablos de los que el autor prescindió en la formulación final de su misterio polemístico). Por qué lo haya hecho, por qué motivos haya podido prescindir de una prosa mucho más trabada y fina en favor de un discurso que tiende a amplificarse (y a perderse) en rodeos, vehiculando una redacción menos feliz y, sobre todo, de menor eficacia, constituye una incógnita a su vez misteriosa para quien esto escribe. Una incógnita —permítase que abunde— no aislada, sino perteneciente a una constelación no reducida en la que entran también algunas otras de las dudosas refecciones emprendidas por Dieste a partir de 1945.

Aquí interviene de nuevo *Gordon Craig*, ahora con mayor impulso dialéctico para insistir en su convencimiento de que no es posible establecer una forma de *consorcio* entre teatro y poesía. Ejemplifica con *Macbeth*[183], para mayor exactitud con el pasaje en el que este se prepara para matar al Rey Duncan, las pérdidas que la poesía shakespeareana sufre con su paso al teatro. Nada del proceso íntimo dibujado por el poeta inglés, nada de las reflexiones de su héroe mientras recorre el castillo de Glamis puede ser expresado de forma más sublime que con las palabras escritas en la tragedia. Así, pues, sería casi «un sacrilegio desvirtuar su efecto por adición de sensaciones que sólo pueden confundirnos» (p. 85).

En la acotación más extensa de la pieza de Dieste, la voz empírica que actúa como su sujeto enunciador, y que hemos visto que se corresponde con el Segundo Espectador, anuncia, mediada la alocución de *Gordon Craig*, la presencia «entre la desconocida concurrencia» de alguien que en ocasiones parecía decidido a hablar pero que acababa siempre por reprimir su impulso, acaso por ensimismarse en sus secretas reflexiones, seguidas a menudo de una sonrisa «un tanto circense». Sin embargo, finalmente, aquel extraño *Desconocido* participa, en cierto modo contestando a Craig y a quienes le habían respondido previamente. Y dice: «Toda creación es sacrílega...» (p. 85). Pero los comentarios del Desconocido no son demasiado tenidos en cuenta por quienes debaten, de modo que la discusión se concentra ya en Shakespeare, en que fue él mismo el primero en cometer el sacrilegio de representar sus textos dramáticos, en el juicio de Goethe rebajando su genio teatral («En la historia del teatro sólo por azar aparece»)... En este punto surge una voz nueva, la de *Un amigo del profesor* (en adelante El Amigo), que como él siente la profunda atracción del teatro clásico, de la tragedia, y reclama a su vez que esta, la de Esquilo sobre todo, nació para los oídos, pues sus palabras tienen un poder irreductible, de modo tal que incluso la máscara que se les sobrepone «crece con su profundidad y se hace más visible» y, entonces, «*verla* es un milagro» (p. 87). Es decir, que en Esquilo se puede ver lo que se muestra no *a pesar de* su poesía dramática sino precisamente *a su través*: la palabra desvela la visualidad, los otros signos. Oído lo cual, el misterioso Desconocido dictamina: «¡Esa es la revelación del teatro!» (p. 87).

A continuación, El Amigo engarza con una reflexión de Rafael Dieste, presente como hemos tenido ocasión de ver en el artículo «La forma teatral. II» (*P.A.N.*, 1, pp. 6-8) y sobre todo en una carta dirigida a su hermano Eduardo en fecha imprecisa, aunque muy próxima a las de la escritura de *Revelación y rebelión del teatro*, y desde luego a lo largo del primer semestre de 1935 (OC, vol. V, número 29, pp. 68-69). Dice El Amigo que quiere brindar al nutrido auditorio una sospecha, la de que la poesía de Shakespeare es novelesca a la par que dramática. Ello, explica, no quiere decir que el autor de *Hamlet* escriba novelas, sino que se apartó definitivamente de la poesía coral que había fundado el teatro antiguo para hacerse «poeta del tiempo, de la memoria y del olvido» (p. 88), consiguiendo así una poesía dramática que ya es novelesca. Y justo en ello radicaría, además, la dificultad de los montajes escénicos de Shakespeare. Curiosamente, la propuesta del Amigo es de mane-

[183] Dieste adapta y parafrasea en este caso un segmento ya no de *The Art of the Theater* sino de *On the Art of the Theater*, concretamente del capítulo titulado «Plays and Playwrights, Pictures and Painters in the Theatre» (1911 1956: 112-124; el segmento adaptado corresponde a las pp. 116-119).

ra inmediata acogida por la asamblea, entusiasmando al Profesor, que propone casi como corolario una idea matriz del pensamiento estético del autor del misterio polemístico, la de que la definición de los géneros la dan tan sólo sus ejes, no debiéndose en ningún momento hacer muralla de su horizonte, pues aquellos ejes «irradian libertad» (p. 88).

Pero este complejo séptimo momento de *Revelación* guarda todavía un par de nuevas zonas de controversia. La primera de ellas está otra vez atenta al público teatral. El Amigo entiende que ya en la lectura del drama puede sentirse la presencia de lo que pudiéramos convocar como *espectador implícito*, instancia textual y a la vez empírica, que tiene como principal novedad en relación con las investigaciones de la Escuela de Constanza, atentas sobre todo a los discursos narrativos, la de la *pluralización*. Esta es la exposición del Amigo: «Todo verdadero poeta dramático, independientemente de su perfección, tiene su público esencial, y a él convierte la asamblea real» (p. 89). Fijémonos en la potencia funcional de lo que el personaje postula. Tanta es que alcanza a metamorfosear a la entidad empírica que nombra como *asamblea real* para asimilarla a aquel *espectador implícito* que el Amigo denomina *público esencial*. Incluso justifica sobre esta categoría el éxito de Lope de Vega:

> ¿De qué procede ese encanto con que se salvan siempre airosamente aun las piezas más descuidadas de Lope? Yo creo que de la cálida y graciosa atención de *su* público, el de sus obras, el que va implícito, presentido en ellas como adivinación poética. (p. 89; cursiva del autor; subrayado mío)

La relevante intuición sobre el *público presentido* por todo texto dramático —hay que insistir que de modo previo a su montaje escénico, por lo que es responsabilidad exclusiva del poeta dramático— se aplica asimismo a Shakespeare. Lo que aquí nos interesa del parlamento del Amigo es la introducción de nuevas notas caracterizadoras del concepto que maneja. Señala, por ejemplo, que el público presentido —o el espectador implícito, como se prefiera— es el espejo de las obras de un autor, pero un espejo que paradójicamente es *realización* de la propia creación dramática y que sin embargo, ya antes de hacerla efectiva, permitió al autor ver reflejada la obra de la que emprende escritura. De manera que estamos ante el atisbo de una circularidad que la propia estética de la recepción, lo mismo que la hermenéutica gadameriana, han venido a confirmar en sus investigaciones. Con la precisión, además, de que el Amigo distingue perfectamente entre lo que denomina *público histórico*, que reclama que no se olvide, y la otra noción del público, la funcional-empírica, que es la que a él más le interesa. La otra nota, que cierra ya el séptimo momento dramático, la protagoniza nuevamente el Director, no para rediscutir asuntos ya tratados, tampoco para contrariar al Amigo ni al Profesor, sino simplemente para explicar el proceso de sus personales tentativas de montaje de los textos shakespereanos. Asistimos a una nueva adaptación —aquí más libre— de fragmentos de *The Art of the Theater* y, en fin, al núcleo metodológico del sistema craigiano: el problema es hacer de un drama algo para ver, y el proceso comienza con la selección-interpretación de la *clave visual* o *tema plástico* de la representación, sometiendo después a ella de forma armónica, como una especie de variaciones relativamente a un tema musical, el resto de «modalidades visibles del espectáculo» (p. 90). El Director aprovecha la oportunidad para condenar

toda pretensión naturalista, para exigir al montaje escénico una austeridad de efectos (prescindiendo de los *detalles ociosos* que pueden malbaratar una buena selección plástica) y, finalmente, para recordar que el actor nunca debe pretender *encarnar* a su personaje sino tan sólo *representarlo* «según los modos simbólicos de acción que convienen al espíritu de la pieza» (p. 91). De manera que, en definitiva, «No se trata de *engañar*, de equivocar a los sentidos como en juegos y alardes ópticos de feria, sino de crear un hecho estético, de especie teatral, diciendo en feliz armonía de acción, escena y voz la verdad del drama» (p. 91).

Finalmente, el octavo momento (pp. 91-94 y 162-163) lo abre una acotación presentadora de un nuevo personaje, calificado de *inopinado* y finalmente nombrado como *El Supuesto Director*. La nota que lo introduce afirma que permaneció en silencio hasta ese momento escuchando a todos con igual atención, también que algunos insinúan que es un Segundo Director de Escena y otros que es un Poeta Dramático[184]. Su opinión vuelve a ser contraria a la que representa el Director. Consiste en una defensa del «derecho natural de la poesía al teatro» (p. 92) y en una exigencia de mayor esfuerzo inventivo a los directores escénicos. Valora la preocupación del Director y la coherencia de su método, pero quiere conocer otros, desea pluralizar el acto teatral con opciones diversas que vengan a enriquecer la escena. Pero, ante todo, insiste en el imperativo de la poesía dramática por ser representada, «Porque teatro es voz llena de espíritu desplegando su acción en el aire o en espacio arquitectónico; y es máscara, superficie del ser ante la luz, poder de la presencia» (p. 92). A lo cual complementa El Desconocido, de nuevo con una frase que se queda en el aire, sin recibir mayor atención, pero ya cargada de significación y de poder revelador sobre su real identidad: «¡Y sobre todo, racimos, delirio comunicativo de la tierra» (p. 92). Poco después insistirá en su práctica algo subversiva, defendiendo que todo teatro, también el gran teatro del mundo es *improvisación*. Por lo que, El Profesor, confundido ante su desparpajo profiere: «¿Quién es este disfrazado? ¡Calle, demonio!» (p. 93).

La última intervención de *Gordon Craig* vuelve a constituirse por traducción de un pasaje de *On the Art of the Theater*, correspondiente al mismo capítulo que antes se citó (Craig, 1911 1956: 121). Pide que los hombres de teatro defiendan su terreno, que no se dejen avasallar por los nombres de Shakespeare, Molière o Wagner; tampoco por los pintores que quieren también desembarcar en la escena para ganarla. Se crea entonces un alboroto y *Un Espectador Cualquiera* grita, «*(volviéndose loco)*» y ante la mirada atónita del Profesor y su Amigo, «¡Viva el teatro autónomo!» (p. 93). Es, sentencia el Profesor, la rebelión del teatro.

La obra la cierra, como en acotación[185], una nueva plática explicativa del Segundo Espectador, quien aquí diferencia ya perfectamente entre sus dos identidades funcionales en el misterio polemístico, la de personaje y la de una espe-

[184] Obsérvese, a propósito de ello, la curiosidad de la ausencia de un personaje de este tipo en la pieza de Dieste, sobre todo si se tiene en cuenta que en numerosos segmentos de la misma lo dirimido era precisamente su trabajo y la traslación de este a la escena.

[185] En la edición de 1935 iba entre paréntesis, como el resto de las didascalias. En *Teatro* aparece sin paréntesis y en redonda.

cie de *narrador* o —recuperamos la noción de Manfred Schmeling— de *meneur de jeu*, de guía ambiguo que se mueve en el terreno de la mediación entre la escena y el público[186]. Asegura que tras oír los temores del Profesor y el Amigo[187] avanzó hacia el grupo, pero en ese momento «todos los personajes, como espectros de Rembrandt que se desvanecieran sumergiéndose en las tinieblas hondas y postreras del cuadro, me dejaron a solas con el espacio y la nostalgia» (p. 94). Al despertar de ese trance desnudo de tiempo el Segundo Espectador se encontró con el Desconocido, «misterioso y risueño, más burlón que nunca». Ante su asombro, la presencia de este acabará por disiparse en el aire, y en ese momento sabe ya de quién se trataba. ¡Dionisos! A quien había hecho referencias previas el Profesor en su primera participación en el diálogo (pp. 70-71), incorporando con matices reflexiones provenientes de Nietzsche. «Y quedé sólo con el nombre, como quien tiene en la mano el recuerdo levísimo de un pájaro» (p. 94), concluye el Segundo Espectador.

La presencia del dios griego en el impreciso, casi abstracto lugar (¿ágora?, ¿espacio abierto?, ¿aula?, ¿sala teatral?..., ¿o, definitivamente, conciencia?), al que fueron convocados los personajes representa la aceptación implícita por parte del autor de uno de los ejes epistemológicos de la filología de la historia universal que desarrollaba —en fechas de redacción muy próximas a las de *Revelación*— su ensayo *La vieja piel del mundo*: la aceptación de una suerte de *convivencia* en el mundo —si se quiere, visto como *theatrum mundi*—, no definitivamente perdida en el tránsito del mito al logos, de las criaturas míticas con los seres humanos. Una convivencia actuante de modo privilegiado en la pervivencia de creaciones culturales correspondientes a la etapa prelógica de la civilización occidental y que resulta inesquivable si se pretende constituir una teoría sólida sobre alguno de sus resultados, señaladamente si se trata del teatro.

Hasta aquí el seguimiento, juzgo que imprescindible en su detalle textual por la propia complejidad de la pieza[188], de la evolución dialógica de *Revelación y rebelión del teatro*, donde, si bien nos fijamos, no llega a materializarse *progreso* dialéctico alguno. El conflicto, o la trama —estamos, según se ha dicho, ante un texto dramático y por esto mismo *narrativo* a su modo—, no se resuelve por síntesis ni por claudicación de parte alguna. No es que los personajes o las interpretaciones que representan dramáticamente sean inamovibles en sus

---

[186] Schmeling cita como ejemplos de *meneur de jeu* el de *L'Annonceur* en la obra de Peter Weiss *Marat/Sade* (con el precedente de los narradores brechtianos) o incluso el de Arlequín en la *commedia dell'arte*. La mediación del *meneur de jeu* sirve funcionalmente a dos cometidos principales: es una llamada a la reflexión del público y es un inductor de distanciamiento.

[187] Este había dicho, no se sabe si con ironía, «¡Sálvese el que pueda!» (p. 93). Tras él nadie más intervino.

[188] Es a mi modo de ver la única posibilidad de conocer todos sus calculados pasos. La relativa paráfrasis sólo será excusable cuando el desarrollo de los estudios sobre Dieste sea suficiente, estadio que juzgo todavía aún lejano. Piénsese que hasta el momento presente sobre *Revelación y rebelión del teatro*, a pesar de su extraordinario interés y de los más de sesenta años transcurridos desde su publicación, y al margen de la bien orientada introducción que debemos a Aznar Soler (1981a: 50-56) y del regreso al asunto que este mismo investigador presentó en el *Congreso Rafael Dieste* (1995d: 204-210) —añádanse, si se quiere, los apuntes de Dotras (1996: 747-749)—, prácticamente nada se ha estudiado, aunque sí se haya escrito, poco en cualquier caso, para ponderar su importancia o para establecer conexiones con otros de sus textos dramáticos o de indagación estética.

respectivas posiciones. De hecho, estas se matizan, se modulan en función de los discursos ajenos; pero nadie hace dejación de sus convicciones estéticas, dramáticas o teatrales. Sería desleal, claro, que Dieste sometiese a Craig —a quien definitivamente *combate*, aunque no *repruebe* en términos absolutos— a esa capitulación; pero no tanto que hiciese retroceder en sus posiciones al Director o a las otras voces comprensivas de lo que este y aquel defienden. No lo hace; lo máximo que encontramos es una menor seguridad en la exposición, sobre todo en su forma. Y tampoco opera en aquel sentido con el Segundo Espectador, con el Profesor o con su Amigo.

El carácter metateatral de la obra ha quedado perfilado por la delimitación —constatada a lo largo del estudio— de una función mediadora en el personaje del Segundo Espectador, que actúa como un efectivo suscitador de reflexión tanto hacia dentro como hacia fuera, es decir, tanto por el discurso que tiene por destinatarios al resto de los personajes como por el que se orienta a los lectores-espectadores. Una reflexión a la que, en correspondencia con lo experimentado por Brecht o por Weiss, se le supone una potencialidad distanciadora, extrañadora, crítica.

3.5. *La vieja piel del mundo.* Tragedia, historia y mito

Asociada íntimamente a la memoria que debe presentar ante la Junta de Ampliación de Estudios tras el disfrute de la beca concedida para llevar a cabo investigaciones teatrales en varios países europeos, Dieste escribe en sólo quince días de agosto de 1935 y en París *La vieja piel del mundo*[189]. Posteriormente, una vez completados los trámites con el Ministerio de Instrucción Pública, viajó con su esposa a Holanda e Italia «para ver pintura», y pasó un trimestre en Rianxo, aprovechado para dirigir el montaje de *A fiestra valdeira* a propuesta de los marineros de la villa. En los primeros meses de 1936 se instala de nuevo en Madrid. Sopesa junto con su hermano Eduardo la posibilidad de dedicarse a la escritura de guiones para el cine e incluso a la industria cinematográfica en sentido amplio, pero finalmente reingresa en las Misiones Pedagógicas. En este tiempo y por mediación de Pedro Salinas entrega el manuscrito del ensayo parisino a la Editorial Signo, que lo empieza a componer poco antes del estallido de la Guerra Civil[190] (Rei Núñez, 1987: 77-79).

Al comienzo de este estudio se ha hecho referencia al borrador de una carta que Dieste no llegó a enviar pero que pensaba dirigir a Jaime Salinas, en un momento (*ca.* 1974) en el que ordenaba su producción con vistas a un programa de reediciones. En ese lugar el escritor informaba de la escasa fortuna de la edición de 1936 y de la imposibilidad de una recepción mínimamente satisfactoria de la misma, originada por los propios avatares bélicos y en concreto por la casi total destrucción de los fondos a consecuencia de una bomba caída sobre los almacenes de Signo:

[189] Ha indicado Carmen Muñoz a Estelle Irizarry que «en algún momento la Memoria tomó un derrotero no casual —pues pertenecía al tema—, pero sí inesperada hondura y estilo muy distinto y que muy pronto adquirió completa autonomía como a causa de algo seguramente ya latente en su espíritu» (*apud* Irizarry, 1980: 219).

[190] Parece ser que el libro estaba listo antes del 18 de julio. Como subtítulo se indicó, sólo en portada, *Sobre el origen de la tragedia y la figura de la historia*. En cubierta y anteportada llevaba un dibujo firmado por Ramón Gaya. Representa a Dionisos desnudo como auriga que conduce un carro tirado por un tigre bifron-

> Algunos ejemplares debieron salvarse, ya que se vieron en carritos de vendedores callejeros. Sin embargo hubo lugar aún a que apareciesen algunas críticas. Recuerdo una de *Informaciones*, en conjunto elogiosa pero con alguna curiosa reticencia[191]. Según su autor (si mal no recuerdo a partir de la «Novela de los dos desnovelados»), yo concluía «arrimando el ascua a mi sardina». Se adivinaba que la tal sardina era el marxismo, aun cuando no se mencionase a Marx. Los marxistas, en cambio, estaban muy amoscados conmigo. Tuve que hacer prodigios de esclarecimiento para no perder muy entrañables amistades. Esto da idea del momento... (A.D.)

Puede verse en esto último una manifestación más de la *rara* metaingenuidad[192] que en ocasiones evidencia nuestro escritor. No es necesaria la mala intención, ni tampoco andar sobrado de perspicacia, para comprender los motivos del enfado de los amigos marxistas de Dieste (y no hay más remedio que pensar sobre todo en el *Fersen* que poco antes había publicado en *P.A.N.* sus «Notas sobre la concepción materialista de la historia», o también en Lorenzo Varela, Fernández Mezquita, Serrano Plaja, Fernández Granell y algunos otros). Tras leer *La vieja piel del mundo* cualquiera puede extraer al menos estas conclusiones: 1) el autor se refiere a una historia universal cuyo objeto es el Mundo (lugar de encuentro e interacción de hombres y mitos); 2) salvo por atribución a un *personaje-perspectiva* tangencial del ensayo (el *materialista* de la «Novela de los dos desnovelados»), el autor no contempla —*atención*: no se dice que niegue— la posibilidad de pensar en la historia al margen de la presencia de los mitos; 3) el autor niega que se pueda constituir una filosofía de la historia universal, reconociendo tan sólo la posibilidad de una filosofía universal de la historia; 4) en consecuencia, no sólo toma una actitud crítica relativa a las filosofías formales de la historia —entre ellas, y esto es de la mayor relevancia, la del propio Nietzsche—, sino también hacia las materiales, entre las cuales se encuentran obviamente la hegeliana y la marxista; 5) teniendo presente el curso interno del ensayo, y dejando aparte declaraciones explícitas que en él se puedan localizar,

---

te y porta en la mano derecha un ligero tirso. En el vértice superior izquierdo de la anteportada se lee en letra cursiva de imprenta «En honor de Dionysos...». La edición de 1981, incorporada al volumen *El alma y el espejo* (pp. 201-280), por donde citaré, prescindiría de dibujo y dedicatoria, conserva los veintitrés capítulos originales con escasas modificaciones, no muy sustantivas y en todo caso concentradas en algunos sectores (en particular en el que corresponde a los varios capítulos de la «Novela de los dos desnovelados»), y suma una «Nota» explicativa de tono editorial sobre los contenidos de la obra (pp. 203-204).

[191] No puedo ampliar esa información, pues conozco tan sólo tres reseñas de la edición original del libro, la de Antonio Sánchez Barbudo en *El Sol* (1936a) —que es sin duda la más profunda y rica, también la única que ejerce una crítica en conjunto desfavorable a los principios *poéticos* y *arquitectónicos* del libro— la de Benjamín Jarnés en el diario bonaerense *La Nación* (1936) y la de Manuel Altolaguirre en *Hora de España* (1937a).

[192] Permítaseme explicar el uso del prefijo, pues no es cuestión baladí. El discurso diesteano, aquí y en otros lugares, gusta de operar pragmáticamente desde una instalación *en* la ingenuidad. Es un hablar *desde* la ingenuidad, pero entendida esta axiológicamente, y más en concreto, en cuanto valor que se define por la eliminación de los prejuicios que promueven una mirada *inquisitiva* y en extremo *objetalista* sobre las cosas, en vez de una mirada indagadora y dialógica, atenta al *retorno* reflexivo de la contemplación (al contemplar, *también yo soy lo contemplado*). Estimo que se alcanzará una comprensión más rigurosa de estas cuestiones en cuanto se aborde con la extensión imprescindible el estudio de los presupuestos estéticos de la crítica de arte diesteana en su etapa de exiliado.

es evidente que Dieste marca mayor distancia en relación con una filosofía material de la historia que en relación con una filosofía formal, preferencia que, por otra parte, es el sustento principal del rumbo hermenéutico hacia la razón histórica que *La vieja piel del mundo*, si se quiere *a pesar de todo*, acaba por emprender[193]; y 6) el ensayo pone en claro el espíritu antidialéctico[194] de su autor.

3.5.1. Identidades del ensayo como género

En el lugar al que nos estábamos refiriendo, el borrador de la carta a Salinas, presenta el autor algunas consideraciones que deben conocerse a propósito de la clasificación genológica de su libro. Como en él es habitual, aportan criterios en parte sorprendentes, provenientes siempre de lo que Dieste consideraba naturaleza fluyente y comunicativa de los géneros. Tras referirse a la actualidad no perdida de la obra venía a señalar a Jaime Salinas lo que sigue:

> No es lo que suele llamarse un Tratado; tampoco un ensayo de tipo doctrinal, sino una especie de contrapunto lírico novelesco que deja traslucir —o hace a veces lucir explícitamente— ciertas congojas que ulteriormente, y ya en forma polémica o más desnudamente conceptual, han animado la temática del «existencialismo» (o, más bien, dada su variedad, de los «existencialismos»), todavía no en boga por aquellas fechas.

Y ya en torno a una información de orden temático concretaba algo que no conviene perder de vista:

> Lo distintivo es que arranca de una situación personal sentida como histórica, o del concepto mismo de la Historia contemplado y sentido como asunto personal. Algo de esto intenta sugerir el subtítulo: «Sobre el origen de la tragedia y la figura de la Historia», aunque quizá resulta un tanto «catedrático»... Nada más lejos de mi carácter ni de mi intención.

Por su parte, la «Nota» incorporada en la edición de 1981 precisa algo más los contenidos, aunque debo decir que en mi humilde criterio de forma no totalmente leal al texto en su totalidad, puesto que concentra la atención de modo muy fundamental en los que en todo caso son punto de partida y de llegada de

[193] Un ejemplo: la noción de *poder* que interesa a Dieste en *La vieja piel del mundo* tiene mucho más que ver con Nietzsche que con Marx, careciendo en todo caso por completo —con la salvedad mencionada— de cualquier matización perteneciente al terreno de lo económico o lo social. Una comparación entre las valencias del concepto en estos dos pensadores germanos, ciertamente más profunda que lo que permite prever el epítome que la encabeza —«The most notable difference between Nietzsche and Marx is that Nietzsche is not a Marxist» (p. 244)—, y con introducción de interesantes proyecciones al campo estético puede verse en Eagleton (1990: 244-259).

[194] Recuérdese que en Dieste, como en Kant o Aristóteles, las referencias al *método dialéctico* casi siempre introducen connotaciones peyorativas y una indisimulada dosis de desconfianza. A esas reservas no son ajenos algunos marxistas heterodoxos, como el Ernst Bloch utópico-porvenirista de *El principio esperanza*, con quien Dieste comparte más de un análisis; o como el Theodor W. Adorno que propugnaba una *dialéctica negativa* que por su carácter no autotélico ni cerrado podría haber interesado a nuestro autor. En cualquier caso, una determinación contra la dialéctica en los años treinta es obvio que estaba condenada a tener enfrente a cualquier marxista con una mínima formación política o filosófica. Dieste, por supuesto, acabó teniéndolos, sobre todo tras el estallido de la guerra.

la obra, coincidentes el uno con el otro por coherente homenaje a la circularidad del retorno nietzscheano. En la «Nota» se indica que el autor parte en sus indagaciones de la dualidad de principios atendida por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, esto es, el dionisíaco y el apolíneo, este asimilable al principio de individuación y aquel al principio de embriaguez, «pero en el noble sentido de tendencia a la identificación con el prójimo, con el universo y, en suma, con todo lo que nos mueve y circunda» (p. 203), y ambos unidos —contra Schopenhauer— de forma inseparable. La «Nota» adelanta una de las claves del libro de Dieste: que en su concepción la tragedia no nace únicamente de la convergencia de los dos principios citados. Precisamente desde la constatación de su vínculo se advierte que el autor habrá de reclamar el protagonismo de Hermes, o Mercurio, quien representa «ante todo la comunicación, el diálogo, el mensaje» (p. 203). Por extensión, se añade aun, todo el retablo olímpico se hará presente en el momento en que se produzca el paso de la tragedia a la historia en cuanto visión del destino de los hombres. Por último la nota introductoria presenta la especificidad más notoria de la *inventio* diesteana, su propensión «a conferir, por su significación, peso histórico a la mitología y, a la vez, una suerte de trascendencia mitológica (poética) al proceso histórico» (p. 204). Ciertamente, todo ello tiene su lugar en *La vieja piel del mundo*, pero, como veremos, el texto no se circunscribe a esos contenidos, no es sólo un tratado sobre la tragedia, ni siquiera sobre materia teatral en general (algo que desde luego no hubiera sido sorprendente dadas las circunstancias en las que la obra brotó). Nace en realidad *La vieja piel* de un impulso hermenéutico de alcance muy superior al que pueda derivarse de lo anticipado por la «Nota», y no es aventurado suponer que el tal impulso germinase de la directa constatación sobre la crisis de la cultura europea y del convencimiento subsiguiente sobre la necesidad de descubrir y desarrollar un nuevo rumbo para la razón, acaso coincidente el que se ha dado en reconocer bajo la clave de *razón histórica*.

Es necesario antes de pasar al análisis de contenidos, o de cualquier otra consideración, un breve regreso a la cuestión genérica. Como hemos visto, a Dieste no parecía convencerle, a la altura de 1974 al menos, la catalogación de su libro como *ensayo*, en especial si se asociaba ese estatuto a una cierta forma de discurso académico-doctrinal[195]. Puede entenderse, y esta es la línea interpretativa que aquí se asume, que esa característica es la única que condiciona la prevención autorial hacia un *nombre* y hacia una *taxonomización universal* que en el criterio de Dieste resultan en exceso angostos y limitadores de la creatividad o el genio de un escritor. Desde luego, y tendremos ocasión de extendernos al respecto cuando se hable de *El alma y el espejo*, no cabe duda que en la comprensión diesteana de la comunicación interna del sistema de géneros no hay lugar para pantanos, canales, acequias u otras construcciones artificiales que retengan o conduzcan el fluido de aquella creatividad. En *La vieja piel del mundo* hay segmentos que, en efecto, se orientan a lo lírico; y otros de raíces narrativa o dialógica —con tono

[195] Contra eso mismo prevenía Manuel Altolaguirre (1937a) en sus comentarios sobre el libro en el primer número de *Hora de España*, recordando incluso la participación del autor en las Misiones Pedagógicas: «Rafael Dieste, superando el peligro de la pedantería, con una gracia singular, escribe su libro como un verdadero maestro, un maestro sin cátedra, de los que dicen sus parábolas en una playa ante un auditorio de pescadores o ante un grupo de campesinos».

apologético, sarcástico, ascético, épico, hímnico, irónico...— muy claras. Todos ellos se engastan en cualquier caso sin violencia en el marco ensayístico general, como supo ver Benjamín Jarnés (1936) en su reseña bonaerense, al tiempo que señalaba en nuestro autor a «uno de los jóvenes escritores mejor preparados» para el que reconocía como *difícil género* del ensayo.

El género ensayo es ante todo, según reconocimiento expreso de dos de sus más citados teóricos, Georg Lukács (1910 trad. 1971: 13-39) y Theodor W. Adorno (1958 trad. 1962: 11-36), una reflexión crítica orientada bien al arte y la literatura o bien a la vida —«la forma crítica *par excellence*», vindicará Adorno (p. 30)—, que admite una cierta variabilidad de registros, entre los cuales mencionan expresamente la aproximación al ámbito de lo ficcional (Lukács, *passim*) y al de la retórica (Adorno, pp. 32-33). De todas formas, en relación con aquella reflexión crítica Lukács defiende en su desigual indagación un concepto más restrictivo del género, vinculado al reconocimiento de una *verdad* previamente asumida:

> el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre «la verdad» sobre ellas, hallar expresión para su esencia. (p. 28)

Tanta angostura viene dada al pensador húngaro por su interés en diferenciar el campo del ensayo en relación con el de la *poiesis*, pero en cualquier caso debe considerarse que —diríase que en flagrante contradicción interna con lo que se acaba de ver— el joven Lukács reconoce la imposibilidad de que dos ensayos se contradigan entre sí, precisamente porque en última instancia el ensayo converge con la creación poética en la configuración de una esfera posible de autonomía referencial[196], consideración esta que lo que a fin de cuentas sustenta es lo contrario de lo previsto, nada menos que el ensayo carece de valor veritativo.

La respuesta fundamental a las posiciones de Lukács entiendo que está contenida en el excelente trabajo de Theodor W. Adorno «El ensayo como forma»; y condensada en mínima cifra en la idea de que «no es posible obtener pasivamente por interpretación algo que no haya sido introducido al mismo tiempo por un interpretar activo» (Adorno, 1958 trad. 1962: 13). De modo que, en efecto, el ensayo quiere habérselas con la verdad, pero no con una verdad preasumida o preexistente sino con una verdad que se descubre al tiempo que se construye dudando provocadoramente sobre sí misma —contra «el ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda» (p. 24)—, en progresión discontinua. Por ello asume Adorno estas palabras de Max Bense:

> Escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir. (p. 28)

[196] Naturalmente, esto sería inasumible para el Lukács marxista, el posterior a 1917.

Una vocación en la que simultáneamente descubrimos la diferencia con el tratado y con otras variantes vinculadas a posiciones cartesiana o positivista frente al objeto de conocimiento[197], pues «El ensayo no obedece a la regla del juego de la ciencia y de la teoría organizadas según la cual, como dice la proposición de Spinoza, el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas» (p. 19). Por esto mismo —continúa Adorno— la forma ensayo representa un rechazo frontal de la doctrina. Lo que formalmente revierte en un apartarse de todo lo que sean *construcciones cerradas*, fueren estas alcanzadas por vía inductiva o por vía deductiva[198]. Su lugar no es otro para el teórico frankfurtiano que el de la experiencia espiritual, razón por la que su verdad radica sólo en su avance, de manera que sus conceptos «reciben la luz de un *terminus ad quem* oculto en el ensayo mismo, no de un descubierto *terminus a quo*, y con esto su método mismo expresa sin más la intención utópica» (p. 24). En definitiva, para Adorno, contrariamente a lo postulado por Lukács, «el objeto del ensayo es lo nuevo en tanto que nuevo» (p. 33), razón que sustenta su juicio de que la más íntima ley formal que de él brota es la herejía[199] (p. 36). Con más sobriedad argumentativa y elocutiva asegura lo mismo Eduardo Nicol al advertir que

> El ensayo permite y hasta obliga a presentar lo particular sobre el fondo de lo universal. Pero no permite poner lo universal en relación con lo universal. Esto es lo que hace la teoría científica. La teoría tuvo que basarse primitivamente en lo particular; pero partió de ahí, dejándolo atrás, y lo que en verdad aspira a presentar es lo universal ya desbrozado y pulido. (Nicol, 1961: 212-213)

---

[197] A esta luz creo que no es asumible lo indicado por Eduardo Nicol —en uno de los más atractivos trabajos sobre el ensayo publicados por autores españoles— en torno a dos clases de ensayistas, el que califica como *nato*, para quien el ensayo es una forma de pensar, y el escritor que proviene de la filosofía o la ciencia y que toman el género como «una forma ocasional de exponer lo ya pensado con distinto artificio» (Nicol, 1961: 208). Sin duda, para este último tipo de actividad existen nombres que se ajustan con mayor propiedad a lo significado, no pareciendo conveniente, en fin, que se venga a confundir lo divulgativo o lo centralmente argumentativo con lo ensayístico. Sobre esta misma base entiendo que sería discutible incluso el título de «Ensayo sobre el ensayo» dispuesto por el pensador barcelonés para un estudio como el suyo, tan pendiente de perfilar los usos de Ortega como practicante de la forma genérica investigada.

[198] Sobre los límites del ensayo con otras formas de la prosa argumentativa, didáctica o doctrinal serán de utilidad las consultas de García Berrio y Hernández Fernández (1988b: 157-165), donde se defiende la procedencia genética del ensayo moderno del ámbito de la prosa doctrinal y los diálogos clásicos, consistiendo aquel en su *forma terminal*; Aullón de Haro (1992: 95-113), que postula una interpretación del *Ensayo* como *género no marcado* y «libre de prescripciones tanto temáticas como empírico-pragmáticas» (p. 107) en el marco general de los tres segmentos ensayísticos delimitados —el científico, el ideológico-literario y el artístico-literario— en un «sistema global de géneros»; y Huerta Calvo (1992a: 218-230), con atención especial al carácter didáctico de la modalidad *ensayo* relativamente a otras formas colaterales (pp. 224-226). Sobre esta misma cartografía de problemas trabaja con inteligencia Walter Mignolo (1984: 209-222), quien somete a contraste tres familias de rasgos ensayísticos, los sintáctico-semánticos, los semántico-referenciales y los pragmáticos.

[199] Ofrece un completo resumen crítico de la teoría del ensayo en los tres autores centroeuropeos citados (Lukács, Adorno y Bense), así como de otras importantes propuestas contemporáneas de la misma procedencia y también francesas, italianas y españolas (R. Musil, W. Benjamin, P. Valéry, M. Zambrano, E. Cassirer, G. Vattimo, J. Derrida, J. Habermas, G. Steiner, E. Trías, E. Lynch, F. Savater, V. Gómez Pin, M. Morey y otros) el libro de Pedro Aullón de Haro *Teoría del ensayo* (1992: 17-91; asimismo, con mayor concisión en 1987c: 99-125). Véase también sobre lo mismo Carballo Picazo (1954: 93-115), que muestra las diversas acepciones históricas del vocablo *ensayo* en castellano y establece el alcance de algunos supuestos precedentes del ensa-

Desde el trabajo citado de Carballo Picazo (1954) es casi lugar común ligar la suerte del ensayismo español a la recepción de los *Essais* de Montaigne, quien de Quevedo a Ortega y Gasset ha sido sin duda un referente inexcusable en la concepción, lenguaje y formas de un género que durante no poco tiempo fue —la descripción corresponde a *Andrenio* (1924: 139)— «un hidalgüelo entre príncipes». Es evidente que no es este el lugar apropiado para trazar un panorama del ensayo hispánico o una valoración sobre su fortuna y avatares históricos, cuestión en todo caso controvertida y en la que suelen confluir algunos de los tópicos hiperactivos que condicionan la mirada del español cuando esta se aplica a lo creado en su propio país[200]; precipitándose, por ejemplo, y los casos que se podrían aducir no son pocos, a *rebajar* la categoría de pensadores como Unamuno y el propio Ortega nombrándolos como *ensayistas*, pronunciada la palabra casi como baldón[201] que al tiempo que relativiza el alcance de la obra teórica de aquellos pone en cuestión el rango del género practicado. Parece asumible, en cualquier caso, la idea expuesta por Aullón de Haro (1987c: 15) y compartida por la práctica generalidad de los estudiosos e historiadores de que los hombres del 98 son quienes asientan definitivamente la presencia del ensayo en nuestro sistema literario, quienes configuran el entendimiento aún vigente del mismo y preparan el camino para los logros de Ortega, autor señalado, de forma también habitual, como el exponente máximo del género en lengua castellana. Es igualmente común la reflexión de que la generación del 27, a la que hemos adscrito a nuestro escritor, tiende más a lo profesoral y científico que a lo propiamente ensayístico. Así lo sostenía Luis Felipe Vivanco (1967: 588) y así es costumbre admitirlo todavía hoy, a pesar de que algunos contraejemplos aducibles, tomados en particular de la producción de quienes no se dedicaron profesionalmente a la enseñanza ni a la investigación, deberían mover a duda.

---

yo moderno (Séneca, Plutarco, Catón, Guevara, Erasmo...) tal y como lo concibió Montaigne, con atención asimismo al Quevedo de los *Sueños* y a la obra de los empiristas ingleses; Gómez-Martínez (1981), que incluye una interesante antología de textos teóricos y críticos hispánicos sobre el ensayo (pp. 103-146); Kauffmann (1989), con un recorrido que partiendo ya de Montaigne, y tras referirse a los más notables teóricos europeos (entre ellos —no deja de ser sorprendente, por inhabitual— también a Eduardo Nicol), alcanza recientes publicaciones norteamericanas; y Bretz (1992: 10-29) con una apretada síntesis que incorpora nuevas voces a la discusión, procedentes del *New Criticism*, de la semiótica soviética, norteamericana y europea, de la deconstrucción e incluso de Feijoo, Jovellanos, Larra y otros autores españoles contemporáneos. Valoraré por último como muy útil una breve aportación de Vian Herrero (1994), menos limitada a la discusión en torno a las convergencias y disimilitudes de lo dialógico y lo ensayístico de lo que permite presuponer su título.

[200] Señalo a continuación las referencias mínimas para una posible elaboración de aquel panorama, empezando naturalmente por el libro de Juan Marichal *La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico)* (1957). Deben verse, además: *Andrenio* (1924: 139-195), Carballo Picazo (1954: 115-156), Bleznick (1964), Vivanco (1967: 588-599), Abellán (1976, 1980, 1989a, 1989b), Abad Nebot (1977), G. Gullón (1977) y Aullón de Haro (1987a, 1987b y 1987c). Sobre el ensayo filosófico contemporáneo puede consultarse también el número monográfico de la revista *Anthropos* con motivo de la Feria del Libro de Frankfurt de 1991 (incluye autobiografías intelectuales de algunos de los más relevantes filósofos y pensadores españoles vivos en aquel momento, recensiones críticas sobre publicaciones recientes y una bibliografía sobre el ensayo filosófico español de las últimas décadas).

[201] Sobre este y otros lugares comunes, asimismo necesitados de discernimiento, véanse los atinados comentarios de Gustavo Bueno (1966).

3.5.2. *Reflexión trágica* y hermenéutica

Entiendo que la peculiaridad mayor del libro de Dieste es en este marco la originada por su especificidad hermenéutica. Debe considerarse de nuevo un segmento de su carta a Jaime Salinas. Acabamos de ver que allí decía que lo distintivo de su libro lo constituía el hecho de arrancar de una situación personal que era sentida como histórica, o, dicho de otro modo, de una indagación sobre «el concepto mismo de la Historia contemplado y sentido como asunto personal[202]». Probablemente no se podría expresar de mejor modo que con esta segunda clave el que fue el designio fulcral de la hermenéutica de Wilhelm Dilthey, que de cualquier modo Dieste va a ampliar, más allá de cualquier psicologismo, en un sentido existencial (heideggeriano), en especial por lo que respecta a su comprensión del tiempo, y más concretamente de la historicidad, y también hacia la razón histórica orteguiana.

Así, pues, *La vieja piel del mundo* constituye una especie de isla en el conjunto de la producción ensayística originada por el 27. Pero no sólo eso. En puridad, cabe afirmar que el libro de Dieste quiso abrir un cauce nuevo al género en las letras españolas, combinando para ello una concepción estilística y argumentativa deudora de Nietzsche (Sampedro, 1985: 118) con unas metas últimas que, aun nutriéndose de las premisas naturalistas y biologistas del autor de *La Gaya Ciencia* —las primeras presentes incluso en Dilthey—, hacían profesión de fe historicista y abrían el marco de atenciones de la hermenéutica de este último al mito y a otras formas culturales universales, y ya sin rubor de ninguna clase a la experiencia de la vida. Esta vocación pionera y fundacional la reconocía sin ambages un Manuel Altolaguirre que sin embargo la vinculaba a una procedencia algo descaminada —no, quizás, en lo proveniente del tono expositivo del libro—, la *ultramarina*, viniendo a señalar en nuestro escritor un ingenio y una fantasía de impronta y educación americanas. Pero lo significativo es que para el poeta malagueño el ensayo diesteano tendría «la juventud de un país nuevo, la desbordante necesidad de construir una tradición, *de crear un nuevo sistema*, de ser la piedra angular de una cultura» (Altolaguirre, 1937a; cursiva mía). Ese nuevo sistema no es otro, reitero, que el de la razón histórica y el de la equiparación de la filosofía con un pensar hermenéutico muy proclive a una *ironía controlada*, que si es cierto que constituían un importante punto de inflexión en la producción del autor gallego no lo es menos que podía haber desestabilizado o al menos animado la concepción del género ensayo en los esquemas vigentes en el país —delimitados y asentados desde las propuestas de los escritores del 98 y el 14 (Unamuno, Azorín, Ortega y d'Ors, en particular[203])— de ser menos desfavorables las circunstancias de su aparición.

---

[202] Es digno de mención el hecho de que esta intencionalidad expresa se introproyecte al propio texto a raíz de un momento de acuerdo experimentado por los personajes de la «Novela de los dos desnovelados». También en su caso, como tendremos ocasión de constatar, el salto al ejercicio hermenéutico sobre la historia es provocado por una situación personal compartida, la desorientación que cada uno de los dos personajes —el idealista y el materialista— induce en el otro y, en fin, su transitivo e irresoluble desencuentro, actuante en los órdenes ideológico y vital.

[203] No cabe despreciar el referente que para Dieste pudo constituir también el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* (1916), obra con la que comparte más de un rasgo (la intención de explicitar una estética, por

Para mejor calibrar la novedad de la que se habla no estará de más considerar el breve curso de la hermenéutica en España, según la que pudiera parecer algo extremada apreciación de Ortiz-Osés, *infiltrada* en nuestro país de manera *difusa* a partir del 1960 que marca la aparición de *Wahrheit und Methode* y con una prehistoria que en la práctica se reduce, por una parte, al acercamiento *precursor* de Ortega —y no se entiende por qué motivo el estudioso no cita aquí a Miguel de Unamuno— a las posiciones de Heidegger y Dilthey a partir de 1929[204], y, por otra, a las que califica de *habitudes hermenéuticas profundas* de María Zambrano, Aranguren o Rof Carballo entre pocos otros pensadores[205] (Ortiz-Osés, 1992: 155 y 158).

---

ejemplo, o la recurrencia a fuentes como Nietzsche, el quietismo..., o la asimilación de una noción agustiniana de la temporalidad). De cualquier manera, la incidencia del libro de Valle en la configuración y rumbo del ensayo en España es francamente reducida. Estimo que en ello ha tenido más que ver el desconocimiento y *rareza* de parte de los referentes estéticos considerados por el autor (esoterismo, ocultismo, teosofía...), e incluso la desconfianza en que ello constituyese un marco efectivo de su personal poética, que el propio método indagatorio puesto en práctica.

[204] No creo que deba minorarse tampoco a este respecto la recepción de los escritos de Husserl sobre la crisis de las ciencias europeas, preludiados por un libro que también es de 1929, *Lógica formal y trascendental*. Cerezo Galán (1990: 323) ha mostrado su extrañeza por el hecho de que en 1935, en *Historia como sistema*, Ortega no dé muestras de conocer aquel texto. En cualquier caso, en sus conferencias lisboetas de 1944, continuación de las bonaerenses de 1940 y base de lo que pensaba publicar como *Aurora de la razón histórica*, el reconocimiento de su deuda con Husserl, e incluso una convergencia matizada con sus análisis sobre la profunda radicalidad de la crisis de la ciencia —que no lo es sólo de desconfianza de los hombres en ella, apunta, sino sobre todo de la ciencia en sí misma—, no deja lugar a dudas (veremos más adelante en qué medida se debe extender a Dieste tal convergencia):

> ¿Qué cambio se ha producido en la situación de la inteligencia, de la razón? La filosofía nació —ya lo veremos un día muy por menudo— como descubrimiento de la inteligencia, de la razón. Ha sido, pues, una y misma cosa con éstas. Todo cambio que éstas sufran le afecta. ¿Cuál es, pues, el que ahora se ha producido, el que ahora vivimos?
>
> Por fortuna, en este punto puedo ser breve, incuestionable y contundente. Me basta leer el siguiente párrafo de Edmund Husserl —por tanto, del filósofo que, sin comparación posible con nadie, ha ejercido mayor influencia en las investigaciones filosóficas de todo el mundo durante lo que va de siglo. El párrafo procede del último libro que Husserl, por sí, publicó en 1929 y se titula: *Formale und Transzendentale Logik*. (Ortega y Gasset, 1944 1983: 285)

El párrafo en cuestión —que a fin de aligerar la presente nota no incorporo— venía a reconocer que el hombre moderno había perdido la confianza depositada por los ilustrados en la ciencia y en la cultura desde ella inspirada, presentada en cuanto «la auto-objetivación» de la razón humana. Una confianza que en su momento fue el sustituto funcional-teleológico de la fe religiosa. La consecuencia más importante de tal pérdida era para Husserl y para Ortega, también para Dieste, la conciencia de una situación en el mundo que resultaba incomprensible, en definitiva *por haber perdido su sentido*. Bastará con lo que se ha dicho para calibrar el modo en que la razón histórica orteguiana se incardina en pensar hermenéutico.

[205] En el panorama actual el estudioso aprecia tres corrientes con vigencia en España, la teológica (representada por Luis Alonso Schökel y Raimond Panikkar), la lingüística (Emilio Lledó) y la simbólica (el propio Ortiz-Osés, Juan-Eduardo Cirlot). Todas ellas partirían de Gadamer, tendiendo puentes la primera con Ricoeur, la segunda con el pensamiento griego y la tercera con el Círculo Eranos. Ortiz-Osés descubre asimismo pautas metodológicas de la hermenéutica contemporánea en investigaciones como la psicológica de Castilla del Pino, la antropológica de Lisón Tolosana, la semiótica de Rubert de Ventós, la crítica de M. Ballestero, la literaria de García Gual y José Jiménez, la filosófica de Eugenio Trías o la sociocultural de Ramón Buckley y Antonio Nogueira.

En lo que sigue va a procederse en buena medida a un acto metahermenéutico, lo cual entraña siempre serias dificultades, que lo son menos desde el momento en que, lejos de condenar funcionalmente la figura del autor a ser una especie de excrecencia sobrevenida al texto (idea sometida a controversia por el propio escritor en *El alma y el espejo*), lejos también de aspirar a un ejercicio natatorio entre aguas meramente textuales, me permitiré de vez en cuando salir a respirar al mundo referenciado y al incuestionable espacio real desde el que pertechado de razón histórica escribió *La vieja piel del mundo* un autor, no uno cualquiera, precisamente Rafael Dieste, de quien puede suponerse —merced al proceso abierto por el propio acto hermenéutico presente— que algo conocemos ya. De este modo, las apelaciones a *lo intencional* que se introduzcan no serán tan ilegítimas como desde un punto de vista extrahermenéutico algunos puedan calcular[206].

Ya por las propias sugerencias autoriales es lugar común en la crítica, incluso antes de Sobejano (1967: 649-650), establecer una fuente o referencia primera de *La vieja piel del mundo* en *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, fácilmente demostrable por mera constatación del arranque del ensayo en sus cuatro primeros capítulos, centrados en la discusión sobre el *pathos* trágico y la historia y alrededor de la supuesta conciliación de lo apolíneo y lo dionisíaco para dar cauce a aquel; pero también —y esto rara vez se ha observado— de su desembocadura, que es ya en realidad una interpretación del conjunto de la obra nietzscheana, asimismo resuelta en otros tantos capítulos (los cuatro últimos: XX a XXIII), los cuales, igual que los anteriores, recurren en ocasiones a la paráfrasis o a un ceñido resumen de argumentaciones del filósofo germano no presentados como tales sino integrados en el fluir de la prosa mediante una operación transductora que no sorprenderá tras conocer su rendimiento en otros textos del autor (como *Revelación y rebelión del teatro* o *Diálogo de Manuel y David*) y en otros momentos del mismo ensayo (por ejemplo, con orientación paródica, a propósito de Schopenhauer, Leibniz y otros).

Al margen de todo ello, *La vieja piel del mundo* asimila del primer libro de Nietzsche otras peculiaridades de las que interesa retener al menos estas que se indican: la formulación de un pensar sobre la vida, la defensa de una *reflexión trágica* y de una cultura construida desde lo trágico, la comprensión última de la dialéctica de contrarios en cuanto *juego* de poderes[207], la puesta en duda del curso de la metafísica desde la propia *óptica de la vida* (Fink, 1960 trad. 1976: 17-18 y 23-24), la pretensión de alcanzar conclusiones ontológicas desde la puesta en práctica de un ejercicio crítico estético (del arte al ser), la reivindicación de un lenguaje poético para la filología y la filosofía (de modo que el mito y el símbolo se hacen inexcusables por su capacidad de iluminación, superior a la

[206] Localícense más profundas justificaciones a lo que se proyecta resolver en las razones expuestas por José-Carlos Mainer (1988: 17-41), Darío Villanueva (1991: 15-46) y Sultana Wahnón (1995: 7-14), que hago mías por la prudente pero segura delimitación de espacios de investigación y de métodos que en esos lugares se traza.

[207] No sólo en las polaridades apolíneo-dionisíaco o voluntad-representación, también en la definida por idealismo y materialismo, como demuestra la «Novela de los dos desnovelados». En Nietzsche ese juego de poderes del que se habla descansaría según Spariosu (1989: 68-99) en una concepción arcaica o prerracional del devenir.

emanada de la especulación conceptual; de modo, además, que la definición positiva de conceptos cede mucho terreno a la descripción metafórica, a la analogía, a la paradoja y a los juegos de lenguaje), el análisis de la decadencia cultural de Occidente, la exposición de las marcas del adocenamiento cultural burgués, la consideración del nihilismo *auténtico* y la crítica de las bases morales, axiológicas y antropológicas del cristianismo (que en Dieste se orienta preferentemente a la Iglesia, y de manera subsidiaria a toda forma de hierocracia). Como es lógico, nada de ello excluye la posibilidad de efectivas discrepancias de fondo entre ambos pensadores, que desde luego existen, por ejemplo sobre la noción de eterno retorno, en la figuración del *Übermensch*, en el juicio sobre algunos pensadores de la tradición occidental o sobre el racionalismo...

La alusión a la decadencia de la cultura occidental y el hecho conocido del interés crítico del joven Dieste por el libro que Spengler publicó a partir de 1918 sobre esa materia (ATC, pp. 127-129)[208], unidos a la concesión que el título del ensayo de nuestro autor —producto de un sueño de su esposa (Rei Nuñez, 1987: 77)— pudiera parecer que hace a aquel, merecen un breve comentario. Debemos empezar por recordar que probablemente fue Vicente Risco quien puso al grupo de amigos *rianxeiros* nucleados por Dieste en la pista de Spengler (y tal vez también en la del Georg Simmel que en el mismo 1918 publicaba *Der Konflikt der modernen Kultur*), refiriéndose en todo caso a sus propias investigaciones sobre la materia, contenidas en un libro que como sabemos no llegó a publicar en vida y que tituló *Las tinieblas de Occidente* (Manoel-Antonio, 1979: 51-54). Risco reconocía ya en el comienzo de su ensayo las que eran sus principales fuentes, al tiempo que señalaba la falta de sentido histórico promovida por la educación imperante en Europa y prometía casi una lectura hermenéutica de la historia occidental:

> A Nietzsche debemos la más penetrante visión de la decadencia europea, determinada por él en el orden moral, como Max Nordau y otros la determinaron en el orden fisiológico, Ruskin en el orden estético, Papini y Boutroux en el orden del pensamiento, Taine y Carlyle en el político...
>
> Nietzsche halló, y no ha habido ni puede haber quien lo rectifique, el diagnóstico de la enfermedad europea: degeneración del carácter, atrofia de la personalidad individual, debilitamiento de la voluntad. Pero se la atribuyó principalmente al cristianismo y esto no es verdad.
>
> [...]
>
> [...] puede decirse que la mentalidad europea está saturada de helenismo. Las ideas clásicas envuelven una concepción estática del mundo radicalmente opuesta a toda concepción histórica. De aquí la tardía aparición en occidente de la idea de evolución, punto de partida de toda especulación oriental.
>
> Así, la mente del crítico que se proponga valorar la civilización europea, tiene primero que destruir todo residuo que en ella hayan dejado las concepciones absurdas de la filosofía de la historia (mitos del progreso, del alma social, etc.). La dificultad es inmensa, y este libro, que se ha procurado hacer fuera de todo prejuicio, de todo *parti pris*, del modo más *objetivo* posible, no podrá menos, con todo, de resentirse de algunas de aquellas reminiscencias. (Risco, 1990: 33-35)

[208] Hemos visto con anterioridad que Dieste llegó a polemizar con Eugenio Montes, quien apoyaba los análisis spenglerianos (Sar, 1963; puede verse también en Romero (comp.) (1994: 94)).

Sin embargo, tanto el libro de Risco como el de Spengler representan un estadio hermenéutico anterior a Dilthey, impulsado más que por la vocación de comprender por la necesidad de explicar, y en ambos casos además desde una perspectiva más material que formal sobre la historia, es decir, más pendiente de la conexión de determinados aconteceres históricos —que se aspira a ordenar de algún modo— que de una lectura crítica de los propios mecanismos de los que se sirven las distintas historiografías y de una definición conceptual de la naturaleza de la historia. Por otra parte, además, tanto Risco como Spengler se muestran próximos a una pragmática declarativa que en el orden ideológico se revela muy evidentemente reaccionaria, no siendo ajena a una predisposición nacionalista sublimadora de ciertos valores que se reservan cultural y étnicamente a una zona geoespiritual más o menos definida, como se pudo comprobar con la evolución posterior de ambos pensadores (que en el caso concreto de Risco aún no se precisaba si no era por referencia a un repudio del clasicismo mediterráneo y de la estéril confrontación que el romanticismo centroeuropeo había venido a plantearle). Pero al margen de esa tendencia, que en ningún modo Dieste podía compartir, nuestro escritor aspira en su libro no a conformar, como Spengler en *La decadencia de Occidente*, una posible *morfología* de la historia universal, atenta a lo que el propio pensador alemán distingue como *decisivo*, esto es, al estudio de las afinidades morfológicas *intra* e *inter*culturales (Spengler, 1918-1922 trad. 1966[11]: 28-31) y a la observación de los ciclos de desarrollo de las distintas civilizaciones (que, por residuo naturalista, facultaría incluso la posibilidad predictiva de aquella morfología), sino —como veremos— a constituir una filología de la historia universal que en diálogo posterior con una filosofía universal de la historia franquease el acceso a una *novísima teología* (VPM, p. 209-210) y que en sí misma no sería muy descaminado valorar como una respuesta a Spengler.

Culminada la lectura de *La vieja piel del mundo* al lector pueden sobrevenirle dos dudas básicas referidas al texto. Una es la de si el libro está realmente *terminado*, es decir, si Dieste cumple en él todo lo que promete al comienzo, que en esquema es lo que acaba de recogerse en la parte final del párrafo anterior. ¿No falta, cuando menos, establecer el enlace entre el objeto de la disciplina buscada —esa novísima teología— con su método? Por otra parte, y supuesto que el libro constituyese la filología de la historia universal previa, ¿por qué razón no introduce Dieste *de forma palmaria* su diálogo con la filosofía universal de la historia?

La otra sospecha dubitativa se refiere a la ensambladura de la *inventio* en la *dispositio*, más concretamente a la ordenación interna de los capítulos en relación con la materia tratada: ¿existe alguna forma de progresión argumentativa en ella?, ¿o se trata más bien de una distribución caleidoscópica simplemente *orientada a* ofrecer una interpretación de la historia universal como unión de la vida de los hombres con la de las *potencias del universo*, representadas por los mitos? Saber que en algún momento —especialmente en los primeros años de su exilio— el escritor sopesó la posibilidad de regresar al libro para recomponerlo, negándose a la reedición inmediata que le ofrecía Guillermo de Torre —con toda probabilidad en la Editorial Losada[209]—, o leer el final que en 1948 dispone para *El alma*

[209] Tomo el dato del borrador de la carta a Jaime Salinas que se ha citado. Otra carta, esta sí enviada, dirigida el 17 de junio de 1943 a Enrique Dieste muestra ya la intención de reeditar la obra «purgada de algunos desafueros juveniles que me intranquilizan —aunque no afectan al fondo del asunto—, pero sin restarle carác-

y el espejo, no hacen sino abonar la sospecha de que Dieste no estaba plenamente satisfecho del perfil de un ensayo que había compuesto en apenas dos semanas y al que ya en 1936 Sánchez Barbudo, aun reconociendo que el libro era «una invitación al despertar más puro y penetrante, una invitación a la maravilla», había hecho comentarios tan atinados (y leales a su amistad) como este:

> En el libro vemos entablada una batalla, que no es sino un aspecto de la pelea ineludible entre la perplejidad del poeta, la fe ingenua de un lado, y la suspicacia y el talento que se muerde la cola, o el humor, de otro. Vemos al poeta, y envolviendo a éste al novelista o al definidor. Y aunque Dieste cree sólo en la unidad, en la forma espontánea con que el espíritu se manifiesta y rechaza todos los dualismos, porque su amor une los extremos, vemos en él dos caras: la del maravillado y la del explicador. Lo que el libro suyo tiene de didáctico, aunque esto sea sólo en grandes planos, y los juegos en que él se enreda, a veces apasionantes, o llenos de luz, o cargados de ironía, son para nosotros, sin embargo, lo mismo que el bagaje cultural y las sutiles críticas, un peso muerto que anula en parte la voz pura que encierra «La vieja piel del mundo». Sin duda, se necesita una atención distinta de la nuestra. Nosotros creemos entender a Dieste más directamente atendiendo sólo a la forma más viva de su pasmo. (Sánchez Barbudo, 1936a)

Tras un reproche muy serio a lo que pudiéramos entender como la *actitud discursiva* de Dieste —cabría interpretar que *no sólo* en este libro— explicitará Sánchez Barbudo su desinterés por permanecer en el terreno del «elogio vacío y desorientado» a una publicación que a pesar de todo considera *excepcional*. Reafirma así su compromiso con la lealtad intelectual y la honradez crítica al margen de cualquier otra consideración. El espacio abierto por el reparo aludido —discutible en sus dimensiones y en su topología, naturalmente— constituye, en mi criterio, la fuente más clara, la mejor explicación de las razones últimas de la escasa influencia de Dieste en el curso posterior de las letras, el pensamiento y el teatro españoles; y también, sin duda alguna, del correspondiente, en esas mismas parcelas, en el marco del sistema cultural gallego. O, si se quiere —aunque la expresión suene algo fuerte—, de un *fracaso* comunicativo en cuanto escritor, pues Dieste, a diferencia de otros contemporáneos, jamás quiso recluirse en torre alguna, siendo toda su andadura intelectual la de una apasionada búsqueda, constante y perpetua, de interlocutor. Esta es, en fin, la prosa de aquel *reproche*:

> Dieste y la invitación que con él nos llega, como todo lo que es verdadero y fuerte, nos plantea un grave problema moral. Porque le sabemos, le creemos y no podemos oírle. Nos falta ese poco más de fe que nos decidiría a perdurar en ella. Él mismo no acaba de creerse del todo, aunque sabe la certeza de «aquello», de su maravilla, y por eso nosotros no podemos creerle tampoco ni seguirle definitivamente. Sus palabras nos arrebatan por dentro, pero no nos mueven. Las oímos y las olvidamos, como olvidamos en apariencia los mejores instantes, como sepultamos lo más puro de nuestra vida, que queda luego clamando allá la imposible realización y el desconsuelo. Es difícil ver este libro y mucho más juzgarlo o valorarlo. (Sánchez Barbudo, 1936a)

---

ter (más bien realzándolo por depuración) ni el conveniente riesgo» (OC, vol. V, número 99, p. 194). Otra carta familiar, en esta ocasión dirigida a Eladio Dieste el 13 de mayo de 1971 (no se recoge en el vol. V de las OC) insiste en la existencia en *La vieja piel* de alguna página «un tanto desmedida en su juvenil elocuencia», señalando incluso que contiene «algunas herejías promotoras de fe (de la que llevan dentro)» (A.D., p. 1 de la copia).

3.5.3. Lo apolíneo y lo dionisíaco. Mímesis y máscara

En *La vieja piel del mundo* cabe diferenciar cuatro partes. La primera y la última se han delimitado ya, corresponden a los cuatro capítulos iniciales y a los cuatro finales; aquellos son una presentación de los asuntos que vertebrarán el libro, y estos recogen conclusiones y amplían la referencia a *El nacimiento de la tragedia* al conjunto de la obra de Nietzsche, aunque todavía con atención especial a su primer libro. Conforman esos dos núcleos la aportación diesteana a la filosofía de lo trágico, que como quiere Peter Szondi (1978 trad. 1994: 175) «no se cuenta sino desde Schelling», siendo en la práctica una peculiaridad del pensamiento alemán una vez descontadas las solas excepciones de Kierkegaard y Unamuno. El tercer núcleo que vamos a aislar corresponde a los cinco capítulos de la «Novela de los dos desnovelados» (del XI al XV), que por su forma enunciativa y discursiva es claro que conforman un sector aparte, unificado en torno a una historia particular, aunque no esté ordenado con perfecta contigüidad y reserve un par de capítulos intermedios (el XIII y el XIV) para un excurso-parábola referido a la vida de un cenobita, en el que puede reconocerse tal vez a Jesús de Nazareth, y al proyecto de la Iglesia. Finalmente, el resto de capítulos, ordenados en dos series (V a X y XVI a XIX), corresponden a un seguimiento de lo que por ahora referiremos como la peripecia histórica de Hermes-Mercurio.

La primera de las partes anunciadas sitúa frente a frente, como lo resolvía también Nietzsche en su ensayo, la cultura apolínea con la dionisíaca, sus frutos respectivos. De la primera surge la música, con la armonía vinculada a la «lira perfecta», que concuerda con el orden celeste y sabe mimetizar los principios de la naturaleza sin reparar en sus accidentes, que desconoce el quiebro o el movimiento brusco, la gestualidad... sin que ello suponga una opción por la absoluta inmovilidad. Dieste asocia a esa cultura el saber de los pitagóricos, de Platón o de Aristóteles, mencionados como testigos o valedores del orden de Apolo. Pero ya desde el principio se advierte contra cualquier veleidad purista. De modo que la alusión a la otra mímesis, la *expresiva*, se hace necesaria. Y con ella el reconocimiento de la discusión ética y patética entre el dios y el sátiro, entre la música numérica y el exceso histriónico, entre citarística y aulética. La flauta como signo de Dionisos, frente a la cítara apolínea, supone una muy superior ductilidad, una apertura natural a la representación de las pasiones, a lo humano y ya no tanto a lo celeste[210].

Se advierte, con todo, que ni Apolo supone unicidad autotélica ni Dionisos es la voluntad sin carácter, o sencillamente *la vida*. Más bien Dionisos es «el amor a la vida y al esplendor de su regalo» (p. 207). Justo por eso no le basta con el recuerdo épico, que es memoria de acontecimientos filtrada por el discurso del poeta. Quiere la representación plena en acto, porque —explica Dieste— su poesía es *existencial* y porque él mismo es presencia, presente. Por ello

[210] En ningún momento llega Dieste a conceder a la música el lugar que Nietzsche (1871 18863 trad. 1973: 68-79) o Schopenhauer (1819 18442 trad. 19872: 203-211) le otorgan como «antítesis del estado de ánimo estético» y en definitiva como expresión directa de la Voluntad. Recuérdese que el último de los pensadores citados, sobre la base de la abstracción del lenguaje musical —no representativo, como el de las demás artes—, establecía una ordenación jerárquica cuyo vértice superior era ocupado por la música, excluida incluso de la sistematización precisamente por su equiparación con la Voluntad (p. 203).

Dionisos se hace padre de la tragedia y del teatro. Al entregarles a los hombres el teatro en principio les da apenas la danza, la farsa elemental, que luego crece y se hace ya «danza de la memoria y luego mutua representación» (p. 211), en la que a pesar de los disfraces público y actores se reconocían entre sí, lo cual equivale a decir que en el acto de la mímesis recíproca se recordaban. «Entonces narran unos el mito de los otros y se representan» (p. 211).

El descubrimiento de la Historia sería también obra de Dionisos. Lo habría hecho alcanzando a detenerse, a inmovilizarse durante una noche entera, pues también él podía conseguir lo que se suponía atributo de la majestad de Apolo[211]. Tras el paso de las horas supo lo que era el tiempo y el recuerdo, y en consecuencia la Historia. Después aun descubrió que la serenidad de los hombres puede superar la de los dioses. Sin embargo, con ese acceso a la Historia surgió de manera inevitable el conflicto, pues

> ¿Cómo se concilia el sentimiento dionisíaco de la eternidad prometida —o de la eterna juventud— con el universo histórico? La confianza dionisíaca en la apariencia, el amor al mundo y al regalo primaveral de su manifestación, crea el anhelo de presencia. Los griegos quisieron ser testigos del mito antepasado y del origen de su propia razón. Y con ese entusiasmo convocaron a los muertos inmortales, a los que son estrellas fijas en el nocturno espacio de la antigua memoria; sí, con ese entusiasmo y también, quién lo duda, con algo de juristas... Pues toda tragedia es, en principio jurídica, y en ella pleitea el hombre con la divinidad. (p. 213)

Sobre estas mismas premisas se presentan los reproches a la teoría aristotélica de la catarsis, según el autor inservible para el público de Esquilo aun cuando acaso alcanzase validez aplicada al de Eurípides (p. 208). Debe especificarse que Dieste reduce la interpretación aristotélica de la catarsis a la asimilación pragmática de la necesidad de sustituir un acto real imprudente por la tragedia, acto vicario y purificador. No obstante, conocedor de otra de las valencias del vocablo griego —catarsis en cuanto *poda*—, asegura que la aplicación a la tragedia de ese impulso sería ya un efecto natural por el que la presencia trágica recortaría lo *informe* de la vida, lo que a esta *sobra* como *vicio*, de suerte que el efecto final sería ya no el de una purificación sino el de la serenidad, tesis que, como es obvio, difícilmente se compadece con la posición nietzscheana, pues para el pensador alemán nada sobra a la vida.

Lo que lleva a cabo la tragedia no es una conciliación sino un acto, que es el de pedir nombre a la historia universal (p. 213), al misterio. Llama Dieste *historia universal* a la del Mundo (p. 208), y asegura, fiel a su consideración de que los habitantes de este no son sólo los seres humanos sino también *los inmortales* (forma con la que se refiere, como se ha dicho, a los personajes mitológicos), que no es posible una filosofía de la historia universal —es decir, una filosofía del Mundo—, siendo esta como es «puro mito, que sólo mitológicamente[212] pue-

[211] Un desarrollo próximo al que jalonan estas consideraciones diesteanas puede localizarse en el Anejo I, «Máscaras», de la obra de Ortega *Idea del teatro* (1958b 1961: 472-496), donde si no es en exceso sorpresiva la ausencia de referencias al ensayo diesteano sí lo es, sin duda, la falta de alusión a Nietzsche.

[212] Más adelante vindicará la «honda y auroral seriedad de los mitos», que se niega a entender como una alegoría o una ensoñación por la que se produce una anticipación imaginaria del concepto. El mito es para

de ser expresado[213] y filológicamente interpretado». Sí reconoce en cambio la posibilidad y necesidad de una filosofía universal de la historia, atenta a todo aquello que se manifiesta en cuanto ser histórico y a su relación con lo que comparte su condición[214] (p. 209). Del diálogo entre esta y la filología de la historia universal como disciplinas, habrá de nacer «la novísima teología, ciencia que aspira a responder a las preguntas del amor desesperado —o del amor que desespera— cuando su *razón* (razón de ser) es hostigada —o puesta al margen, silenciada— por la que dio en llamarse a sí misma razón pura, o razón sin más; sin preguntarse a su vez por su propia razón (razón de ser)».

Al menos en la lectura que aquí se propone aquella filología de la historia universal se corresponde exactamente con la hermenéutica, pues como se acaba de indicar su cometido es la interpretación del Mundo en cuanto cultura construida. ¿Por qué Dieste no utiliza esa palabra, entonces? Puede conjeturarse que por simple prevención ante una disciplina que ni siquiera en Dilthey se había liberado de la sujeción a los textos y que sólo a partir de Gadamer —ni siquiera en Heidegger— se hace en verdad *hermenéutica de la cultura*. Y también porque la perspectiva aplicada contiene una proporción notable de lingüística, de investigación sobre el lenguaje como hacedor del ser, sólo alcanzada por Heidegger en desarrollos ulteriores de su hermenéutica[215] (también por Gadamer, por supuesto, quien le dedica la tercera parte de *Verdad y método*, pp. 461-585). De manera que la filología vendría a abarcar en la comprensión diesteana todo ese dominio, nada extraño por otra parte si se tiene en cuenta la tradición filológica española a partir del magisterio de

---

Dieste la memoria en la cual puede expresarse y nombrarse el universo histórico existente (p. 219). Ayudará a interpretar estas claves la lectura de algunos de los textos de la última producción del autor (véase, por ejemplo, EV, pp. 75-76). En relación con ello cabe vincular a Dieste con una orientación simbolista-funcionalista de los estudios sobre el mito, pues nuestro escritor conjuga —tanto en *La vieja piel del mundo* como en otros de sus textos— la creencia en la capacidad representativa de aquel (relativamente cerca de Jung) con la atribución de cometidos en la organización de la vida comunal. Pero, como tuve ocasión de indicar con más espacio en otro lugar (Casas, 1994a: 157-177), entonces por aplicación directa y exclusiva a *Dos arquivos do trasno*, la comprensión diesteana de lo mítico está más próxima de los análisis de Ernst Cassirer, Mircea Eliade e incluso Northrop Frye. Posteriormente habrá ocasión de referirse al primer trabajo publicado por nuestro escritor en el exilio, un comentario de la obra del sociólogo francés Roger Caillois *Le mythe et l'homme* (1938), donde se localizan otras precisiones con interés proyectivo sobre lo que ahora dirimimos.

[213] Para una crítica de esta clase de posición debe verse Habermas (1981 trad. 1987: 69-110).

[214] En la «Novela de los dos desnovelados», tras presentar a sus protagonistas, el idealista y el materialista, como «un solo espíritu partido en dos», se indica que la filosofía universal de la historia *en forma descriptiva* es la síntesis del principio de individuación y el principio de causalidad (p. 235).

[215] Por la propia formulación diesteana del cometido de la filología de la historia universal pudiera surgir la sospecha de que sus planteamientos estuviesen enraizados en la mitología comparada y en la escuela filológica de mitología que surgió a mediados del siglo XIX con las publicaciones de Max Müller. En realidad, los objetivos de nuestro escritor son otros, desde luego más ambiciosos que los marcados por Müller y sus continuadores en el estricto entorno etimológico-hermenéutico del signo o palabra que, en su origen, nombra al mito. A pesar de ello, hay una premisa de partida que Dieste, como la práctica totalidad de los estudiosos contemporáneos del mito, comparte con esta escuela. Se trata de la imposibilidad de desvincular el estudio del mito de la investigación sobre el lenguaje.

Menéndez Pidal, y el curso general de la nueva filología europea actuante ya desde el cambio de siglo[216]. En las sabias palabras de Ricardo Senabre (1994: 53-54):

> En nuestro siglo, las corrientes de mayor empuje han ensanchado los horizontes de la filología y, sin renunciar al quehacer básico de la depuración de los textos, entienden como tareas filológicas el estudio de sus circunstancias culturales e históricas y la interpretación de las obras. Frente a los límites estrictos de la filología de reconstrucción se alzan los postulados de una *filología hermenéutica* que no tiene por qué ser incompatible con el planteamiento tradicional. En rigor, no es posible reconstruir con seguridad un texto sin comprenderlo adecuadamente y sin calibrar lo que significó en el momento de su aparición en una sociedad, y estos factores entran de lleno en la vía de la interpretación.

Pero volviendo a la *nueva teología* prevista por Dieste y al tipo de razón del que se aparta hay que llamar la atención sobre la clave crítica introducida con respecto al racionalismo de base cartesiana, objetivista si se quiere, el que hace abstracción de la vida y de la historia, y que en definitiva acaba por olvidarse del Mundo para hablar sólo de sí. Al poner el dedo en la llaga de ese tipo de razón sin razón de ser el ensayista está decantándose por una razón histórica, hermenéutica, con capacidad orientadora de la propia acción posterior de aquel que interpreta, según quiso siempre Gadamer desde su formulación de la *fusión horizóntica* y la *aplicación* (1960 1975[4] trad. 1991[4]: 377-383). Pero a ello Dieste imprime aún un giro erótico, presente ya en sus textos sobre estética de comienzos del decenio de los treinta y que como se sabe remite en última instancia a Scheler, condición que como todas las anteriores está presente en la *razón poética* tal como esta es entendida por María Zambrano.

Al margen de lo indicado, la nueva disciplina, que Dieste quiere *científica* (p. 209), toma el rumbo no de una teología radical, en el sentido de constituirse en la teología del hombre que ha perdido a Dios o incluso le ha dado muerte (como en *La Gaya Ciencia* y en el *Zaratustra* nietzscheanos); tampoco de una teología dialéctica como la inspirada en la idea de la infranqueabilidad de mundo y Dios —o de lo finito y lo infinito— si no es sobre la base de la revelación (Kierkegaard, Barth...); sino de una *teología natural*, pues pretende alcanzar sin mediación de la fe un conocimiento de Dios basado en un saber sobre el mundo (Ferrater Mora, 1979: t. 1, 841-842 y t. 4, 3218-3221). Pero importa ya en este momento conocer cuál es el objeto de la nueva disciplina anhelada por Dieste, que según su criterio, lejos de envolver «la idea de un dios "personal y autoritario"» (p. 209), la excluye o al menos la deja entre paréntesis. El *problema motor* de la nueva teología es en realidad el de saber «si hay o no un mito sin larva de cansancio, un fruto incorruptible, milagroso, que dé sentido a los instantes» (p. 209). El escritor declara que el último intento de constitución de una disciplina como esta se debe a Nietzsche, quien la invocó con el nombre de *eterno retorno* (conoceremos en los capítulos finales del ensayo la crítica diesteana a esa idea).

[216] Es oportuno recordar aquí la notable polémica que acompañó la aparición del libro de Nietzsche precisamente en los ámbitos filológicos alemanes, con denuncias públicas como las de Wilamowitz-Mollendörff o silencios recusadores de la vieja guardia académica, entre estos el de un maestro respetado por Nietzsche, F. Ritschl, muy doloroso para aquel.

El cuarto capítulo de *La vieja piel del mundo*, con el que concluye esta que venimos considerando primera parte del ensayo, se titula «Apólogo del pesimista y su joven discípulo», y constituye un segmento un tanto diversificado en relación con el que dibujan los tres primeros, pero no hasta el punto de perder vínculo con ellos. El *pesimista* es Schopenhauer[217], de quien Dieste llega a trazar una de las caricaturas menos piadosas que se pueden localizar en su prosa (pp. 214-216). En realidad, la caricatura lo es naturalmente de su pensamiento, parafraseado en sus puntos más sustantivos, el pesimismo, el dolor de vivir, la maldad de la propia vida, el lenitivo del arte, la renuncia, la compasión o el ocultamiento de la voluntad tras las apariencias de la representación. Precisamente a esto último se refiere el lúdico y algo cruel comienzo:

> Las apariencias —entiéndase las visibles— ocultan, o así parece. De lo cual se infiere que no son el ser. ¿Dónde está el ser? Detrás de las apariencias. Siempre detrás... No hay modo de encontrar el ser. Y es terrible jugar con él al escondite. Pero por fin se encuentra el ardid para cazarlo. Meterse dentro de la propia apariencia. ¿Quién está ahí, es decir, dentro de mí? ¡Naturalmente, yo! El hallazgo es sorprendente, y el yo, clamado como un eureka, va creciendo y se escribe con mayúscula. El Yo es el Ser. Es luego cuestión de ingenio poner de acuerdo el Yo mayúsculo con el minúsculo. (p. 214)

De ahí es de donde bebió el joven Nietzsche, se nos recuerda. Y sin embargo el influjo no fue todo lo malo que podría haber sido ni tanto como se suele pensar, pues según Dieste *El nacimiento de la tragedia* —al que se refiere siempre como *Origen*— es explicable como reacción contra Schopenhauer, ya que el pesimismo negativo es sustituido por un pesimismo trágico que es en realidad una afirmación trágica de la vida, la cual presupone un tener maravillada la mirada tanto como la memoria. El conflicto entre voluntad universal y voluntad personal, dirimido por el pesimismo de Schopenhauer a favor de la primera, «se resolvió en oposición y síntesis de voluntad dionisíaca y principio de individuación», de suerte que aquella se manifiesta como apariencia en virtud de este último (p. 217). La pregunta sobre la posibilidad de la tragedia se reduce así, en términos lógicos, a la de cómo puede oponerse a la voluntad de la apariencia el principio de individuación si este es la forma de aquella[218], si —como ha descrito Peter Szondi (1978 trad. 1994: 221)— los individuos en quienes se manifiesta la voluntad «se despedazan a sí mismos»[219].

---

[217] Como es sabido, el «*Pesimista*» por antonomasia en la sociedad española de este tiempo era Miguel de Unamuno, a su vez atentísimo lector de Schopenhauer, pero Dieste en ningún momento alude aquí al escritor vasco.

[218] Schopenhauer escribe en *El mundo como voluntad y representación*: «La tragedia nos representa el triunfo de la voluntad consigo misma en todo su horror y en el desarrollo más completo del grado supremo de objetivación. Y nos presenta este cuadro, ya provengan nuestros dolores del azar o del error que gobiernan el mundo bajo la forma de fatalidad y con tal perfidia que tiene todas las apariencias de una persecución personal deliberada» (Schopenhauer, 1819 18442 trad. 19872: 201). Dieste volverá a criticar esta tesis en el último capítulo de *La vieja piel del mundo*.

[219] Szondi (1978 trad. 1994: 221-222) señala aquí, con perspectiva decididamente pragmática, la divergencia fundamental de las concepciones schopenhaueriana y nietzscheana de la tragedia.

3.5.4. Tragedia, tiempo y diálogo hermenéutico entre mundos

La que hemos nombrado como cuarta y última parte de *La vieja piel del mundo* retoma la consideración de la obra de Nietzsche, ahora enriquecida con referencias a otros de sus títulos. El capítulo XX, bajo el epígrafe «El padre de Zaratustra», tiene presente además del libro aludido en su enunciado la consideración de la voluntad de poder; como se sabe, implicada absolutamente con el sentido trágico de la vida en cuanto plenitud, en cuanto comprensión simultánea de las fuerzas de signo contrario que luchan o juegan por imponerse, y, al mismo tiempo eje constitutivo de la transmutación de los valores buscada por Nietzsche y de su concepción del eterno retorno[220]. Dieste presenta aquí su singularidad desde una clave concreta, la de que Nietzsche, contrariamente a Goethe, no pudo desentenderse de la historia, a la cual quiso en cualquier caso *virginizar* (pp. 267 y 269). ¿Cómo interpretar la metáfora verbal? Probablemente nuestro escritor se refiere con ella a la intención nietzscheana de llevar la historia a un estado de inocencia lúdica, desde el cual la aventura en pos de una vida superior marcada por una forma de nihilismo transformadora del hombre, aún no se sabe bien en qué dirección, fuese contemplada en clave trágica (combate de poderes, pugna de sistemas axiológicos siempre inestable). Un estado desde el que las cosas, tal y como ha descrito Eugen Fink (1960 trad. 1976: 188), «son sólo ficciones, productos aparentes, detrás de los cuales hay un determinado *quantum* de fuerza»: la voluntad de poder en la que toma cuerpo la vida fluyente. Por esto mismo llega a preguntarse Dieste (al lector receloso pudiera parecer que con ironía): «¿Residirá la castidad de la historia en la pura voluntad de poderío?» (p. 267).

El capítulo XXI, «Hacia la soledad», traza un paralelismo entre la peripecia de Hermes-Mercurio, la de Zaratustra y la del propio Nietzsche, también portador de un mensaje, también *salvador*, como se reconocía anteriormente (p. 268), y en ese orden de cosas él mismo mitificado. En algún momento parecerá que en el ensayo se introduce un tono confesional incluso, un reconocerse en la condición solitaria de la mediación y la reflexión sobre la eternidad. Ahora los títulos de referencia son *Más allá del bien y del mal* y de nuevo *Así habló Zaratustra*. Por ello se parte de la denuncia de la moral envejecida y pálida, y de ahí se pasa a la soledad inevitable de quien se hacía cargo de aquella. Buscando a sus amigos, Nietzsche sólo encuentra incomprensión y parasitismo, a los oprimidos que se creyeron liberados por él, a los enfermos que le piden curación, a los desaforados que le muestran en qué consiste su dudosa libertad... De modo que la prodigalidad del carácter nietzscheano y su amor de sí, interdependientes, tanto vivir en peligro y desprendimiento, condujeron a la soledad a quien nunca había sido individualista. Sin embargo, esto favoreció según Dieste un aprendizaje, el de escucharse, el de saber oír sigilosamente las palabras secretas, el de verse desde fuera de sí, el de reingresar —y esto parece muy heideggeriano y a la vez muy propio de la poética de nuestro escritor (no hay más que acudir a

[220] Los problemas que para la crítica textual representa el ciclo que va desde los proyectos *La voluntad de poder* y *Transvaloración de todos los valores* a *El Anticristo* y *La genealogía de la moral* son notables. A ellos contribuyeron sin muestra de cansancio la hermana del escritor, Elisabeth Förster-Nietzsche, y otros responsables posteriores del Archivo Nietzsche. En lo que aquí nos importa debe considerarse que el conocimiento que en 1936 podía tenerse de este ciclo distaba mucho de ser el idóneo.

Rojo farol amante, y muy en particular a su cuadragésimo séptimo poema, el que da título al libro, que así se cumple: «Instante, de ti mismo / certero vaticinio, / volverás, volveré» (RFA, p. 96))— en la propia *filialidad*, es decir, en el recuerdo y vaticinio de todo y en el *olvido íntegro*, conjuntamente volcados o integrados en memoria y anuncio (p. 272) de los propios instantes filiales. Eso fue lo que facultó aquellas palabras: «¡Te amo, eternidad!» (p. 273), y la máxima asociada como imperativo ético: «Obra en cada instante de manera que puedas querer su retorno[221]» (p. 274).

Del eterno retorno son dos las vertientes que interesan al ensayista. Una es la ética, otra la estética. Comenzando por esta, debe apreciarse en ella uno de los principios en los que se asienta la teoría diesteana de la mirada epifánica y transitiva, que pone en íntima comunicación al sujeto-receptor de la experiencia estética con el hecho estético en su totalidad (proceso creativo, materialización, objeto estético). De suerte que ver es siempre un *volver a ver*, más profundo e inocente, más originario y revelador de una verdad (*vid. supra*). Por esto mismo el título del capítulo XXII, «Hacia la luz de origen». Pero, al tiempo, esa «nostalgia del origen» explica, también axiológicamente, una ética de la fidelidad a uno mismo, que ni mucho menos es un homenaje a la inmutabilidad o a una forma de identidad anclada en su propio espejo, sino un reconocimiento de ciertos instantes genesíacos en los que una iluminación aconteció para revelar al ser su trascendencia e infinitud. Esto tiene a su vez, sugiere el ensayo, una proyección histórica. Y aquí ya no sirven a Dieste las pautas nietzscheanas, su redentorismo ni —digámoslo con terminología heideggeriana, asumida por Eugen Fink— su cautividad en la metafísica[222]. El último capítulo del libro es «Los elegidos». A través de *El Anticristo* y de *Zaratustra* es un regreso a *El nacimiento de la tragedia* que permite entender mejor el alcance del juicio diesteano sobre la concepción de la historia en Nietzsche. Lo ha visto con gran lucidez Francisco Sampedro:

> Dieste acerta ao implicar a esculca do sentido do tempo na orixe da traxedia, tanto no que cobre este concepto como na obra do mesmo título. A xenialidade de Dieste amósase, unha vez máis, ao decatarse perfectamente da continuidade lóxica entre a antedita obra e o *Zarathustra*, cando establece o ligame entre a cuestión da temporalidade e o fragmento de *Os sete selos*, canto onde se manifesta a verdadeira personalidade bifronte de Dionisos, onde o amor á eternidade se confunde co pracer estarrecedor da experiencia do eterno retorno, coa experiencia do tempo como inocencia do devir, o xogo dionisíaco do mundo que «constrúe e destrúe» inocentemente. (Sampedro, 1995: 117)

[221] Francisco Sampedro (1995: 120) llama la atención sobre el giro kantiano que Dieste imprime a unas palabras no formuladas en la textualidad referida por Nietzsche, quien sobre la libertad tendría una concepción más psicologista y spinozista que kantiano-diesteana, pues en Nietzsche: «A implicación ética do eterno retorno (se é que todo el non é máis que unha metáfora moral) consiste na asunción dun "peso", semellante á rocha de Sísifo, a ausencia de valores transcendentes, o sen sentido orixinario da existencia, que, como o lume de Heráclito, destrúe e constrúe, inocentemente, sen responsabilidade».

[222] En su *Nietzsche* (dos volúmenes publicados en 1961 pero con base en cursos dictados en los años treinta) Heidegger interpreta que el autor de *Also sprach Zarathustra* invierte la metafísica pero sin salir de ella. La *voluntad de poder* es su ontología, el *eterno retorno* su teología. Véase una buena introducción a estas claves en Leyte (1988).

Las páginas finales del ensayo son en sí mismas un círculo que arranca y desemboca en una implacable censura de quienes no aceptan el reto nietzscheano (anticristiano, antiburgués) sobre la necesidad de vivir en peligro, o lo que es lo mismo, de asumir la perennidad de la construcción personal. Los no elegidos son los que duermen, los que se entienden a sí mismos y a los demás instalándose en una forma de «armonía abominable» (p. 276), que si por accidente despierta suele ser terrible en sus efectos, por lo que estos sujetos prefieren el *eterno reposo* y sueñan el cielo cristiano, con su «sosiego indecoroso que se prometen las viejas, los padrazos y los lánguidos» (p. 277). Son palabras, evidentemente, que traducen las de *El Anticristo*. Este, en su juventud —continúa el ensayo trazando una plena identificación de Nietzsche con el Anticristo—, «creyó que la tragedia griega era una poderosa afirmación *incondicional* de la vida» (p. 277), pero de la vida apenas en cuanto historia personal. Y esa exclusión de la *historia íntegra* fue su error, su gran equivocación. Así, dio en calcular que lo trágico era acontecimiento o experiencia sólo dada a las almas trágicas, aquellas que se obedecen hasta el fin, y «estuvo a punto de entender el verdadero sentido trágico de los griegos» (p. 277). Pero Dieste recalca que también la historia íntegra se obedece. Y ahí, exactamente ahí, radica la tragedia griega, que no refiere la simple fatalidad sino *el potente albedrío de la historia*.

De este modo concluye nuestro autor que el verdadero origen de la tragedia está no en una afirmación dionisíaca de la vida, o en una asimilación posible de lo apolíneo por la esfera de poderes del propio Dionisos, o, en fin, por la propia *voluntad de poder*, sino en un afán muy preciso, el de *hallar sentido al tiempo*. Así, la dualidad de principios manejada por Nietzsche no era la correcta según Dieste, pues «No se trata de oposición entre fatalidad y albedrío, pero tampoco entre ráfaga impulsiva y principio de individuación, sino entre historia universal y destino personal»[223] (p. 278).

Como se ha indicado, la historia universal es para el ensayista algo muy concreto: la conjunción transitiva de las vidas de los seres humanos con las de los mitos, función de Hermes. Por ello reitera que *nuestra* historia no es la historia universal, sino sólo una parte (¿no enajenable?) de aquella. Pues bien, cuando sobreviene un hiato entre esta totalidad y la peripecia personal, cuando se produce un aviso según el cual la historia universal sacrificará una historia individual[224],

[223] Formulación que poseería un aire heideggeriano si no fuese por la interpretación diesteana de la *historia universal*. A propósito de lo cual no estará de más señalar aquí la sorprendente desafección de Heidegger por pensar lo trágico. Tanto como llamativos los escasos logros que, desde presupuestos próximos a los suyos, alcanzaría Emil Staiger al reflexionar sobre ello en sus *Conceptos fundamentales de Poética*, a pesar de que parte de la interesante observación de que en realidad *lo trágico* pertenece a la metafísica y no a la dramaturgia; a pesar incluso de que se reclama continuador de las teorías de Goethe, Schelling, Hegel y Hebbel (Staiger, 1946 trad. 1966: 188-197).

[224] Nótese lo que ello supone en relación con la posición sustentada por el gran teórico español de lo trágico, Unamuno. En la concepción existencial de este la tragedia se circunscribe a la vida personal de un individuo, en cuya estricta interioridad se produce el conflicto *agónico*, con tres posibles orientaciones según Cerezo Galán (1996: 418-419 y *passim*), 1) en cuanto desgarro *ontológico* abierto entre vacío y plenitud (o entre penuria y esfuerzo por ser), 2) como incertidumbre *psicológica* que se declara como duda trágica o 3) en forma *gnoseológica*, con referencia a una concepción del mundo y por la lucha entre los órdenes afectivo y racional.

ahí está ya anunciada la tragedia, que exige siempre sus testigos (la asamblea, el coro, según el nivel enunciativo en el que nos instalemos). En conclusión, ni el *fatum* en sí mismo, ni la idea de necesidad, explican de manera suficiente la tragedia griega. Sólo con esta componente la tragedia no sería posible (de hecho, en cuanto ingrediente, la fatalidad entendida como «cumplimiento de un vaticinio» está también en la épica, no es exclusiva del ámbito de lo trágico). El sentido trágico no es reducible, pues, a la necesidad. No es, insiste Dieste, «la forma supersticiosa del determinismo», puesto que implica sin posibilidad de exclusión la conciencia de un *universo histórico*, referido simultánea e indisolublemente «a la individuación histórica del hombre —la figura a la vez imperativa y espontánea de su destino— y el valor luminoso de los héroes» (p. 279).

Fijémonos en que, de todos modos, hay algo de paradójico en la proposición diesteana, puesto que si bien no atribuye lo trágico al fenómeno de una quiebra de lo absoluto por la irrupción de la historia personal de un sujeto en cuanto individuación que desgajase una totalidad, o —en otras palabras— aunque no cifra la falta trágica o *hamartia* en la mera individuación del héroe trágico, en su ser individuo[225], en ningún caso se deja de reconocer como fondo del problema una tensión *dialéctica* entre lo que es una parte y lo que se presenta como todo, la vida personal y la historia universal. La paradoja estriba en que, con toda probabilidad por la propia encarnadura antidialéctica del pensamiento diesteano, aquella polaridad —insisto que *reconocida*— se venga a asociar a la figura de la mediación, a un tercer vértice que aspira a comunicar los dos polos dados sin subsumir ninguno de los dos en el otro, tampoco en una síntesis. Hermes-Mercurio representa así para Dieste la posibilidad de una comprensión y un diálogo *hermenéutico* entre mundos, posibilidad que para una tradición que parte de Goethe desvanece por completo lo trágico. Su cometido fundamental en la tragedia, se ha dicho, es el de hallar el sentido del tiempo.

3.5.5. La discordia

Las dos partes que median entre la primera y la cuarta no se refieren específicamente al problema de la tragedia. Su hermenéutica no es ya (sólo) la de lo trágico, sino que se abre en un sentido muy amplio a toda la cultura y el pensamiento occidental.

La «Novela de los dos desnovelados» ocupa cinco capítulos de *La vieja piel del mundo* (XI a XV) y es buena prueba de la vocación diesteana por poner en comunicación interna los géneros literarios. Probablemente con la vista puesta aquí haya escrito Gonzalo Sobejano (1967: 649) que el libro de Dieste es «un espécimen de ese estilo de juego intelectual propenso a ficciones y alegorías, tan propio de la anteguerra». En el inicio de este trabajo se mencionaba ya lo que en la «Novela» se encuentra de anticipación histórica sobre el futuro inmediato de Europa y de España, orientadas a la guerra. Y a esto mismo se ha referido también Aznar Soler (1981a: 48).

La historia se narra en tercera persona. Son dos sus personajes, ambos estudiantes al comienzo del relato. Los únicos nombres que reciben son los de *el ide-*

[225] Interpretación a la que, con notables variantes (no sólo relativas al eje pesimismo/optimismo), se acogen Schopenhauer, Vischer, Hebbel o Nietzsche (Szondi, 1978 trad. 1994: 210 y *passim*).

alista y *el materialista*. Desde el arranque conocemos ya cuál es su conflicto: «Se creían contrarios, pero en los dos andaba el mismo espíritu... Veíase ne sus caras el afán de lealtad, pero les faltaba algo, y no querían saber qué les faltaba. Y era muy sencillo: una esperanza objetivada que no fuese una fe fraudulenta. Por eso, aun siendo heroicos, estaban ya deseando fundar una burocracia y descansar en ella» (p. 234). La descripción, intervenida por una voz que corresponde al autor implícito en clara función hermenéutica, no deja lugar a dudas sobre la distancia que separa a los dos jóvenes de las concepciones que sabemos propias del autor empírico. Los estudiantes se presentan como poseídos por un impulso dialéctico frente a *su contrario*, un impulso que ignora todo debate íntimo y que tiende a amurallar el yo y su concepción del mundo, aunque al menos tienen la virtud de buscarse para discutir y, sobre la base de su diálogo, fundar una amistad que prevén duradera (a pesar de lo cual —se insiste— nunca ganan conciencia de su complementariedad mutua ni alcanzan una real disposición dialogística[226]). El narrador alude también a sus peripecias respectivas, mediadas en su discurso por una imparable ironía. El materialista, que ha perdido el apetito y para quien lo primero es la acción, habla a los trabajadores de un futuro perfecto, y salvo en su retórica parecía un idealista: «Y entonces, o tenía razón de ser un principio de individuación histórica, o todo se reducía a esperar que las causas diesen lugar a sus efectos, mediante una serie de pequeñas acciones determinadas por el más puro determinismo económico de la necesidad» (p. 235). El idealista, que a su vez ha perdido la memoria por no tener nada que hacer y para quien *en el principio era el Verbo*, no se fía de la historia y la única acción política que le interesa es la represiva «para poder ejercer tranquilamente su profesión liberal, cuando acabase la carrera, y poder seguir discutiendo, cada vez con mayor perfección, sobre el ser y el no ser, desentendiéndose de su destino y del histórico» (p. 235). Hablando y hablando los desnovelados encuentran en ocasiones un punto de encuentro, o se lo señala el espíritu, que los ve o acoge a ambos. Y como al pensar en ello vieran una paloma, a los dos se les ocurre llamar a aquel *el Espíritu Santo*, quien les muestra que «¡La razón de ser de la acción es su verbo [...] y la razón de ser

[226] Bobes Naves (1992: 62-84) ha defendido la necesidad de diferenciar nítidamente entre diálogo y dialogismo, noción esta última que en su criterio no debería hacerse mecánicamente equivalente a la caracterización de cualquier discurso dialogado (situándose también al margen de la delimitación bajtiniana del concepto). El dialogismo sería entonces no una forma discursiva o estructurante del propio discurso en su totalidad sino «una propiedad de los signos de los sistemas con valor social, que se encuentra en todos sus usos» (p. 72), «un rasgo inherente a la lengua como sistema» (p. 75). En consecuencia, el dialogismo es para Bobes Naves fenómeno más amplio que el de diálogo. Si no interpreto mal sus explicaciones habría dialogismo en cuanto se registrase alguna forma de incidencia previa en el discurso de un enunciador por parte del (de los) enunciatario(s), es decir, efectivamente, siempre que exista un uso social de la palabra. El sentido de lo dialógico por mí aplicado al indicar que los dos desnovelados carecen de una *real disposición dialogística* es coincidente con el de la profesora citada, aunque su aplicación es algo más restrictiva. Desde luego, los desnovelados son conscientes —como lo somos nosotros, lectores de *La vieja piel del mundo*— de que sus diálogos suponen un uso social del lenguaje, también de que es la presencia del otro la que determina las condiciones de producción de su propio discurso como enunciación —suponiendo en ese sentido una *modulación* de aquella—; sin embargo, esa incidencia no va en ningún caso más allá de esa (pre-)determinación, puesto que no es actuante ni en el curso o contenido de los enunciados producidos —algo que aclararé que en ningún momento exige Bobes— ni en las *actitudes ilocutivas* o en los *efectos perlocutivos* —la alteración de estos dos órdenes interpreto que sí se demandan implícitamente (pp. 76-77)— en las que de entrada y sin solución de continuidad se han *instalado* los dos personajes. Por esto mismo juzgo que en ellos no se da una efectiva disponibilidad a lo dialógico.

del verbo es su acción, y son lo uno y lo mismo!» (p. 238). Si bien atisbaron una reconciliación tras esto, lo cierto es que el discurso de cada uno impedía al otro acordarse de lo necesario para estimar en serio la posibilidad de una comprensión mutua. Y así les creció la cólera:

> Aquello no tenía nombre, era una dialéctica dramática o un drama dialéctico entre dos personajes ya por completo innominados. Y de su discusión —como se fatigaban mucho el uno al otro— comenzó a desbordarse el furor, que fue creciendo, creciendo, hasta que los desfiguró, y fueron, sin figura, sólo tesis y antítesis del puro ímpetu. Pero la síntesis no se hizo hasta que todo desembocó en el silencio como en un gran estallido. Se desplegó de igual manera en cada uno —y era como un inmenso oleaje antitético que no logra apaciguarse—. Y sobre el mar tenebroso de cada uno, andaba errabundo el espíritu del otro. Así anduvieron los dos errantes a través de la noche y del silencio. Y cada uno llevaba dentro su propia noche, pero no su luz, sino la del otro. (p. 238)

Como un desarrollo parabólico del acuerdo de los dos estudiantes sobre el símbolo del Espíritu se abre en los capítulos XIII y XIV un paréntesis notablemente críptico, con una doble alegoría sobre los mundos del cuco —ya dado, ya hecho— y el hombre, quien en ocasiones tiende también a cantar como aquel (*sí-sí*, o *no-no*). Asistimos de igual modo a una distribución del Espíritu en santo y en maligno, dando así cauce a lo que de dialéctica de contrarios atesoraba su unidad. Desde el punto de vista discursivo ello se instaura como pausa digresivo-diegética, favorecida por la fuerte impresión epifánica del descubrimiento del Espíritu-Paloma. Las palabras que dan comienzo al capítulo XIII, «Llamas en el desierto», son estas: «De pronto se les disparó de las manos el remolino blanco, y fue más blanco en sus idas y caídas y saltitos por la sombra —parecía el espíritu errabundo—, hasta que se perdió en pura tiniebla» (p. 239). Se da paso de este modo a la historia del cenobita, el hombre encerrado en sí mismo, aquel que vive apenas encerrado en su mundo interior y que sólo ve hacia dentro. Un día es tentado por el Maligno. Y sólo sabe responder invocando al Padre, preguntándole si no se acuerda ya de él. El Padre responde con voz que suena desde aquel mundo interior con un *sí* que, como eco, recibirá otra afirmación del cenobita. Y así para siempre, pues se quedará cantando como el cuco *sí-sí*..., *sí-sí*, «y en toda su vida no volvió a decir otra cosa» (p. 242). El remate de esta parábola hipodiegética (una especie de *visión* en el pasmo de los estudiantes) se asemeja al curso de la pasión y muerte de Jesús (o a la del Bautista): algunos veneran al cenobita pero otros lo acusan ante las autoridades, le tienden una trampa que lo deja en mal lugar frente a estas, y finalmente lo matan; dando paso a un posterior reparto de restos que con el tiempo se hicieron reliquias. La lectura en la clave alegórica apuntada se refuerza al dar paso el capítulo XIV al surgimiento de una organización (sería la Iglesia) que unifica y gestiona el legado del cenobita y cuyo fin último —alcanzado— no es otro que dividir el mundo entre *los concordes* y *los discordes*:

> Tuvieron autoridades especiales y sabios que unificaban cada vez más las voluntades unificando el signo. Hubo así una comunidad de la cual se excolmulgaba al que discrepase de su cabeza rectora. La misma dificultad de interpretar el signo hacía crecer la cabeza de los intérpretes, y, en cuanto a los demás, no querían quebraderos de cabeza, pues había pasado ya el furor de los primeros tiempos y había que ponerse a trabajar. Y después fue cuan-

> do pactaron las dos autoridades para autorizarse recíprocamente, acrecentando así el poder que resulta de la armonía. El signo se había hecho armonioso. En apariencia nada más, pues en el fondo era infernal porque era histórico. (p. 244)

¿Qué es lo que Dieste presenta en este excurso casi deconstructivo, o al menos —en el sentido de Barthes tanto como en el de Ricoeur— *desmitologizador*? Diríase que una interpretación que tomando pie en la historia del cristianismo echa cuentas sobre lo que fue la historia medieval. El protagonismo corresponde a las creencias y a los valores a estas asimilados. Pero hay que tener presente que todo ello se introduce a partir de las vivencias personales de los jóvenes estudiantes. Desde el punto de vista hermenéutico, el método puesto en práctica por Dieste incorpora los tres momentos o fases de la comprensión según Dilthey: *transferencia* de la experiencia propia a otra realidad histórica, *reproducción* del mundo asociado y *revivencia* o *reapropiación* de lo anterior a la personal experiencia. Es decir, que para poner en claro las raíces del comportamiento de los dos desnovelados, sus esquemas de pensamiento, el autor regresa en el tiempo para recuperar y comprender proyectivamente el significado de la fe cristiana y su compromiso histórico con el poder civil[227]. Por ello, la asociación del poder civil-feudal con el poder de la Iglesia se hace eje del capítulo titulado «Doblez del signo». Se ve con algo más de claridad al leer la parte final de ese capítulo XIV, atenta a la lucha entre la fe y la razón y al deseo del espíritu por unificarse de nuevo e incluso conocerse. Es ya el Renacimiento, sin duda. El alba en que se oyó al espíritu hablar así: «¡Oh, quisiera ser dios, unificarme y conocerme en absoluto!» (p. 245). Con el comentario desde la voz que narra (y descubre el avance de la historia):

> Quiso poner su contradicción fuera de sí, mandarla al caos, al infierno, lejos... Pero la contradicción no quería irse, quería asistir al milagro desde su interior. Quedó, pues, dentro del milagro, y *así resultó el hombre*. Parecía que dios no iba a ser posible sin contradicción. (p. 245; cursiva mía)

La conclusión de la fábula de los desnovelados se alcanza en el capítulo XV, dispuesto fundamentalmente en forma de diálogo. Idealista y materialista se acusan mutuamente de *anarquistas* antes de pasar a dirimir sobre su respectivo *compromiso nacional*. El primero llamará *descastado* al segundo, acusándolo además de dejarse arrastrar por el «influjo disolvente de una raza sin patria» (p. 249), en alusión a la judía, inspiradora última de la intepretación económica de la historia (una idea también *descastada*, según el idealista). El materialista se mofará del nacionalismo *óseo* del idealista, tan preocupado por distinguir los tipos inferiores de cráneos del superior o arquetípico[228]. Tras ello recupera la perspectiva el narra-

[227] Formal y funcionalmente supone una *mise en abyme* del acto empírico en que consiste la escritura del ensayo por parte de Dieste.

[228] En este punto es donde se introducen las más apreciables modificaciones de la segunda edición con respecto a la primera. Parece que los motivos no hayan sido otros que la suerte del pueblo judío a manos de la Alemania nazi en el período de la Segunda Guerra Mundial. Lo cierto es que en una y otra ediciones se introduce un discurso en forma de *oratio quasi obliqua* en el que el narrador cede la perspectiva al materialista (no la voz ni tampoco las peculiaridades formales típicas de su discurso) para establecer un juicio histórico-

dor, siempre *vocacional* y funcionalmente proclive a confundirse con una voz autorial, para señalar que a la luz de esa llama mencionada el sobresalto del materialista al verse *judaizado* por el idealista —con inquietud inducida acaso por la impresión de amenaza para su propio linaje, ignorando «cómo el espíritu va de un linaje a otro dando avisos» (p. 250)— resultaba mezquino.

El materialista goza a partir de aquí de un mayor espacio discursivo que su oponente, casi reducido este a báculo dialéctico que permite afinar algunas posiciones, también a freno de la tendencia a lo profético que subyuga a su compañero en casos. Volviendo a Marx el materialista pasa a desarrollar sus principales reflexiones sobre la dialéctica histórica entre base y superestructura, apelando en último extremo al real *occidentalismo* del filósofo y a su convicción de que la interpretación económica es la *única* forma de orientarse en el estudio y comprensión de la historia, siendo el resto de metodologías apenas *amenidades*. El progreso histórico no sería, pues, sino una sucesión de equilibrios en la que el ajuste transformador o revolucionario de las leyes económicas favorecería un nuevo equilibrio, «el más...». ¿El más qué?, se preguntan en un dilatado y no estático *momentum* el personaje, su antagonista, el narrador-autor implícito, el lector implícito y toda la fauna textual con la que cada uno sueñe y concilie el tránsito a lo empírico. E interviene entonces el narrador para, desde una ironía sustraída a su natural superior jerárquico (el autor implícito) deslizar la gran cuestión planteable a la dialéctica hegeliana y al teleologismo marxista. Dieste se adelanta a Popper y a otros antihistoricistas, sí; pero no para quedarse —a pesar de la tradición liberal de la que nuestro autor proviene— donde aquel lo hizo:

> Aquí se detuvo, porque no sabía si decir el más natural, el más perfecto o el más histórico. —Hacia el menos opresor —dijo finalmente. «Hacia el más libre» no se atrevió a decir por temor a ser confundido con un anarquista; pero aún halló luego una expresión feliz y de acento más positivo—: Hacia el más orgánico. (p. 253)

En tanto, el tiempo ha transcurrido como es habitual que lo haga en las narraciones diesteanas, sin previa advertencia. De manera que, al regreso de un nueva discusión peripatética sabemos que el paseo de los dos contendientes dura ya un segmento largo de sus vidas. Alcanzada la madurez, cuando la lectura de los libros ha dejado de ser —o de poder ser— «un laberinto hacia la sorpresa y ésta un principio de pujanza», el silencio que separándolos los unía se endurece. Llegan así a temerse, «pues cada uno era como un ácido que disolvía al otro» (p. 253); e incluso a odiarse. Sabremos que el idealista se recluye «en el sosiego universitario como en un convento» y que el materialista muere un día de un sablazo con el que lo alcanza un guardia. De nuevo hay un instante en el que *pasan siglos* y el profesor idealista, dando clase «ya un poco viejo», piensa en *su amigo*, en que su muerte fue una forma de venganza. Entonces se levanta de su cátedra y habla a los alumnos —son sus últimas palabras, pues morirá tras pronunciarlas— como un profeta en trance. Se le revela una visión del antagonista como el piloto de la nave hueca que lo conducirá a presencia del rayo, un Viejo terrible, potente, leal, justo, bueno... Júpiter, claro, aunque no se diga su nombre. Pero es descrito exactamente del mismo modo que en un capítulo anterior (III, p. 213), y su discurso también ahora se redescribe asociado a la risa, a la música omnisignificante que no es posible acabar (terminar) de comprender: «Y oigo su risa fulgurante que es el clamor de todo un cielo de pájaros. Y apenas puedo

entender una palabra suya porque la más breve es una selva cantora, un tropel de elefantes, todo un coro de islas florecidas»[229] (p. 255).

Una vez más, y no será la última, hay que referir la interpretación de este subtexto diesteano, la «Novela de los dos desnovelados», al ámbito de una razón histórica que no se desea monológica, pero tampoco dialéctica si ello ha de suponer un momento conclusivo-sintético. La «Novela» es así un canto a un comprender que no desea acabar (terminar) de comprender, que aspira a que la hermeneia sea un proceso abierto e inagotado en el que la totalidad del discurso *otro* sea respetada, sin poda disfrazada en síntesis[230]. En la lectura de *La vieja piel del mundo* que debemos a Francisco Sampedro se señala, en consonancia con lo que se acaba de mostrar, que al limitar el alcance del materialismo histórico como «visión global de la existencia» humana, reservando su virtualidad a la de un análisis estructural de la red socio-económica, Dieste se adelanta no sólo a la visión humanista del marxismo contemporáneo sino también a la del anti-humanismo teórico que en el marco del marxismo niega a este una constitución en cuanto *Weltanschauung* (1995: 122). Sería difícil contradecir este análisis, aunque no debe olvidarse que Sampedro está extrayendo sus consecuencias en lo fundamental de aquello que defiende una de las dos voces que participan en un debate dialógico, o, en último extremo, de las intervenciones de un ente ficcio-

antropológico de la peripecia judía que, sin lugar a dudas, se matiza en la edición de Alianza en 1981. Tras ello parece que estaría la posibilidad de una interpretación sesgada que por proyección empírica de algunos matices antisemitas latentes pudiere alcanzar al propio autor. Hay algo de candidez restitutiva en un procedimiento que he estudiado con cierto detalle anteriormente (Casas, 1996: 474-475). También al preparar para Laia la edición de la farsa de circunstancia bélica *El moro leal* (1981) efectuó Dieste algunas modificaciones sobre el texto original. Cabe sospechar que la motivación fue paralela.

[229] Todo ello recordará la prosa de *La Isla*, donde por cierto se alude —como una inversión paródica— a un personaje llamado El Gran Exégeta Objetivo de la Gran Historia (Subjetiva), que viene a ser una especie de *hermeneuta inútil por exceso*, pues «Lo entiende Todo, lo explica Todo y Todo resulta vano en absoluto, pese a lo cual Todo le interesa. A su interés llama el Perfecto Interés Universal Absolutamente Desinteresado», pero a quien de todos modos es inútil elevar cualquier consulta, ya que «Por todo se interesa ciertamente, con interés universal, y a todo da una solución tan universal que no consigue resolver caso particular alguno» (I, p. 57).

[230] Debe apreciarse que este es el programa de la hermenéutica fenomenológica. Al menos en la concepción que de la misma elabora Mario J. Valdés (1989) a partir de Heidegger, Gadamer y Ricoeur (y señalando al tiempo en Unamuno a un precursor injustamente olvidado). Valdés presenta en su trabajo tres *suposiciones fundamentales* de esta orientación, seguidas de otros siete *principios de operación*. Ni aquellas ni estos revelan contradicción apreciable con la metodología puesta en práctica por Dieste en *La vieja piel del mundo* o en otros de sus textos de carácter tanto teórico como crítico. Las suposiciones son estas: 1) «el conocimiento humano es siempre parcial y selectivo»; 2) no hay una verdad definitiva, la única verdad absoluta es la de que existe un ser que cuestiona; 3) «tanto la explicación como el entendimiento tienen una estructura intencional» (p. 172). Los principios operativos —que no creo que haya que vincular a una noción restrictiva de lo que un *texto* sea— se esquematizan del modo siguiente: 1) «toda cuestión que se haga acerca del texto será cuestión acerca del significado compartido»; 2) «en toda consideración de la obra literaria hay dos relaciones distintas y separadas: la del escritor y el texto y la del lector y el texto»; 3) «todo texto trasciende sus condiciones de producción y se proyecta hacia condiciones indeterminadas, las de la lectura»; 4) «el encuentro hermenéutico es un proceso que consiste en superar la enajenación original del texto del otro»; 5) «el proceso de apropiación es el de la actualización del significado virtual en el texto por el lector que responde a las exigencias del texto»; 6) «el comentario hermenéutico tiene como punto de partida la explicación de la organización formal del texto»; 7) «el texto es inagotable como fuente de experiencia; por lo tanto, toda pretensión de fijar el significado del texto es fútil» (p. 177).

nal, del discurso del narrador de la «Novela»[231]; tampoco que cuando incorpora un fragmento sobre la interpretación económica de la historia no tiene en cuenta el sentido amplio que Dieste otorga a lo económico, conocido por nosotros desde la lectura en clave croceana de los escritos estéticos del escritor. Y no es baladí el hecho de que el tal fragmento además no corresponda a la «Novela» sino al capítulo IX, «La razón suficiente...», cuyo sujeto de la enunciación no es ficcional. El texto que Sampedro tiene (con toda probabilidad) en mente es el siguiente (del que entiendo que interesa antes que cualquier otra anticipación la de la posibilidad de un encuentro entre materialismo histórico y hermenéutica[232]):

> Sí, la interpretación económica de la historia —supuesta una más amplia noción de economía— es una decorosa filosofía universal de la historia, a la cual falta dialogar con la filología de la historia universal para que pueda nacer, sin o una cosmogonía del universo histórico —que está muy lejos y quizá nunca podrá dejar de ser sólo hipotética o adivinatoria—, al menos una verdadera exigencia de lealtad frente a ese universo. (p. 229)

Lo que parece incontrovertible es el hecho de que la «Novela de los dos desnovelados» sea una lectura de la realidad histórica más próxima. Es evidente la intencionalidad de una inclusión que con probabilidad aspiraba a inducir una exégesis *aplicativa* (en sentido gadameriano), o —con mayor llaneza— una advertencia[233], en su público natural, que para el *marco ensayo* es, más que en ningún otro caso, el coetáneo e inmediato; exégesis o advertencia acaso dirigidas hacia los dos sectores en los que se venía dividiendo inexorablemente la sociedad española sobre todo a partir del bienio negro. De aquí, tal vez, la ficcionalización. Como una voluntad de originar e instigar distanciamiento, juicio equilibrado que no hiciese oídos sordos a las razones de nadie y que a la vez conformase una precoz y para muchos extemporánea crítica de las ideologías, un reingreso en la acción comunicativa y en el *entendimiento* o el *acorde* como *télos* del lenguaje. Sobre ello vimos algo en el inicio y en el curso medio de nuestro camino, y no se estima pertinente ahora una reiteración.

3.5.6. Individuación y peripecia histórica de Mercurio

Nos queda, pues, tan sólo atender la última de las partes de *La vieja piel del mundo*, que lo es no en la ordenación interna del libro sino en la aquí aplicada. Comprende, como se ha anunciado, dos series de seis y cuatro capítulos (V a X y XVI a XIX), precisamente separadas por la «Novela de los dos desnovelados».

La primera de esas series lee la historia de la humanidad desde su etapa mágica hasta el comienzo de la era cristiana, pasando por los presocráticos, Sócrates,

---

[231] ¿Es *inocente* la atracción de la discusión sobre el marxismo a un territorio ficcionalizado integrado en el marco de un texto ensayístico, por tanto plenamente comprometedor en un nivel empírico?

[232] Sería útil en este orden la lectura del ensayo de Jürgen Habermas «La reconstrucción del materialismo histórico» (1976 trad. 1981: 131-180).

[233] Noción que acaso encajaría mejor en la teoría de la acción comunicativa habermasiana, como se sabe muy crítica con el concepto de *aplicación* y con otros de la hermenéutica de Gadamer. Véase un esquema de la discrepancia en Habermas (1981 trad. 1987, vol. I: 186-196).

Platón y Roma fundamentalmente, si bien no siempre con declaración expresa del cometido trazado y, además, sin que se produzca en ningún caso un sometimiento de lo que sería una orientación formal de la filosofía de la historia a un giro material, supuesto que en el libro sea este el camino emprendido, algo que el autor se apresuraba a negar ya en el segundo capítulo. Si respetamos su demanda, y no hay motivos para no hacerlo (al margen de pruritos academicistas parece que prescindibles), habría que hablar de una *filología* de la historia, e insistir aun en que no se trata sólo de la nuestra, la de los seres humanos, sino de la *universal*.

Según se adelantó en su momento, lo que Dieste traza en estas series es un seguimiento de la peripecia de Mercurio como espíritu de mediación a través de los siglos. Empieza en el momento en que descubre la posibilidad de un *moverse despacio*, es decir de algo que no parece movimiento ni inmovilidad sino quietud en marcha. Mercurio encuentra una tortuga y, no resistiendo su paciencia, la mata. Con la concha fabricó una lira elemental, y de ese modo, a través de un crimen *minúsculo*, de una inmovilidad fabricó una nueva, la de la música[234]. Sin embargo, Mercurio vuelve a redescubrir una quietud que se mueve, el alba, y no pudiendo resistir esa renovación del signo de la tortuga huye de ella. Aquí va a introducir Dieste uno de los momentos más enigmáticos y bellos de su ensayo, pues asocia directamente la contradicción vivida por Mercurio con el principio de individuación, que según él no tiene lugar mitológico en el zodíaco por ser él mismo todo el zodíaco. Así, pues, a través de la paradoja de un movimiento apenas perceptible se llega al *principium individuationis*, vinculado más a un parámetro material —la mudanza visible en el tiempo— que a la forma.

La individuación del propio Mercurio se hace problemática. Dieste la refiere a la luz de uno de sus oficios, el de mensajero. Dice así que Mercurio «es el principio inalterable en que se funda la razón dramática» (p. 222), pero sin llegar a ser él mismo un drama, porque le falta completarse, razón por la que siempre deambula sin sosiego buscándose a sí mismo. Por esto su principio de individuación *es el espacio*, fatigado sin pausa por el desasosegado. Tanto impulso fue lo que acabó poniéndolo fuera de sí, y por ese mínimo accidente habría nacido la posibilidad de un espacio que se sale de sí mismo. Es la vía al *logos*, el nacimiento de la *Meta*física (como vemos, explicado mitológicamente), disciplina que ya siempre conservaría «la esencial impaciencia que viene de su origen» (p. 223). Es claro que el ensayo se refiere en este punto a la vocación presocrática por equiparar los conceptos de unidad, orden y armonía, llegando así a Parménides:

> Después todos creyeron que la armonía era el orden impuesto por la unidad, o la unidad que se manifiesta en el orden, y esto vino a ser una unidad monetaria como la del Todo, que todo lo valora si está en orden, con lo cual se confunden todos los valores. Así, la razón de ser de la unidad, que es la gracia que quiere hacerse íntegra, y es el colmo de la esplen-

[234] Con anterioridad se había hecho referencia a la vinculación de Apolo y de Dionisos con la música. Sin embargo en el primero la lira está asociada fundamentalmente a la mántica, y en el segundo la flauta es herramienta de la mímesis. En la mitología griega es Hermes el inventor efectivo de la música y de los dos instrumentos que hasta ahora se han citado, tanto de la lira como de la siringa, que intercambiaría con Apolo por sus rebaños y su cayado (después metamorfoseado en caduceo), respectivamente. Lo refiere parcialmente *La vieja piel del mundo* en el capítulo VI (p. 223).

> dídez, se convirtió en moneda de valor circundante y pareció el Valor en sí. Se le dio toda la razón a la unidad y fue la razón pura. Pero la razón pura, como toda moneda, no puede estarse quieta, y comenzó a moverse con extrema velocidad, con tanta, que llegó a negar el movimiento, porque ella era el movimiento puro, que de puro veloz no se mueve, y el otro movimiento era impuro, le faltaba unidad, no estaba a la vez en todas partes, luego no estaba en ninguna parte, luego no se movía... (p. 223)

Sócrates y su discípulo Platón representan, tras el que Dieste reduce a mercadeo sofista, una de las sustantivas metamorfosis de Mercurio a lo largo de la historia[235]. Son la superación final de la desconfianza, la reclamación propedéutica de la memoria como mediación entre el espacio metafísico y el existencial, entre el antes y el proyecto. Pero en su tiempo empieza a resquebrajarse la comprensión de la unidad del universo como mera promesa de la unidad de Apolo, que es su principio de individuación. La idea del Caos habría impuesto la contradicción histórica del universo. Sin embargo, de esta constatación extrae Mercurio la causalidad como principio de razón suficiente, pues comprueba que toda manifestación «es punto de llegada de un punto de partida» (p. 228), e incluso la conveniencia de aplicar esto mismo a la historia y al caos. De ahí el sentido de la causalidad histórica[236], el nacimiento de la determinación de los hechos históricos y, aun, el simple *determinismo*. Pero de ese mismo reconocimiento surge también la *voluntad heroica* y la palabra que la celebra, esto es, la *poesía heroica*, que podrá hacerse *trágica* o *épica*, señala el autor, en función de que concentre la acción en un marco de simultaneidad o recoja un desarrollo dilatado y *entero* de acontecimientos (p. 229).

El capítulo X, «En el nombre del hijo», responde a una pregunta que se había dejado sin respuesta, la de cuál es el nombre de Mercurio en la mitología actual, que vendrá a confundirse con la de cuál es la objetivación final del espíritu. Dieste provoca aquí un traslado del mundo grecolatino al judeo-cristiano, a la *Biblia*, más concretamente al *Génesis*, pero también a los *Evangelios*. A través de tal expediente, el ensayista acabará ofreciendo una interpretación de la Trinidad. Y se hace difícil decidir si sólo desde una incitación hermenéutica enraizada en una mirada irónica (nunca ausente de *La vieja piel*). O en qué medida prescinde de la piedad (a ella parece orientarse, cuando menos en la culminación del capítulo); o si es ajena a ella su comprensión de un amor trino, transitivo, consecuente con el principio de causalidad e incluso con ciertas angosturas dialécticas, pero acaso no tanto con el de individuación. Todo esto sin nombrar de manera explícita más que lo estrictamente imprescindible, en base a rodeos argumentativos que jamás atajan recorridos, desde la analogía y la alegoría entrelazadas, con fidelidad por tanto al procedimiento habitual del libro en su conjunto.

El segundo bloque de esta parte lo forman cuatro capítulos (XVI a XIX) que continúan la descripción del periplo de Mercurio por el mundo, su nostalgia de la compañía de Apolo, en ocasiones el espejismo de reencontrarlo, como

[235] Hay un cierto mecanismo evolutivo en el seguimiento del periplo de Mercurio por la historia, que puede recordar el método del antropólogo escocés James Frazer en su muy influyente obra *The Golden Bough*, publicada a partir de 1890.

[236] Más adelante, en el capítulo XIX, señalará el autor que Platón fue el primero en fundar una academia para refugiarse de la historia (p. 265).

cuando siendo Mercurio doctor «un niño se puso a discutir con él y con otros doctores» (p. 256). De nuevo mediante una cesión de perspectiva, que se corresponde también con una demorada *oratio quasi obliqua* (en este caso integrada no en un enunciado ficcional, como en la «Novela de los dos desnovelados», sino en lo que con Käte Hamburguer debe considerarse un enunciado *de realidad*), accedemos a la impresión que a Mercurio causa la biografía del nazareno, la extraña redención: su sacrificio a instancias de un Padre al que impacientaba que los hombres no tuviesen confianza en él. Su venir de la no historia a la historia, de la armonía universal al caos. También aquel su mensaje contradictorio, pues aunque amaba la existencia de los existentes su reino no era de este mundo, y «quería llevarse a los mejores de la existencia para su reino, pero los mejores eran los que amaban su reino, aunque fuesen peores» (p. 256). Aunque lo que menos puede comprender Mercurio es la propia lógica de la redención, aquel enviar al caos a los que no se quieren dar por redimidos y al paraíso *pre-histórico* de la armonía universal a los que confiasen en él: «Así, pues, había un universo que pasaba por la historia y no siempre podía rescatarse. Y había que rescatar a todos de la historia, es decir, salvarlos» (p. 257). Sin embargo, Mercurio va más allá de lo que lo hará el Zaratustra nietzscheano, pues se atreve incluso con un apunte digno de una crítica hermenéutica de las ideologías. Tras apelar a la crucifixión del nazareno indica que

> La historia quedó para mucho tiempo desacreditada... Lo cual sirvió maravillosamente a fines históricos, a las grandes unidades y armonías del poder histórico. Fue un pacto pavorosamente equívoco entre la potencia y la impotencia en nombre del Espíritu... (p. 257)

Todo el capítulo XVIII, «El eterno descanso», es un desarrollo de esta última reflexión, que se extiende asimismo al siguiente. Es una crítica sin paliativos del papel histórico y espiritual de la Iglesia de Roma y de sus ministros. De su adocenamiento, de su divorcio de la eternidad y de su interpretación de lo eterno como algo amenazador, «enemigo de todo lo que se manifiesta con amor sensible» (p. 259); de su renuncia a la vida —«a lo sumo, tolerada»— y a la inocencia (Dieste tiene también aquí muy presente *El Anticristo*). La soledad de Mercurio es casi absoluta en este tiempo, en el que echa tanto de menos el doble sentido, el ir y venir entre el ser y el no ser. Hasta que toma la decisión de acudir a la fragua de Vulcano para refundir su corazón.

Por último, el capítulo XIX repasa el pensamiento occidental entre Leibniz y Kant (en quien Dieste afirma que se suicida la ambición metafísica alemana), constituyendo por otra parte el único momento en que se produce una referencia a un mito español, el de don Quijote. Dieste acusa a Leibniz de que a pesar de su ilimitada capacidad de discernir, en realidad no veía; razón por la cual sus mónadas devinieron ciegas, lo que es tanto como predicar su insularidad espiritual o su equiparación con pequeños universos que eran versiones multiplicadas del universo todo. A Goethe le reprocha su desentenderse del desorden de la historia por preferir el orden de la historia natural. A los dos anti-Goethe, Rousseau y Beethoven, su falta de genio dramático y de un «sentido formal de la figura del destino» (p. 264) —esto al *impaciente* ginebrino— y, al músico, su fe desesperada en Napoleón, de la que ya no pudo desentenderse cuando el general corso «se hizo demasiado histórico». Don Quijote es para nuestro escritor un alucinado aparente cuando inventa su propia historia, pero un *exaltado realista*

en la acción histórica cotidiana. Y se duele el ensayista de que la filosofía occidental no lo haya comprendido nunca, entregándose a dirimir si el hidalgo veía o no veía, si veía lo ideal o lo real, lo subjetivo o lo objetivo..., con la intención final de sumergir sus enseñanzas *en el sujeto*, entendido este como una sima impracticable.

3.5.7. La mediación de Hermes/Mercurio y la novísima teología

En función de lo que se traslada no cabe sino reiterar la singularidad de este libro raro y difícil, incluso en la trayectoria de un escritor que no se caracteriza por anclar sus textos a un único nivel interpretativo. A pesar de la relación que es posible trazar —así se ha hecho— con los poemas de *Rojo farol amante*[237] o con la indagación hermenéutica del acto de leer (textos) presente en *El alma y el espejo*, estamos quizás ante el libro más enraizado en una circunstancia histórica de todos los de Dieste. Y no sólo por el segmento que corresponde a la «Novela de los dos desnovelados» sino también, y es más importante, por la respuesta que quiere contribuir a ofrecer a una situación de crisis en la cultura occidental, que como en otros pensadores europeos para él mismo lo es también del sentido de la existencia humana. La respuesta que Dieste quiere alcanzar, y en ello estriba su mayor originalidad, se plantea desde la construcción de una filología de la historia universal de alcance decididamente hermenéutico, por concesión de muy alto protagonismo a la presencia del mito, en particular al espíritu mediador de Hermes-Mercurio, y siempre por aplicación a la vida[238].

Alcanzado lo cual debo introducir una reflexión, o, mejor, los materiales para una posible reflexión ulterior, que aquí no se va a desarrollar. Corre el peligro esta de malinterpretarse como tosco *biografismo* (achacable, por supuesto, al autor de esta investigación). Pero también, y esto es más preocupante, como una especie de síntoma de megalomanía, en este caso aplicable a Rafael Dieste; lo cual sería a todas luces injusto (aunque, en cuanto hermeneia, legítimo). Anima, empero, a plantear la reflexión anunciada —y aun la exige— la lectura de análisis como el de Sánchez Barbudo (1936a) en *El Sol*, y ya antes la propia introducción de pistas como las que Dieste va dejando en su deambular hermenéutico por la historia a través de los capítulos de su libro. Recuérdese, antes de

[237] Libro que en algún momento de la planificación de reediciones emprendida en los años setenta Dieste pensó situar como *epílogo* de *La vieja piel del mundo* (así se indica en el borrador varias veces citado de una carta a Jaime Salinas).

[238] En varias de sus publicaciones Paul Ricoeur ha venido a coincidir con esta dimensión proyectiva y en alguna medida utópica del mito. En 1984 daba esta respuesta a una pregunta de Richard Kearney que cuestionaba la comunicabilidad intercultural de los mitos: «The important point here is that the original potential of any genuine myth will always transcend the confines of a particular community or nation. The *mythos* of any community is the bearer of something which exceeds its own frontiers; it is the bearer of other *possible* worlds. And I think it is in this horizon of the "possible" that we discover the *universal* dimensions of symbolic and poetic language» (Ricoeur, 1984 1991: 489). Un trabajo posterior del propio Kearney (1991) ha vuelto a las palabras de Ricoeur para precisar que en la concepción del pensador francés la crisis de la modernidad se caracteriza en buena medida —insisto en el paralelismo con el argumento central de *La vieja piel del mundo*— por la separación de mito e historia y por la desacralización de la tradición. La propia propuesta de Ricoeur a favor de una salvación del mito «by demythologizing its ideological perversions and misuses», orientándolo a una *poética de lo posible* (Kearney, 1991: 69), podría ser un buen corolario programático (parcial) del ensayo diesteano.

nada, lo anunciado en el famoso borrador de la carta a Jaime Salinas, que una vez más debemos recuperar: lo que distingue *La vieja piel del mundo* —como género, entendido además este a la tenue luz de una intuición sobre su radicación en la enunciación— «es que arranca de una *situación personal* sentida como histórica, o del concepto mismo de la Historia contemplado y sentido como asunto personal» (cursiva mía). Téngase en consideración asimismo la descripción de Mercurio, en el capítulo sexto, como principio inalterable fundante de la razón dramática y en fin del dialogismo activo, a pesar de que él mismo no llega a ser un drama, pues le falta complitud de voces que desarrollen *su* conflicto en el tiempo (p. 122). Contémplese, en fin, este contundente juicio de Sánchez Barbudo, tan próximo a su amigo en circunstancias —como las de Misiones— que posibilitaron no sólo una camaradería muy cordial sino también un grado de conocimiento personal en absoluto minorizable: «Dieste se define a sí mismo en esta historia que nos hace de Mercurio». Nada menos. Estos son, en suma, los *materiales* de una reflexión que, insisto, aquí no se desea prorrogar, pero que de todos modos reaparecerá con otros tintes en el último quiebro —apenas en la página siguiente— del presente examen.

En el dios mensajero revela Dieste la posibilidad de una comunicación entre ámbitos, esferas o actitudes con tendencia a poner en práctica una relación antidialógica y antihistórica. La victoria de Hermes-Mercurio es la del diálogo, la memoria y el tiempo activador del cambio (tanto es así que cuando no halla con quien hablar en el mundo acude a Vulcano para que refunda su corazón); en otros términos, es el triunfo de la razón histórica. Y es, inversamente, la derrota del eterno descanso, la del discurso monológico y la de cualquier dialéctica sublimadora de una síntesis clausurante. Aplicada a lo trágico tal propuesta supone un rechazo de la integración nietzscheana de lo apolíneo en lo dionisíaco. Dieste no cree que eso explique lo trágico. Recuérdese lo alcanzado en los finales capítulos del libro: el origen de la tragedia radica en el afán de hallar sentido al tiempo, tarea de nuevo *hermenéutica* que conjuga la posibilidad de una comprensión mutua entre la historia universal y el destino personal.

¿Es esto *todo*? ¿Podemos reducir, en fin, *La vieja piel del mundo* a la constitución de una filología de la historia universal? Estimo que no, aunque por el pudor autorial en manifestarlo y hacerlos explícitos no haya en apariencia otros resultados (no se olvide, en cualquier caso, lo que se ha conjeturado sobre la posible falta de complitud del proyecto diesteano). A ese pudor se refería ya Sánchez Barbudo en la reseña que publicó en *El Sol*. También el crítico apreciaba entonces que había una especie de dejación de cuidado autorial en la función de otorgar relieve a aquello que se constituye en columna vertebradora del libro propio. Para Sánchez Barbudo, que no la nombra así, esa axialidad habría de buscarse en la voluntad de poder: «Decir "sí" a la vida, buscar el camino que nos lleve a ese cielo perenne —perenne, que así lo sentimos—, a ese cielo cercano. Este es el motivo interior que, sin embargo, por pudor, apenas nos dice Dieste en su libro. Nos habla más bien de Dionysos, que vive dormido en él, y de Apolo, y de historia y filosofía. Nos envuelve con ingenio o con humor. Pero su problema es sólo uno» (Sánchez Barbudo, 1936a). Sin embargo, de modo un tanto subliminal, lo cierto es que Dieste pone en diálogo en su ensayo aquella filología con una filosofía universal de la historia. Sin alardes ni ostentación de ninguna clase, que no serían, en última instancia, sino fidelidad al propio compromiso con sus lectores, *La vieja piel del mundo* es, por esto mismo, la *novísima teología* a la que se hizo

referencia en el capítulo II. Se recordará que decía entonces el ensayista que esa disciplina no se inscribiría en el círculo de aquella razón pura que no cuestionaba su propia *razón de ser*. Y también que, además, la nueva ciencia excluía de principio la idea de un dios personal y autoritario. Su investigación —se anunciaba— iba a orientarse a saber si existía o no «un mito sin larva de cansancio, un fruto incorruptible, milagroso, que dé sentido a los instantes».

Pues bien, ese mito es —no hay duda— el de Mercurio. Y esto es algo que no puede sorprendernos después de la indagación axiológica practicada en una fase anterior de este trabajo. Concluíamos entonces que el valor esencial *diálogo*, equivalente de la *razón comunicativa* (o del *entendimiento*) y, desde los esquemas schelerianos, adscrito al orden de los valores espirituales, ocupaba jerárquicamente el vértice superior de la pirámide axiológica perfilada en los artículos periodísticos de Dieste. Así, pues, Mercurio es el mito central generador de la novísima teología desarrollada por el pensador gallego. Una teología de clase *natural* se dijo en su momento. Configurada por ello como un saber sobre (aquel) dios que es —ante todo— un saber sobre el mundo, la historia y la vida. Si este análisis interpretativo acierta deberá inferirse, complementariamente, que *La vieja piel del mundo* supone además la culminación del pensamiento ético, estético y político de Rafael Dieste antes de la Guerra Civil.

4

GUERRA CIVIL: COMPROMISO E INDEPENDENCIA

4.1. Dieste, el Partido Comunista y la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura

Con anterioridad al estallido de la Guerra Civil y al margen de las reflexiones sobre el rumbo de la política europea y española que plasma *La vieja piel del mundo* nadie reconocería en Dieste un escritor *comprometido*, sobre todo si interpretamos el término en el sentido habitual y no carente de imprecisión que viene siendo común en no pocos estudios literarios. O si, estudiada la trayectoria ideológica del escritor, con fases como la de su defensa del liberalismo y sus polémicas con el nacionalismo gallego en el decenio de los veinte, nos quedamos, como también es ordinario, en una esfera puramente nominal y no aspiramos a profundizar mínimamente bajo la corteza de las etiquetas[1]. La impresión se refuerza incluso si contemplamos la distancia con la que se refiere, también desde los años de su dedicación

[1] Recuérdese que el liberalismo diesteano respondía a una orientación axiológica que sólo parcialmente puede afirmarse que compartiese aspectos políticos del programa de un partido liberal estándar en la coyuntura histórica de los años veinte, y probablemente casi nada de un programa económico y social al servicio de la burguesía. Todo esto sin dirimir la cuestión, que aquí se obviará, de si se podría hablar de un *engagement* liberal con un camino propio y diferenciado netamente del que se da en la izquierda más o menos revolucionaria y en la derecha más o menos reaccionaria, fascistoide, integrista o como quiera decirse. No lo hizo, por cierto, uno de los primeros críticos españoles que en el panorama de preguerra intentaron aplicar el termómetro del compromiso a los distintos grupos de intelectuales y escritores en ejercicio. Me refiero a César Arconada, quien en el número de presentación de *Octubre* (junio-julio de 1933) distinguía cuatro sectores: el contrarrevolucionario-católico-fascista (Giménez Caballero, Eugenio Montes, Ledesma Ramos, Bergamín), el de los pequeñoburgueses *de avanzada* (con los neorrománticos agrupados alrededor de Díaz Fernández, también Ramón Gómez de la Serna o Benjamín Jarnés), el de los puristas como Juan Ramón Jiménez y, por último, el de los que apostaban por la cultura proletaria (el propio grupo de *Octubre*, con Alberti, Prados, Sender y otros). En los comentarios de Aznar Soler (1987b: 51-52) a este análisis, que sigo por su propio esquema, se refleja la relativa validez del mismo, pero no se deja de apuntar el tono profético de las propuestas de Arconada, así como algunos errores de apreciación (craso el referido a Bergamín, futuro presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas). Añadiré por mi parte que, teniéndolo presente y pensando en el Dieste

periodística, a la literatura, teatro o arte subordinados a cualquier clase de doctrina[2]. O si vemos el escepticismo de sus juicios sobre el encuentro del surrealismo con una determinación a favor de la incorporación de lo social. Informados por todos esos parámetros, y conocida la no militancia de Dieste en partidos de la izquierda marxista, así como su falta de voluntad para integrarse en cualquier empresa que se reservase el derecho de admisión en base a criterios ideológicos, éticos o estéticos, e incluso su particular opción estilística a favor de la palabra trabajada y la expresión contenida, parece que casi se destilase sola la ubicación del escritor en el orden de los *no comprometidos*.

Otros resultados se alcanzarían sin duda si en vez de limitar el sentido del compromiso al orden digamos *sartreano*, el localizado en el importante e inevitable libro de 1948 *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?*, lo recondujésemos al de una línea que uniese por ejemplo los nombres de Xoán V. Viqueira, Antonio Machado y André Gide, y que resaltando *por supuesto* la necesidad de una intervención en el debate político y social contemporáneo por parte de intelectuales y escritores, no extremase el sentido inmediatamente utilitario de la obra de estos[3] y valorase como positivo *per se* el marco de discusión en cuanto enriquecimiento —personal y colectivo—, con independencia de los acuerdos o imposiciones derivados ulteriormente del debate y de las soluciones políticas mayoritariamente respaldadas; o si en la discusión política más que conceder el turno al pensador se le cediese la palabra y una parte del futuro; si, en definitiva, no se entendiese el debate como trámite formal para la legitimación de propuestas anteriormente definidas y cerradas que se limitasen a aguardar en el facistol, del templo que fuere, la liturgia de un falso acuerdo compartido.

Pero si 1) la libertad e independencia absolutas de criterio a la hora de la creación, 2) el ánimo de entregarse plenamente a la escritura sin admitir limitación previa de modos —por ejemplo, sin exclusión de la lírica, sobre la que Sartre (1948 trad. 1962[3]: 45-56), que probablemente desconocía lo ocurrido en España sólo diez años antes, manifestaba serias dudas operativas, poniéndola más bien del lado de las artes plásticas o la música, medios cuyo mensaje último, primado el efecto pragmático, tendería a la dispersión—, temas —aunque fuera al nobilísimo y por otra parte tan abierto de *la libertad*, como también quiere Sartre (p. 83 y *passim*)—, registros, formas, estilos, etc., y 3) la decisión de proyectar y crear con responsabilidad asumida el futuro de un país en debate permanente con fundamentos y estrategias alternativos, unas veces explícitos y otras no, unas veces con rango de protagonismo y otras no, unas veces centrales y otras tangenciales —y sin hurtar en ningún caso un espacio para que, si se ter-

---

de 1933, de haberlo citado en algún compartimento probablemente Arconada lo hubiera enviado, no sin reservas, al segundo. Lo cual, por supuesto, es perfectamente trivial.

[2] En relación con algo que aquí interesa de modo preferencial, la teoría literaria subyacente al quehacer comprometido en uno y otro sector de los enfrentados en la Guerra Civil, hay un trabajo de Pérez Bowie que, como el propio autor adelanta en su título, constituye una primera aproximación a tan importante asunto. En él se observa un único punto de contacto entre dos teorías y estéticas que también mantienen su particular lucha; es este el del rechazo de «la literatura aséptica y descomprometida de la anteguerra» (Pérez Bowie, 1985: 163).

[3] Por no hablar ya del propagandista. O del sometimiento del oficio de escribir a ninguna clase de orientación impuesta o sugerida al creador (temática, genérica, estilística, axiológica, estética...), o recibida por este como tal, comportamiento que está claro que también repugna a Sartre.

cia, se pueda hablar de la muerte de una niña obediente o de la de un hidalgo extemporáneo—, fueran bases suficientes, como lados de un triángulo *equilátero*, para una comprensión distinta de la noción de *compromiso*, en ese caso parece que la ubicación arriba perfilada de Dieste como autor *no comprometido* en la etapa anterior a la Guerra Civil debería cuestionarse[4]. Lo cual, por otra parte, permitiría interpretar de otro modo, no mecánico, los propios perfiles del compromiso, sí admitido generalmente, que formalizaría su praxis de ciudadano, escritor e intelectual a partir del 18 de julio de 1936.

No negaré utilidad a propuestas como la de Pérez Bowie (1985), donde, teniendo presentes esquemas previos de Guillermo Carnero, siempre referidos a la etapa que nos ocupa, se establece una relación no exactamente gradual de formas del compromiso artístico —el *humano*, el *social*, el *político* y el *de combate*—, por otra parte fácilmente discernibles desde su propia precisión nominal y sin duda aplicables con cierto rendimiento a la producción artística y literaria de la Guerra Civil. El problema estriba en que tal ordenación devenga escala. Por otra parte, y en última instancia al menos, una comprensión *distributiva* de esta clase, a cuya concepción original debo reconocer que no son ajenos algunos de los comentarios aquí introducidos con anterioridad, se limita a diferir preguntas como las que se acaban de introducir, que pasarían de ser debatidas en un marco amplio y difuso a dirimirse en una parcela del mismo acaso no más diáfana. Quizás ayudase a sentar buenas bases para un replanteamiento de la discusión asimilar y desarrollar alguno de los hallazgos que Mijail Bajtin brinda ya en 1924 en su trabajo «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», del que ahora destacaré tan sólo un apunte sobre la realización del contenido en el objeto artístico. Viene este a advertir contra la reducción a *suplemento* del componente ético-ideológico del arte y la literatura: «Debe hacerse una distinción clara entre el elemento ético cognitivo, que representa realmente el contenido, es decir, el elemento constitutivo del objeto estético dado, y aquellos juicios y valoraciones éticas que pueden ser efectuados y expresados *en relación con* el contenido, pero que *no forman parte* del objeto estético» (Bajtin, 1975 trad. 1989: 41; cursiva mía).

Cuando la Segunda República es reclamada por el pueblo español a través del voto, Rafael Dieste retoma una actividad pública que en la práctica casi había suspendido tras su salida de *El Pueblo Gallego*. Firma entonces algunos manifiestos de tono político y artístico-literario a los que ya se ha hecho referencia y prepara el momento quizás inflexivo de su participación en las tareas que la Constitución republicana se había fijado como proyecto colectivo. Fue este su

[4] Siguen siendo de total pertinencia las preguntas formuladas por Lechner en su libro de 1968 *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (p. 17) sobre problemas próximos a los que acabo de introducir y que retoman tópicos manejados por muy diversos críticos y teóricos, desde Engels o Pléjanov a Gide, Sartre o Guillermo de Torre. Dieste se refiere a todo ello en los comentarios epistolares que hace llegar al autor en carta de 3 de abril de 1970, donde reconoce las dificultades de una delimitación aceptable del concepto de *compromiso* especialmente en relación con la palabra poética, descartando que una poesía *sin adentros o fundamentos* pueda funcionar como buena propaganda (TH, pp. 48-49). Sobre la interpretación diesteana del significado del compromiso, con referencia a este tiempo de guerra y al de la dictadura franquista, deben verse varias de las conferencias que he recogido en el volumen *Encontros e vieiros*, en especial las pronunciadas en 1979 y 1980 en homenaje a Lorenzo Varela y Celso Emilio Ferreiro (EV, pp. 57-67 y 79-117). Estudiaré lo allí manifestado en el capítulo correspondiente a la etapa final de la vida del escritor.

entrada en las Misiones Pedagógicas. Sucesivamente, su contacto con la realidad social de toda España, la ampliación de sus amistades a círculos revolucionarios, sus lecturas, la práctica como director de un Teatro de Fantoches cuyo único destinatario era el pueblo en sus sectores más pobres o marginales, el descubrimiento de que sólo una lucha organizada y bien fundamentada podría poner coto al crecimiento del fascismo y otras claves de carácter cultural, socioeconómico, histórico y político irán determinando una evolución ideológica progresivamente más próxima al marxismo, signo común por otra parte a muchos otros escritores y artistas de su tiempo (Aznar Soler, 1987b: 19-33, 45-76 y 82-88), aunque con la particularidad de que Dieste no provenía de una fase vanguardista o decadentista ni experimentó nunca el arrebato de suscribir palinodias públicas ante nada de lo por él escrito (en el sentido que sí lo sintieron otros poetas y artistas ruborizados por la supuesta inania y aburguesamiento de la obra anterior a su respectiva *conversión*). Ello no supuso en ningún caso una aceptación acrítica de la política llevada a cabo en la Unión Soviética ni tampoco de los presupuestos estéticos asociados a su influencia —si se quiere, al Proletkult—, señaladamente del realismo socialista como único camino garante de la culminación de las transformaciones culturales que asegurarían el éxito de la revolución.

En junio de 1935, en la etapa en que disfruta la beca de la Junta de Ampliación de Estudios en Francia, Dieste asiste a las sesiones del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura[5], verdadero y eficaz frente antifascista en el que intervinieron autores de muy diversa procedencia geográfica e ideológica, entre otros, André Gide, André Malraux, Paul Nizan, Bertolt Brecht, Max Brod, Waldo Frank, Georgi Bakalov, Robert Musil, Ernst Bloch, Julien Benda, Emmanuel Mounier, Henri Barbusse, Vítězslav Nezval, Aldous Huxley, Anna Seghers, E.M. Forster, Jean Cassou, Boris Pasternak, Tristan Tzara, Louis Aragon, Heinrich Mann, Jean-Richard Bloch, Ilya Ehrenburg, Pablo Neruda..., así hasta un total de doscientos cincuenta escritores que representaron a treinta y ocho países. En carta a Aznar Soler de 15 de noviembre de 1976 (TH, pp. 73-81) Dieste ha recordado que a instancias de un grupo de amigos vinculados con la organización, que le invitaron a hablar «en nombre de España» (p. 74), estaba prevista su intervención desde el estrado. Cuando ya se traducía su texto al francés, llegó por fin la enjuta delegación oficial española al Congreso, encabezada por Julio Álvarez del Vayo —quien traía «noticias muy concretas y significativas de lo sucedido en Asturias»— y compuesta además por los jóvenes Arturo Serrano Plaja y Andrés Carranque de Ríos. El escaso peso político e intelectual de los delegados españoles en este Congreso[6] provocó que, por ajustes de programa, casi

[5] Aznar Soler ha editado en dos volúmenes sus ponencias y documentos. Véase *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París, 1935)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987.

[6] Ha escrito Serrano Plaja en carta de 18 de enero de 1978 dirigida a Aznar Soler: «el recuerdo personal que guardo de aquel Congreso es, sobre todo, una impresión de *vergüenza*: yo me sabía sin autoridad para representar a España. Pero el hecho es que España NO estaba. Porque Álvarez del Vayo en su intervención, si políticamente dijo lo que dijo, *literariamente*, es claro que ni pretendió decir nada. Y los que hubieran podido decirlo NO estaban en París» (Aznar Soler, 1987b: 381; cursivas y mayúsculas del remitente). Sépase en todo caso que a la capital francesa fue en aquellos días un escritor español a quien nadie había invitado, Eugenio d'Ors (Caudet, 1981: 39, n. 33).

se quedasen sin comparecer, como en el mismo lugar recoge Dieste. Sólo una intervención solidaria de André Gide favoreció finalmente que Álvarez del Vayo se dirigiese a la asamblea el 25 de junio[7].

Los ricos debates y polémicas del Congreso, algunas de estas de relieve histórico muy notable, como la ruptura de surrealistas y comunistas o los enfrentamientos entre estos y los trotskistas a partir de la situación de Victor Serge, deportado por Stalin al Kazakistán, han sido analizados con objetividad, exhaustividad y precisión por Aznar Soler (1987a: 36-73). Por la repercusión posterior en España[8] y en toda Europa, y sobre todo por su influjo personal en Rafael Dieste (que lo recibió *in situ* desde una profunda comunión de criterios), creo que merece ser destacado de modo muy particular el discurso de André Gide, titulado «Défense de la culture»[9] y pronunciado el 22 de junio. Comenzaba advirtiendo de algo que a Dieste no le pudo sonar ajeno. Que su internacionalismo, en contra de la acusación manifestada desde sectores nacionalistas, no suponía en absoluto una desafección a su propio país, pero que la restricción semántica e ideológica del *patriotismo*, tal y como era blandida por aquellos núcleos, le resultaba perfectamente extraña: «Somos algunos, somos muchos los que no podemos admitir que el amor al país de origen esté determinado por el odio a los restantes. En cuanto a mí se refiere, pretendo ser profundamente internacional, sintiéndome profundamente francés» (p. 202). Semejante liberación de ataduras se traslada al ámbito ideológico cuando Gide declara su comunismo sin por ello dejar de reconocerse individualista[10] e independiente:

> Mi tesis ha sido siempre: lo más particular de cada ser es lo que beneficia a la comunidad. Que hoy se ajusta a otra tesis, derivada o corolario de la primera: es en una sociedad comunista donde cada individuo, la particularidad de cada individuo puede desarrollarse; o, como ha dicho André Malraux en un prefacio muy reciente y ya célebre: «El comunismo devuelve al individuo su fertilidad». (p. 202)

[7] Véanse sus palabras, efectivamente centradas en la represión sobre Asturias y en otros incidentes de torturas, censura y amenazas ejercidas por el ejército y el Gobierno españoles contra revolucionarios, periodistas (como el asesinado Luis de Sirval) y escritores, en el vol. I con las ponencias del Congreso (*loc. cit.*, pp. 466-468). Las razones por las que Valle-Inclán o Alberti no encabezaron, como era previsible, la delegación española han sido explicadas por Aznar Soler (1987a: 30-31). La enfermedad del primero y la participación del segundo en el Congreso de Escritores Soviéticos lo impidieron. Lo que está menos claro es por qué fueron tan pocos intelectuales a París, sobre todo teniendo en cuenta que las gestiones previas en Madrid del comisionado René Crevel habían sido bastante activas (Aznar Soler, 1987a: 27-30). Véase también Caudet (1981).

[8] En el vol. II de *I Congreso Internacional...* Aznar Soler incorpora un completo «Dossier español» (pp. 589-758) que recoge entrevistas, comentarios, manifiestos, editoriales, ensayos y polémicas surgidas simultánea o posteriormente al desarrollo de aquel, entre las últimas la muy importante entre Serrano Plaja y Bergamín (pp. 670-686), a la que me he referido con antelación. Véase asimismo Aznar Soler (1987b: 74-86).

[9] Véase en versión castellana en el vol. I *cit.*, pp. 201-208, por donde citaré. Se publicó por vez primera en *Marianne*, 140 (26 de junio de 1935, pp. 1 y 4; al día siguiente la reprodujo *Monde*). En castellano se recogió en el volumen *Defensa de la cultura* (M., Cruz y Raya, 1936, pp. 9-32), acompañado de la polémica de Bergamín y Serrano Plaja que había surgido en *Leviatán* y *Cruz y Raya* y a beneficio de las víctimas de la represión en Asturias. La empresa madrileña Ediciones de la Torre reprodujo facsimilarmente el libro en 1981 con una introducción de Francisco Caudet.

[10] En esto mismo incidiría la misma noche del 22 de junio el discurso de André Malraux. Véase lo que de él ha llegado a nosotros en *I Congreso Internacional...*, vol. I, pp. 213-214. Véanse también las célebres palabras con las que cerró el Congreso («La obra de arte», pp. 474-476).

Expuesto lo cual pasó Gide a centrarse en la literatura popular. Reconoce en Rabelais la vida real de Francia que no encuentra en Racine. Ello no le conduce a dejar de reconocer la perfección de sus tragedias, nunca tan altas después de Grecia, pero sí a señalar que su obra —y ese le parece un rasgo muy común en la literatura y la cultura de su país, propicias al formalismo y lo artificioso, en definitiva mendaz— había perdido contacto con la realidad. Para el orador sólo la literatura que se dirige al pueblo y que habla del pueblo adquiere la fuerza necesaria para no esclerotizarse. Contrariamente, una sociedad que alienta o permite una literatura que sofoca la voz del pueblo acaba por no ser sincera ni siquiera consigo misma, porque «Quien dice literatura, dice comunión» (p. 205). Sin embargo, eso no debería ser interpretado —anuncia Gide— como una reducción de aquella a su función mimética, a ser un espejo que retrate mecánicamente la realidad en la que el pueblo se desenvuelve. El escritor hace una declaración de fe en el poder orientador y educativo del arte y la literatura. Las obras pueden crear futuro, pueden crear incluso un pueblo renovado, como en cierta medida lo hicieron las de autores que se adelantaron a su propio tiempo histórico (Baudelaire, Stendhal, Nietzsche, Blake...). Y aquí introduce la que acaso sea la consideración más polémica de su discurso, pues afirma que la única posibilidad del escritor es la de «dirigirse al lector desconocido, futuro, estando seguro de dedicarle lo que descubrimos y sentimos en nosotros mismos de más profundo e irreductiblemente humano» (p. 206). A lo cual adjunta una observación crítica que tampoco se sale por la tangente, pues alude a que en sus viajes a la Unión Soviética no ha encontrado todavía las obras en las que se concrete el hombre nuevo. Es aquella una literatura de infancia, en las que los escritores aún no preceden a la realidad, abriéndole vías, donde aun se pliegan en exceso a ella, dejándose remolcar apenas. Gide no denuncia nada todavía. Sus palabras traslucen gran simpatía con el proceso del pueblo soviético, incluso con sus mandatarios, pero entre líneas es notoria ya una cierta desconfianza sobre los logros culturales de una actuación que proyecta una mirada sobre el pasado en simple clave utilitarista, midiendo los logros del arte anterior sólo en función de su contribución a la causa concienciadora o revolucionaria. Hablar, como él lo hace en este foro, de *belleza*, tal vez no fuese ya de recibo para los enviados de Stalin y la Asociación Rusa de Escritores Proletarios (RAPP). Tampoco su apelación a la libertad de lectura, comprensión o exégesis:

> Antes que nada, una obra enseña mucho, por el solo hecho de ser bella; debiendo señalar por nuestra parte cierto desprecio, cierto desconocimiento de la belleza, en la busca demasiado precisa de una *lección* concreta, en la busca exclusiva de los *motivos*. Siempre he creído que lo mejor es permitir a cada espíritu la libre interpretación a su manera de los grandes textos. Si un lector deduce una enseñanza algo distinta de la corriente, es decir, de la oficial, nadie puede decir que se equivoque, o que este error mismo no pueda producir un provecho mucho mayor que la sumisión ciega a la opinión admitida. La cultura trabaja en la emancipación del espíritu sin estar nunca a su servicio. (p. 207)

Palabras como estas, que también puede pensarse que se dirigiesen intencionadamente a los propios escritores oficialistas soviéticos presentes en el Congreso como una suerte de advertencia, preludian sin duda —bien es verdad que sobre una zona muy restringida de la ortodoxia pedagógica establecida por Stalin— lo que Gide escribiría tiempo después en *Retour de l'URSS* y que supuso su ruptura con el comunismo estalinista[11]. Pero lo que verdaderamente nos

[11] Traza un buen esquema del proceso Caudet (1981).

importa ahora es la constatación de la identificación plena de Rafael Dieste con cada uno de los puntos expuestos en este discurso, algo que se manifestará de forma palmaria en los escritos posteriores de nuestro autor, por otra parte desarrollo normal de sus propias posiciones de la etapa de preguerra contando con la catálisis del propio conflicto y de sus trágicos episodios.

Uno de los resultados inmediatos del Congreso fue la constitución de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (AIEDC) ya el 2 de julio y también en París, que acordó vertebrarse en organizaciones de carácter nacional que tendrían como sede central la capital francesa. En España, a principios de 1936, se crea la sección catalana de la AIEDC, que tiene continuación en la convocatoria para la constitución de la valenciana en abril de ese mismo año. La sección madrileña, de vocación estatal, tardó más tiempo en fundarse y hubo de esperar hasta el comienzo de la guerra, a pesar de que en mayo visitaron el Ateneo de Madrid, con el probable ánimo de impulsarla, André Malraux, Jean Cassou y Henri Lenormand[12]. Cuando en los últimos días de julio del 36 finalmente se consolida lo hace con un vigor extraordinario y a la vez con una muy notable capacidad de sumar e incluso coordinar esfuerzos contra el único enemigo que se reconoce, el fascismo.

La Alianza de Escritores para la Defensa de la Cultura —que pronto pasó a ser *de Intelectuales* (AIDC)— tuvo desde el primer momento una base comunista obvia, que la práctica totalidad de los antifascistas que en ella se integraron, entre ellos Rafael Dieste, aceptó de buen grado, conocedores como eran del «peso moral» del Partido Comunista de España (PCE) y de que por su gran organización esa era la única instancia capacitada para empezar a *sacar las castañas del fuego*, tanto en el orden bélico como en el de la reordenación de la vida civil en retaguardia (Suñén y Molina, 1977: 21). Tras una breve fase organizativa presidida por Ricardo Baeza, sería José Bergamín desde agosto de 1936 el encargado de dirigirla[13], con Rafael Alberti actuando como su secretario. Según informa Dieste en la carta a Aznar Soler que se ha mencionado, él mismo fue también designado para algún puesto directivo en la Alianza, que no puede precisar, pero que tal vez tuviese relación con la sección de Teatro, una de las más activas de las varias en las que se articuló la AIDC. Además de ello, «por encargo unánime» (TH, p. 76), se ocupó de la dirección del Teatro Español, actividad que junto con otras paralelas será abordada más adelante.

El desacuerdo de nuestro escritor con la dirección comunista se manifestó con alguna frecuencia a partir de este momento, y es importante calibrar su sentido último. Desde mi apreciación, las claves deben buscarse no en los objetivos

[12] Tomo todos estos datos de Aznar Soler (1987b: 82-88 y 120-128). En reuniones preparatorias de la constitución de la sección española, tal vez hacia abril o mayo de 1936, se llegó a comisionar a Dieste para que la representase en la Conferencia de Escritores que se celebraría en Londres en junio de 1936 (TH, p. 75), aunque finalmente serían José Bergamín y Ricardo Baeza quienes se desplazaron.

[13] En las primeras reuniones de la Alianza madrileña Dieste intervino con cierta frecuencia y notable ascendiente sobre las asambleas, en especial en el momento de decidir quién iba a ser el presidente de la AIDC. Según su propio testimonio —que concuerda con el de otros testigos presenciales, por ejemplo con el de Sánchez Barbudo (1989 trad. 1995: 103)— él mismo fue el primero en proponer un nombre alternativo al *oficialista* de Ángel Ossorio y Gallardo, promovido por el sector comunista que lideraba Wenceslao Roces, catedrático de Derecho Romano y futuro subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública. Antonio Machado era el candidato de Dieste y enseguida lo fue también de toda la asamblea. Tal vez este haya sido el primer momento en que la actitud de Dieste contrarió a Roces, circunstancia que tendría continuidad posterior y que no dejó de producir consecuencias molestas para nuestro escritor a lo largo de los años de guerra. El caso

trazados por el Gobierno del Frente Popular y los ministerios dirigidos por miembros del Partido Comunista, que hay pruebas de que Dieste compartía con lealtad e incluso con disciplina, sino en las estrategias y desarrollos puestos en práctica. Por lo que hasta el momento presente hemos estudiado parece claro que Dieste fue menos un *hombre de acción*, preocupado por la directa operatividad de la toma de decisiones, que un intelectual propicio al debate en profundidad y a la matización. No insinúo con ello que careciese de virtudes para la política activa, extremo sobre el que no me pronuncio; digo, simplemente, que su actitud —más dialógica que dialéctica— no era fácil que congeniase con la de quienes debían organizar y gobernar, y lo hacían a menudo sobre pautas de pragmatismo que condenaban ya *a priori* las supuestas «pérdidas de tiempo» de discusiones que mostrasen la menor tendencia a alzar la vista sobre el horizonte político, militar o cultural inmediato, o, contrariamente, a bajarla en exceso para hablar de fundamentos[14]. Ello explica bien, entre otras faltas de armonía que nos irán saliendo al paso, el poco entusiasmo diesteano por una actividad cultural de corte netamente propagandístico, sobre todo si amenazaba con salirse de las coordenadas del humanismo pluralista que el escritor abrazaba desde siempre. Y no cabe duda que tanto en sentido estético como ético las técnicas del *agit-prop* al uso le quedaban algo a trasmano.

Hay una carta de fecha 27 de agosto de 1937, dirigida a su hermano Enrique Dieste, que clarifica parte de lo que se apunta. En ella dirime nuestro escritor si es antes el conocimiento o la acción, reconociendo con «los buenos marxistas» que cuando aquel se dirige a esta su fuerza es imparable. Y aprovecha la ocasión para afirmar que el marxismo se equivoca cuando se fija con miras pragmáticas sólo en «el conocimiento de la práctica, entendida como enlace de apetencias, instrumentos y fines», interpretando todo conocimiento o acto que desborde esos límites como meras *floraciones*, sin darse cuenta además de que toda flor promete el árbol. Ese mecanismo, que a su juicio comparte el pensar académico, acaba por dividir al hombre de manera artificiosa, dejándolo reducido «al papel de bestia que se adorna». Sin mencionar el propio proyecto de *Hora de España*, en el que probablemente estaba pensando, Dieste alude finalmente a que tiene indicios de que «en muchos espíritus altamente prácticos se está restableciendo la voluntad —yo diría la cólera— creadora. Hay que asu-

---

es que en el desarrollo de las discusiones alguien recordó la flaca salud del poeta y, así, por sugerencia de Lorenzo Varela y con el respaldo explícito de Sánchez Barbudo, Dieste tomó de nuevo la palabra para proponer a José Bergamín como presidente efectivo, dejando para Machado la presidencia honoraria, solución que a todos pareció satisfactoria salvo al «amigo Roces, que sólo mucho más tarde pudo ver confirmada la prudencia, no sólo literaria sino "política" de mis argumentos» (carta cit. a Aznar Soler, TH, p. 77). Véase también Suñén y Molina (1977: 21).

[14] Además de las diferencias políticas en Dieste se daba un rasgo de carácter que ha explicado de manera diáfana Sánchez Barbudo (1991: 27): «La relación entre Dieste y sus amigos y oyentes, por muy cordial que fuera, no siempre estaba exenta de algunas pequeñas tensiones o dificultades. Y la causa principal de éstas era siempre, creo yo, que Rafael con su charla, inspiración continua y mucha necesidad de comunicar, resultaba incansable, inagotable. Mas por esto mismo cansaba y agotaba muchas veces a los demás, incluso a sus más fieles y asiduos interlocutores. Mas él no parecía darse nunca cuenta de eso, o no quería aceptarlo». Algo parecido viene a documentar, en tono más tierno y humorístico, Otero Espasandín (1984: 89-91). Y lo propio he tenido ocasión de oír, personalmente, en apuntes descriptivos de otras personas que lo trataron en diferentes etapas de su vida, por ejemplo los de los pintores Eugenio F. Granell e Isaac Díaz Pardo.

mir muy fuerte responsabilidad con plena lucidez. La lucidez hay que conquistarla también» (OC, vol. V, número 36, p. 80).

Pero tan importante como esto, o incluso más, para entender la distancia progresivamente abierta entre la cúpula comunista y Rafael Dieste era su radical negativa a aceptar ninguna clase de sectarismo, en forma de purgas, discriminaciones, silenciamientos, etc. En este sentido, su defensa del derecho de trotskistas y anarquistas a mantener un discurso político propio —que hay que apresurarse a declarar que jamás compartió— y, por descontado, su denuncia de la represión interna ejercida contra ellos desde el comisariado estalinista fueron, siempre y en todo caso, decididas y públicas, tanto que en algunos momentos, como en los posteriores al asesinato de Andreu Nin pudieron costarle la vida (Granell, 1995), y con constancia inflexible le ocasionaron penosas represalias económicas nada fáciles de sobrellevar[15]. Nada de lo anterior se introduce aquí para conmover emociones sino para mostrar la coherencia intelectual y la entereza de un hombre que en aquellos largos meses, y en ocasiones puntuales, llegó a perder el apoyo expreso de los más próximos, contando solamente con el de Carmen Muñoz. El famoso *affaire* Gide, al que me referiré posteriormente, no es por tanto en su conducta política un episodio aislado y juzgo inconveniente su observación desde ese prisma. Acaso a la misma luz se deba interpretar, en fin, la no participación del escritor en publicaciones de carácter partidista, en las que siempre se abstuvo de intervenir[16].

La marginación de Dieste en el seno de la AIDC fue creciendo a medida que lo hacía también su descontento con la pérdida del «estilo deliberante» de sus asambleas, sobre las que escribió que ejercía «un sano influjo», y que conseguía tener «a raya a los denunciadores de minucias, fortaleciendo el compañerismo y evitando algún exceso de pasividad frente a las propuestas, no siempre afortunadas, de nuestros asesores políticos» (TH, p. 76). Poco a poco —según el

[15] En ningún momento llegaron a disponer ni Dieste ni su esposa de una asignación en concepto de *dietas* por parte de la AIDC en el período que va desde julio de 1936 a septiembre de 1937. Ello a pesar de que desde el primer instante, y hasta su traslado a Barcelona en la segunda de las fechas indicadas a fin de hacerse cargo de *Nova Galiza*, ambos trabajaron sin interrupción en actividades dependientes de la Alianza. En lo que sé, fue este un caso único en relación con personas que tuvieron responsabilidades tan altas en la lucha antifascista desde el flanco cultural (Sánchez Barbudo y otros *milicianos de la cultura* llegaron a protestar por la discriminación y reclamaron, sin éxito, que se alzase; TH, p. 52). Las represalias llegaron a extenderse incluso al momento de la salida de Dieste del campo de concentración de Saint-Cyprien, en marzo de 1939, cuando el gobierno soviético envió una serie de ayudas económicas para los responsables de *Hora de España*, incluyendo como era de esperar los nombres de los dos redactores menos *políticos* —Ramón Gaya y Juan Gil-Albert— pero no el de Dieste (Suñén y Molina, 1977: 21), quien volvía así a sufrir una discriminación que no conviene olvidar ni minimizar. El juicio sobre la represión contra anarquistas y trotskistas planteado por otros miembros del grupo de *Hora de España* tardó en alcanzar la firmeza ética y el tono de denuncia política que caracterizaron el discurso de Dieste desde muy pronto. Es representativo de ello Sánchez Barbudo (1980: 104 y 1989 trad. 1995: 99-102), quien, de todas maneras también tuvo en algún momento, concretamente a finales del verano de 1938, la impresión de poder perder la vida *por no hacer lo suficiente en la lucha contra el trotskismo* (según su propio testimonio debía a Lorenzo Varela su salvación *in extremis*).

[16] La filiación galleguista de *Nova Galiza*, bien estudiada por Rodríguez Fer (1994: 134-141), no creo que represente ninguna excepción a lo que se sostiene, menos aún a partir del momento en que Dieste se hace cargo de su dirección. Valórese el hecho de que, a pesar de su vinculación con el Partido Galeguista, hablamos de un medio no estrictamente explicable desde el nacionalismo, muy enraizado además en el espíritu frentepopulista y nítidamente abierto —como ha indicado el estudioso citado— a todo aquel que militase en el antifascismo.

análisis de Dieste— la asamblea abierta fue perdiendo fuerza en la Alianza en favor de las decisiones de *petit comité*, la información se restringió y la capacidad de maniobra se redujo. A pesar de estas críticas nunca dejó de reconocer el escritor lo positivo de una experiencia que hubiera mostrado sus mejores frutos de haberse logrado la victoria sobre los sublevados (TH, p. 81).

La pregunta sobre su real definición ideológica en esta coyuntura se nos hace ya ineludible. Pero antes de entrar en sus detalles insistiré en algo que ya se trajo a colación cuando nos planteamos una cuestión semejante referida a su trabajo periodístico entre 1925 y 1927. En concreto, el no sometimiento de lo axiológico a lo ideológico (lo cual va a permitirle profundizar, enriqueciéndolo, en un entendimiento personalista del ser humano), y la comprensión de esta última esfera, la de la ideología, en el sentido propuesto por Guy Rocher y Carlos Reis, como una lectura de la situación social-histórica[17] y una intervención consecuente en ese mismo ámbito sustentadas ambas en un sistema de valores dado, el cual —y esto es del mayor relieve— en ningún momento se subordina a las circunstancias coyunturales. Sobre esta base, es llamativa la comprobación de que el sistema de valores que sustenta la ideología de nuestro escritor no sufre variaciones cualitativas en el decenio de los treinta, como comprobaremos a cada paso; aunque tampoco pueda negarse una adecuación de la lectura social e histórica asociada a aquel sistema a la realidad de lo que pronto se mostró como una efectiva encrucijada no sólo bélica sino además revolucionaria.

Pero, una vez más, y antes de pasar directamente al análisis de la relación dialéctica de Dieste con aquella situación y su medio ideológico, será la propia palabra del autor, con la de sus compañeros más cercanos, la que empiece a sacarnos de dudas. En carta a Aznar Soler de 24 de enero de 1978, reconocía Sánchez Barbudo que la única defensa eficaz contra el fascismo pasaba en 1936 por el PCE, y al tiempo afirmaba que pese a colaborar estrechamente con sus bases y cuadros nunca pensó en afiliarse a este partido (Aznar Soler, 1987b: 376). Por otra parte, menciona que sus simpatías *con reservas* hacia el comunismo siempre convivieron —sobre todo tras su conocimiento directo de las purgas contra el trotskismo— con un fuerte impulso cuestionador de Stalin y sus métodos. La forma de referirse a aquel momento, aunque aplicada inicialmente a su experiencia personal, deja entrever que el núcleo fundacional de *Hora de España*, con mención expresa de Dieste y Gil-Albert, compartía con bastante exactitud los mismos sentimientos y análisis. Dieste no dice nada divergente en la entrevista que concedió a Suñén y Molina en 1977. Incluso es más claro en el perfil de su filocomunismo: «siempre he estado cercano de los postulados comunistas, aunque nunca perteneciera como militante al Partido Comunista. Antepuse siempre por encima de todo, el concepto de libertad crítica, y la necesidad de unión absoluta de cara al triunfo de la causa Republicana. Es más, en este momento, sigo con positivo interés las evoluciones de los que se ha llama-

[17] Y del propio *medio ideológico* en cuanto «conciencia social» de la colectividad, una conciencia que según insiste Bajtin/Medvedev (1928 trad. 1994: 46-57) hay que interpretar como realización, materialización y expresión externa. Sobre esa base el pensador ruso se desinteresa de cualquier interpretación de los *ideologemas* referida al mundo interior o a un sistema abstracto de ideas, siendo aquellos para él productos sociales dirigidos a la realidad social en la que se integra el ser humano, y por esto mismo un objeto de comunicación.

do Eurocomunismo» (p. 21). Pero el lugar donde con mayor extensión profundizó en el detalle de su filiación ideológica, no sólo de aquellos días bélicos sino también de la primera etapa de su exilio argentino, fue en una carta dirigida a su hermano Enrique[18] con fecha de 8 de octubre de 1945. Aunque el «informe político» que acompaña esa carta lo pone Rafael Dieste en los labios confidentes de su apócrifo Félix Muriel, está muy claro que se retrata a sí mismo cuando dice al mayor de sus hermanos lo siguiente (léase con especial atención la final consideración de la cita):

> Me inspira un gran respeto Carlos Marx, desde el punto de vista político, moral y doctrinal. Creo que ha contribuido a esclarecer muchas cosas y a plantear otras en el terreno adecuado. Pero no soy marxista. Tampoco antimarxista, pues reconozco mi deuda con Marx. Tengo una actitud bastante análoga a la de Benedetto Croce: de comprensión y «Asimilación». Creo también, como él, en las raíces platónicas del pensamiento de Marx. Me parece que Lenin ha enriquecido y ahondado el pensamiento práctico de Marx (en teoría y en la práctica), pero no soy *leninista* más que en los puntos en que la autoridad de Lenin es indudable. Admiro su gran sentido de orientación y otras cosas que no es ahora ocasión de especificar. Pero mis admiraciones y coincidencias no son las que suelen definir —en el lenguaje de los partidos— a un leninista. Estoy convencido de la seriedad y de la fundamental honradez del movimiento comunista en su conjunto. Pero no soy comunista militante, ni tampoco simpatizante incondicional. Los comunistas simpatizan conmigo, me escuchan con respeto, les inspiro confianza, les gusta contar con mi nombre, etc. Pero no me consideran comunista —en el sentido que tiene esta palabra en el lenguaje de los partidos. Naturalmente yo no estoy de acuerdo con ellos en ese punto, pues me parece que no son más comunistas que yo; aunque comprendo que el serlo «a mi manera» no me autoriza a sembrar confusión usando una palabra que tiene su modo de funcionar en la conciencia social de nuestros días. (OC, vol. V, número 110, p. 218)

Las primeras tareas de la Alianza en Madrid se plasmaron en actos públicos de solidaridad internacional, en la creación de *El Mono Azul* y en el impulso del grupo teatral «Nueva Escena». En todas esas actividades intervino directamente Rafael Dieste. Lo hizo, por ejemplo, en la reunión madrileña del 25 de octubre de 1936 con un discurso que analizaremos más adelante. También firmando una serie de manifiestos. Y participando como cofundador y responsable inicial, al lado de María Teresa León, Rafael Alberti, José Bergamín, Lorenzo Varela, Salas-Viu, Arturo Souto y Antonio Luna, de *El Mono Azul*, cuyo primer número vio la luz el 27 de agosto de 1936. Finalmente, en relación con «Nueva Escena» bastará señalar que Dieste fue su primer director[19].

[18] De quien aquí sólo interesa introducir el expresivo dato de que había mostrado preocupación por comentarios de terceros que ubicaban a su hermano Rafael muy próximo del núcleo comunista gallego en Buenos Aires. El dato importa no para retratarlo a él, claro está, sino por lo que ello puede suponer como *condicionante* en el tono de la respuesta de un *interrogado* probablemente nada propenso a provocar ni lástima ni dolor a quien quería y respetaba profundamente (desde luego, tampoco a mentirle: sobre el final de la carta el remitente asegura que si alguien pretendiera «llenarlo de andrajos» llamándole *comunista* él se sentiría vestido de púrpura).

[19] Sobre todo ello se incidirá en distintos lugares de este trabajo, en cada caso el que corresponda al tipo de cometido en cuestión. Debo aclarar que en las referencias que a continuación se vayan introduciendo en

Trasladado, como consecuencia del cerco sobre Madrid, a Valencia a finales del mes de noviembre de 1936, con el grueso de intelectuales, artistas y científicos afectos a la República, una de sus primeras actuaciones consiste en corresponsabilizarse junto con Arturo Souto, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Ramón Gaya, Gil-Albert y Sánchez Barbudo de *El Buque Rojo*[20], magra revista cuyo único número salió con fecha 3 de diciembre de 1936 presentándose como publicación auspiciada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Aznar Soler, a quien debemos una recuperación facsimilar (1986), ha apreciado en *El Buque Rojo* una «condición de antecedente directo de *Hora de España*» (1987b: 121; también 1993: 45), lo cual me parece aceptable sólo desde el punto de vista cronológico o relativamente a la continuidad que registran los respectivos consejos de redacción, pero no desde el tipográfico o el de la clase de ilustraciones (incluidas las de Ramón Gaya), ni, sobre todo, en la clase de colaboraciones. La presencia del romance, por ejemplo, es abrumadora, y el tono de los llamamientos, denuncias y homenajes recuerda más bien al de *El Mono Azul* o las publicaciones milicianas. De modo que sólo la incorporación de un par de textos de André Gide, recuperados de *Les Nouvelles nourritures* y de su discurso en el I Congreso Internacional de Escritores, disuenan en aquel conjunto y preludian otro tono quizás más próximo, sí, al de *Hora de España*. Por todo lo cual parece incluso más arriesgada la valoración ya conocida de Francisco Caudet (1975: 9, n. 1), quien ve en *El Buque Rojo* (y ya en *Hoja literaria*) los antecedentes doctrinales de *Hora de España*. Todo ello sin echar en saco roto algunos designios que se plasman en el editorial de presentación, «¡Salud!», que efectivamente parecen anunciar algo nuevo.

En carta precisamente dirigida a Caudet de 10 de enero de 1974 Dieste le informa que cree recordar que «el más activo promotor» de *El Buque Rojo* fue Gil-Albert (TH, p. 36). Teniendo en cuenta que precisamente el poeta valenciano era por entonces secretario de la sección de Literatura de la *Aliança d'Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura de València* y que en la última página de la revista un recuadro anuncia que «Este número ha sido patrocinado por la

---

torno a la participación de Dieste en distintas revistas durante los años de guerra el único objetivo que me marco es el de describir las grandes líneas (políticas, estéticas, literarias...) de aquellas, así como el grado de participación de nuestro escritor en la determinación de su rumbo. Para esto acudiré preferentemente a los testimonios de Dieste, no porque los considere más veraces o fidedignos que otros sino sencillamente porque informan de su vivencia personal de los hechos, algo que aquí es imprescindible no desatender. No me detendré por tanto en describir contenidos o secciones de aquellas revistas, tampoco en detallar nóminas de colaboradores u otras cuestiones colaterales, asuntos que en verdad no se corresponden con la tarea que me he fijado. Posteriormente sí me ocuparé de perfilar y estudiar la presencia de textos de orientación estética y crítica o de teoría literaria en esos medios. También, por supuesto, de analizar los de la autoría de Rafael Dieste que se enmarquen en esas áreas.

[20] Al último de los escritores citados se deben estas palabras, que siguen al reconocimiento de una sensación de vergüenza por la evacuación selectiva: «En Valencia nadie nos mandaba hacer nada, pero renovada la esperanza tras el inesperado éxito de la defensa de Madrid, varios de nosotros, escritores y artistas, queríamos hacer *algo*, en el terreno de la cultura, que pudiera ser de algún modo útil, ya que para eso, según se decía, habíamos sido evacuados. Hicimos *El Buque Rojo*, una revista muy bien ilustrada de la cual creo salió sólo un número. Y muy poco después empezamos a planear, Dieste y yo sobre todo, lo que luego sería *Hora de España*» (Sánchez Barbudo, 1993a: 30).

Alianza de Intelectuales Antifascistas de Valencia», cabe suponer que las gestiones para la financiación y organización partiesen efectivamente de él. No deja de ser significativo que la razón más probable para la desaparición de *El Buque Rojo* —por simple retirada de los fondos que le concedía el Ministerio de Instrucción Pública a través de la *Aliança*— tuviese que ver, además de con la codirección asumida por Dieste, con la aparición en sus páginas de los textos de André Gide[21] (TH, p. 86). Importa conocer la confluencia cronológica de dos datos que hablan por sí solos. En primer lugar, que en aquellos días de diciembre Ilya Ehrenburg ocupaba provisionalmente el cargo de Comisario de Propaganda del Gobierno republicano. En segundo lugar que él mismo fue quien propuso la expulsión de Gide de la Alianza Internacional de Escritores tras sus críticas al régimen soviético en *Retour de l'URSS*, libro que se publicó justamente en noviembre de 1936.

4.2. Propósito y bases del proyecto de *Hora de España*

Pero diciembre es ya el mes en el que se prepara el fruto cultural más prodigioso de la Guerra Civil, *Hora de España*. Cuatro de los redactores de *El Buque Rojo* —Dieste, Sánchez Barbudo, Gil-Albert y Gaya—, a quienes se sumará Manuel Altolaguirre fundamentalmente en funciones de impresor y maquetador (materializadas como era habitual en él de modo muy personal, elegante y sobrio[22]), serían los responsables iniciales del nuevo proyecto, que meses después, a partir de su número VII, recibiría también el respaldo de María Zambrano y Arturo Serrano Plaja —llegados a Valencia, desde Chile y Madrid en el mes de julio de 1937— y el de Ángel Gaos[23].

El modo de repartirse el trabajo en *Hora de España* y los avatares primeros de la revista han sido descritos por Francisco Caudet en varios de sus artícu-

[21] No sabría si juzgar como irrelevante en el orden que tratamos el homenaje nada tibio que la revista rinde, con texto e ilustración (los dos sin firma, aunque la última pertenece claramente a Arturo Souto), a Buenaventura Durruti, ensalzando su heroicidad y alentando a que su ejemplo brote sin pausa en la memoria de los antifascistas españoles sin distinción de procedencia ideológica (p. 6). Dudo en cualquier caso que las autoridades comunistas que regían los fondos de Propaganda llegasen a irritarse de forma irreprimible por las alabanzas a un anarquista que acababa de morir.

[22] Altolaguirre había desempeñado cometidos semejantes en *El Mono Azul*. Más adelante, y hablando siempre del período bélico, haría lo propio en *Granada de las letras y de las armas*, revista hecha en la imprenta del Monasterio de Montserrat también con participación de Ramón Gaya.

[23] No se cierra entonces el proceso de ampliación del núcleo inicial. Dada la relativa complejidad de entradas y salidas será mejor detallarlas. Los nombres de los cinco fundadores de la revista se mantienen a lo largo de los veintitrés números que se publicaron como miembros de la Redacción, figurando Sánchez Barbudo como secretario desde el primer número hasta el XII. Los de Serrano Plaja y Gaos lo hacen también con continuidad entre el VII y el XXIII. No así el de Zambrano, que deja de aparecer entre los números IX y XII. A partir del XIII (enero de 1938) se suma a la nómina de la Redacción Enrique Casal Chapí y figura como secretario ya no Sánchez Barbudo —movilizado con toda su quinta ya en julio de 1937— sino Gil-Albert. A partir del XVIII, de junio de 1938, José María Quiroga Pla es un nuevo nombre que se incorpora a la Redacción, desde aquí con diez miembros. Finalmente, en los dos últimos números dejan de aparecer como redactores María Zambrano y Quiroga Pla, que pasan a nutrir junto con Rafael Alberti y Emilio Prados un Comité Directivo en el que todos, con la única excepción de la pensadora malagueña, eran militantes comunistas (Quiroga Pla, yerno de Unamuno, había ingresado en el PCE al comenzar la guerra).

los[24] (1973: 174-178 y 1975: 9-32, sobre todo), y a ello se han referido también Dieste y el resto de los fundadores en cartas dirigidas (es patente que con pasión rediviva) a aquellos investigadores que les pidieron información a partir de los años setenta. Buena parte del epistolario diesteano editado por Aznar Soler en *Testimonios y homenajes* contribuye a clarificar el proceso del que se habla, especialmente en sus cartas a Caudet, Lechner y al propio editor[25]. Otras cartas del resto de los fundadores de *Hora de España*, que siempre tocan los aspectos organizativos, han sido recopiladas por Caudet (ant.) (1975: 463-484) y Aznar Soler (1987b: 369-387).

Me limitaré aquí a concretar lo que me parece más digno de consideración en función de los propósitos que se marca el presente trabajo. Empecemos por recordar que el plan para la creación de la revista fue «largamente madurado, en varias conversaciones ambulatorias, por Antonio Sánchez Barbudo y yo» (TH, p. 50). Eso escribe nuestro autor, aunque no será ocioso saber que el otro implicado, sin minorar sus propias aportaciones, reconocía que la iniciativa había pertenecido a Dieste[26] (Sánchez Barbudo, 1989 trad. 1995: 103 y 1991: 28). Tras alcanzar un perfil claro de lo que proyectaban, incluso llevando ya un nombre, *La Hora de España*, ambos visitaron a Moreno Villa, aspirando a encontrar un mediador ante *el Senado*, como llamaban a los intelectuales de más edad que se hospedaban en la Casa de la Cultura valenciana, de quienes esperaban lograr no sólo apoyo inicial sino también colaboración posterior[27] (TH, pp. 40-41 y 50-52). La mediación no se produjo, y Moreno Villa se limitó a sustraer con buen criterio el artículo del título de la revista, que a partir de entonces era ya sólo *Hora de España*. La siguiente gestión se hizo con Bergamín, en su papel de presidente de la Alianza de Escritores e intentando que ejerciese su influencia ante algún ministerio. Como quiera que sus noticias se retrasasen, Sánchez Barbudo y Dieste —que ya deambulaban menos y probablemente habían tomado como sede de sus sueños la casa de Gil-Albert, en la calle Colón, donde además abrieron el proyecto a otros compañeros— optaron por dirigirse directamente a Carlos Esplá, minis-

[24] Véase también Montero (1977: VII-VIII), Roumette (1977: 237-239), Zambrano (1977), Jiménez Millán (1982: 343-346) y Villar Dégano (1986: 171-176).

[25] En las explicaciones que siguen, a fin de evitar molestas reiteraciones, las referiré por indicación exclusiva de su paginación en TH.

[26] Francisco Caudet, el investigador que más ha profundizado en la arquitectura interna y en los avatares de la revista, señala en Dieste a su verdadero *mentor* (Caudet, 1991). En *Memorabilia*, hablando de la revista, Gil-Albert escribe que su «idea mater se debe a Dieste» (1975 1982: 288). Por su parte, Ramón Gaya, en entrevista concedida a Manuel Borrás y Arturo Ramoneda (1992: 24), manifestó que «Rafael Dieste nos propuso a Sánchez Barbudo, a mí y a otros crear *Hora de España*». Lorenzo Varela, en el prólogo de presentación que escribió para la reproducción anastática de *De Mar a Mar*, dejó dicho que «Rafael Dieste era el hombre que silenciosamente había hecho posible la revista [*Hora de España*]» (Varela, 1979, VII). Alonso Montero (1995c: 130), por último, ha apuntado que Dieste fue el *inventor* de *Hora de España*.

[27] A ese *Senado* pertenece la mayor parte de los nombres del Consejo de Colaboración que ya desde el primer número acompañaban al de Redacción: el propio Moreno Villa, León Felipe, Antonio Machado, Bergamín, Navarro Tomás, Alberti, Rodolfo Halffter, Dámaso Alonso, José Gaos, el escultor Alberto, José F. Montesinos... Posteriormente se sumarían también Carles Riba, Díez-Canedo, Corpus Barga, Luis Cernuda, Emilio Prados, Juan José Domenchina, Bosch Gimpera, Joaquín Xirau y otros. Como colectivo, y según es propio de estos casos, su trabajo y cometido fueron nulos. Sin embargo muchos de ellos enviaron a la revista colaboraciones de gran interés.

tro de Propaganda, de filiación republicana liberal, quien de inmediato se entusiasmó con el plan previsto y proveyó fondos para su arranque.

El paso siguiente fue la constitución de la Redacción, formada por los cinco miembros nombrados, y la elección de un secretario de entre ellos. Por decisión unánime se señaló a Dieste, quien, sin embargo, conocedor de los problemas que ello podía ocasionar a la marcha de la revista —sobre todo, como ha escrito Sánchez Barbudo (1993a: 30) por «la hostilidad que le tenían ciertos comunistas» y específicamente Wenceslao Roces (1989 trad. 1995: 103)—, decidió no aceptar. Como consecuencia fue elegido el propio Sánchez Barbudo, que ejerció sus responsabilidades de manera colegiada con el resto de compañeros en lo tocante al rumbo de las colaboraciones y en la selección de sus autores (Caudet, 1975: 27, n. 35) e individualmente en lo referido a corrección de pruebas, correspondencia y todo lo perteneciente a la *materialización* de la revista[28]. Así lo hizo hasta su salida para el frente de Madrid en junio de 1937, dejando listo en ese momento el sexto número. Aunque su nombre siguió asociado a la Secretaría hasta enero de 1938 lo cierto es que esas funciones, una vez que Dieste insistió en los planteamientos previos para rechazar de nuevo su nominación, pasaron a Gil-Albert (TH, pp. 43-44) hasta el antepenúltimo número[29]. Al margen de estas circunstancias —como se apreciará, no exclusivamente de intendencia—, merece asimismo comentario lo ocurrido en la etapa final de la revista, cuando Quiroga Pla y María Zambrano anuncian a Dieste que sólo si *Hora de España* pasa a ser tutorada por un Comité Directivo, del cual ellos mismos formarían parte, la publicación podría seguir contando con financiación y, en consecuencia, tener continuidad. Tras una resistencia inicial, convencido de que no hay alternativa y con las garantías ofrecidas por Quiroga y Zambrano sobre el respeto al proyecto original, Dieste transige. En la práctica de lo que se trataba era de un control desde el sector comunista, que se ejerció finalmente sobre los dos últimos números, y que supuso la incorporación del Comité mencionado, al que se sumaron además de los dos redactores citados Rafael Alberti y Emilio Prados[30].

Informando a Caudet ha explicado Dieste las bases comunes, *el espíritu* y el propósito del que gustaba llamar «grupo de *Hora de España*», al cual habría que sumar, además de todos los nombres que conformaron el equipo de redacción en sus varias fases, y que hemos ido introduciendo, al poeta Lorenzo Varela.

---

[28] Lo explica su carta a Caudet de 6 de mayo de 1973, recogida en Caudet (comp.) (1975: 474). También en Sánchez Barbudo (1989 trad. 1995: 103).

[29] En los dos últimos desaparece la figura de secretario. Gil-Albert había sido movilizado y sus funciones pasaron a ser realizadas por los miembros del Comité Directivo del que enseguida se hablará. Como ha observado Caudet (1977a: 281 y 1977b: XXII), estos cambios no supusieron cambios relevantes en los contenidos de la publicación.

[30] Este proceso originó un distanciamiento entre Dieste y Zambrano. Con toda probabilidad, fue una vez más Roces quien estuvo detrás de la operación. Sánchez Barbudo (1989 trad. 1995) ha contado que las amenazas contra la independencia de *Hora de España* provinieron *casi siempre* de él, quien por otra parte llegó a forzar la única colaboración no deseada por los miembros de la redacción, nada menos que un soneto de Benavente. Roces intervino también, añade Sánchez Barbudo en el mismo lugar (p. 104), en algunos *atropellos* contra Dieste y en la supresión del nombre de Gide en el número dedicado al II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, excepcionalmente subvencionado por su propio ministerio, el de Instrucción Pública, y no por el de Propaganda, como era habitual. La protesta de Gil-Albert contra esa determinación ocasionó incluso que Roces anulase un premio de poesía que se le había concedido.

Si Varela no se incorporó a aquel equipo fue únicamente porque sus estancias en Valencia eran discontinuas, de modo que de los veinticuatro meses que se mantuvo en pie el proyecto ni siquiera uno, sumando las etapas en las que pudo desplazarse a la nueva capital de la República, lo pasó Varela al lado de sus camaradas y amigos. Está allí en enero de 1937, cuando nace *Hora de España*, pero sale inmediatamente para Madrid, combatiendo entre marzo y mayo en Guadalajara. En junio regresa a Valencia y aprovecha el descanso para dejar poemas, un ensayo y una crónica que se incorporarían a los números VI y VII de la revista. Al mes siguiente lucha ya en Brunete, y luego, con la brigada Dombrowsky por los campos de Aragón y en el Ebro, en cuyo frente permanecerá ya hasta la derrota, habiendo alcanzado en diciembre de 1938 el ascenso a comisario de la 46 División del Quinto Cuerpo de Ejército (Salgado, 1995: 91-110).

En el informe arriba mencionado sitúa Dieste en Antonio Machado y Manuel B. Cossío los «ejemplos orientadores» más claros[31] para el grupo (TH, p. 18), sobre todo por su interpretación de lo que el pueblo es y de sus programas para aprender de él y con él. Nombra asimismo a ese respecto a Unamuno y, con menos ánimo, a Ortega (TH, p. 21). Pero insiste ante todo en la obra de los dos primeros, en la Escuela Superior de Sabiduría Popular y sobre todo, de nuevo, en las Misiones Pedagógicas. Ve en ello una plasmación de una curiosa combinación de progresismo y tradicionalismo, que extiende también a los citados Unamuno y Ortega (este «a su modo») y a Fernando de los Ríos[32], añadiendo como en una breve cifra la que me parece que es una de las claves de su pensamiento casi desde sus inicios periodísticos:

> Yo, por mi parte, no entiendo cómo se puede ser progresista sin ser tradicionalista, ni tampoco a la inversa... La tradición paralizante, o traducida en fórmulas meramente reactivas, con ignorancia de sus propias fuentes, no es tradición (entrega, transmisión) de nada. O es truco o cerrazón. Y sin tradición viva falta el sujeto del progreso, su qué o su quién, o lo uno y lo otro. (TH, p. 22)

A aquellos nombres, como señalaría Serrano Plaja en entrevista con Francisco Caudet reproducida por este en su antología de *Hora de España*, habría que añadir los de Gide y Malraux, importantes no sólo para el poeta y narrador madrileño sino, sin duda, también para todos los demás[33], como es fácil comprobar y hasta rastrear en sus escritos de entonces. Pero atendamos la distribución de valores que el propio Serrano Plaja plantea:

> Yo no puedo hablar por los otros, pero era Malraux sobre todo para mí el prototipo de la manera de pensar profunda y seria. Es decir, quería —como decía él— la fraternidad, pero no

[31] Recuérdese que también los dos, además de Valle-Inclán, eran reconocidos por el director de *P.A.N.*, Otero Espasandín, como guías del grupo que impulsó aquella revista en 1935.

[32] Este aspecto ha sido bien estudiado por Raquel Asún (1991) en un trabajo de título diáfano, «La tradición cultural española como camino de libertad».

[33] Así lo han señalado Francisco Caudet (1975: 31, n. 42) y Manuel Aznar Soler (1987b: 113), sumando el primero de los investigadores citados a los nombres de los intelectuales franceses el del propio Rafael Dieste.

de cualquier manera. Al mismo tiempo teníamos la misma independencia de Gide ante la Cultura. Sí. Eran ambos modelos, pero más que literarios, éticos. (Caudet (ant.), 1975: 481)

Complementariamente, dibuja nuestro autor el *ambiente previo*, centrado sobre todo en las principales lecturas compartidas por los miembros del grupo, en sus *influencias*, entendidas en un sentido no rígido. Cita así revistas como *Gaceta literaria*, *Cruz y Raya*, *Revista de Occidente*, *España* y *Nueva España*; libros como *La decadencia de Occidente* de Spengler, los del 98 (sin precisar) o *La técnica del golpe de estado* de Malaparte «y otros afines»; pensadores como Nietzsche, Kierkegaard, Marx, Ortega («alentador y magistral»), Unamuno («y no sólo en sus aspectos conflictuales, sino también en los "magistrales"»), D'Ors, Bergamín o Waldo Frank; poetas como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Lorca, Salinas o Guillén. Como se ve nada especialmente llamativo o particular, sencillamente el fondo de lecturas mínimo en un espectador activo del momento.

Según recalca Dieste la auténtica originalidad del grupo estribaba en la función atribuida a la revista y en el carácter y tono idóneos para transmitir esa función. Además de ayudar a ganar la guerra mediante la obvia participación en tareas de propaganda (aunque sin cegarse con ello), se trataba de sentar unas buenas bases para pensar el futuro, para el *después* de una victoria que había confianza en alcanzar:

> Nos parecía necesario que los españoles más generosos y más lúcidos quedasen en condiciones (morales y políticas) de pesar en los planes ulteriores o, por lo menos, en su *estilo*, en el más noble o alto alcance de la palabra. Para eso había que «comprometerlos» o embarcarlos a tiempo, y no con firmas de circunstanciales manifiestos, o el brillo de sus nombres, o simple exposición (como en escaparate) de sus diversos méritos y habilidades. Había que darles la ocasión de hacerse de verdad presentes —fuese con cantos, burlas o meditaciones— en aquella *hora* y asociados a ello con plena libertad, pero también con inequívoca responsabilidad; y todo ello con la más evidente apertura, sin ningún regateo para nadie, con la más ostensible fraternización de jóvenes y viejos. ¿Se da usted cuenta? Era la *inspiración* española —junto a la popular, la culta—, lo que nos parecía conveniente potenciar... (TH, p. 23)

En esas reflexiones creo que se concreta con precisión la funcionalidad buscada y el programa político y estético asociados, a la postre cumplidos con eficacia y plenitud, de forma singular en esa apertura de la que habla Dieste, que lo fue no sólo a las diversas generaciones (entendido aquí el término en su sentido propiamente biológico) sino también a las distintas ideologías o formas de pensar, sin permitirse caer en ninguna clase de sectarismo, lo cual no deja de ser excepcional en aquellas circunstancias. Concuerdo, pues, con la interpretación de Caudet (1975: 28) cuando delimita dos metas principales —ambas satisfechas— en el equipo promotor de Hora de España, la de «defender el principio de libertad e independencia intelectual frente a cualquier dictado» y la de «desempeñar el necesario papel [...] de integración cultural».

Además de un programa propio podría verse aquí también el desarrollo de las ideas centrales expuestas por Gide y Malraux en París en el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, con la insistencia en

que el propagandismo llevado a sus últimas consecuencias acaba por ahogar la creación artística en lo que es su final reducto: la libertad; con una comprensión de la vinculación entre pueblo y escritor en la que el didactismo adquiere una magnitud no de control y conducción de prosélitos, sino dialógica y porvenirista, fundacional de una nueva cultura reinventada sobre la tradición y siempre pendiente de la pluridimensionalidad del ser humano. Labor de sosiego, pues, en una hora en que la urgencia y el sentimiento de permanencia en la encrucijada no favorecían un análisis sereno. Los redactores son conscientes de todo ello desde el principio, y no se lo callan. En el «Propósito» que abre el número I leemos:

> Es cierto que esta hora se viene reflejando en los diarios, proclamas, carteles y hojas volanderas que día por día flotan en las ciudades. Pero todas esas publicaciones que son en cierto modo artículos de primera necesidad, platos fuertes, se expresan en tonos agudos y gestos crispados. Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto, publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate. (pp. 5-6)

La singularidad de esta declaración en el panorama de la Guerra Civil es más que evidente. No digamos ya ese ánimo, tan diesteano, tan reforzado por el magisterio de Gide, de querer dirigirse no estrictamente al ámbito cultural inmediato. Insólito tuvo que parecer aquel desbordamiento del «área nacional» para quienes concibiesen la función de las revistas de guerra a la luz sola de los efectos rápidos y tangibles. Como era de esperar, la oposición crítica, proveniente sobre todo de sectores de la ortodoxia partidista no se hizo esperar. Pero incluso se registran reacciones no plenamente concordantes desde ámbitos relativamente más plurales, como, por ejemplo, la *Aliança d'Intel·lectuals* valenciana, que a través de su órgano *Nueva Cultura*, reaparecido en la primavera de 1937 y en el que participó el propio Gil-Albert en su calidad de secretario de la sección de Literatura de la *Aliança*, pone en claro la diversidad de atribuciones funcionales que se autoexige en relación con el proyecto de *Hora de España*. Y lo hace precisamente en el primer número de su segunda época, de marzo de 1937, justamente al reseñar la salida casi simultánea de aquella:

> nosotros, con *NUEVA CULTURA*, pretendemos ocupar un puesto diferente, ejercer una función distinta. Es natural que el fin a que «Hora de España» está destinada, la obligue a ser una revista pasiva, de acumulación inorgánica. No son esta pasividad, este ajuntamiento inorgánico defectos, sino rasgos inherentes al estricto cumplimiento de su misión. De ahí las significativas palabras que hemos transcrito de su presentación. «Reflejar esta hora...» «Nuestros escritos han de estar... teñidos por el color de la hora». Claramente está delimitada su actitud.
>
> Nosotros, en cambio, intentamos crear una revista y un movimiento dialécticamente unidos no para «reflejar» pulcramente el agitado paisaje de esta hora de España, sino como ya dijimos en otra ocasión, para «ser una fuerza activa en el dramático destino de nuestro pueblo». Reflejar e influir son naturalmente dos momentos de un proceso dialéctico que no pueden separarse haciendo de cada uno de ellos distinción metafísica; pero queremos

señalar que el acento de *NUEVA CULTURA* recae sobre el segundo momento, así como en «Hora de España» sucede al contrario. (p. 275 de la reedición facsimilar debida a Topos Verlag, Vaduz, 1977)

Leído lo cual parece que la redacción de *Nueva Cultura* viene a insistir, suavizando las formas, con la acusación principal que oyeron los responsables de *Hora de España*, la de un intelectualismo elitista que se desentendía de la lucha efectiva y práctica contra el ejército enemigo.

En el marco de su participación en las actividades de la Alianza de Escritores Dieste intervendría en algunas tareas organizativas del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en las ciudades de Valencia, Madrid, Barcelona y París en el mes de julio de 1937[34]. Previamente a las sesiones nuestro escritor recibió la encomienda de gestionar la participación de los otros sectores de la Alianza Internacional operativos en el Estado, por lo que entabló negociaciones con las *Alianças* catalana y valenciana ya a partir del 30 de octubre de 1936, como informa una carta a Paz Andrade escrita por Dieste pocos meses antes de su muerte (OC, vol. V, número 574, pp. 851-852). Durante la celebración del Congreso cumplió funciones de traductor y corrector de estilo, lo cual como se verá más adelante le ocasionó algún problema. Intervino además con el discurso «En nombre de Galicia», al que también nos referiremos.

Ahora simplemente debo destacar la implicación de Dieste en el denominado *affaire* Gide, que como hemos visto con antelación tuvo su punto de tensión máxima en la publicación del libro *Retour de l'URSS*, mal recibido por las autoridades soviéticas y en general por los aparatos comunistas de toda Europa y la intelectualidad orgánica asociada a estos, que ya no habían comprendido previamente la decisión del escritor francés de no querer ingresar en el Partido Comunista a pesar de haberse declarado públicamente identificado con sus objetivos y con los de la propia Unión Soviética. Nada raro si se tienen en cuenta que algunas de sus denuncias y argumentos venían a coincidir con los que identificaban el discurso conservador y que lo hacían además en un momento extraordinariamente delicado para el futuro del movimiento revolucionario en Europa[35]. Así, la exclusión de Gide del II Congreso e incluso de la Alianza de Escritores fue solicitada de inmediato, en especial por la delegación soviética. La polémica resultó profunda y en cierta medida focalizó las sesiones celebradas en Madrid, sobre todo porque los organizadores no deseaban que el Congreso celebrado en España acabase en caja de resonancia de una disensión que en todo caso era externa. Dieste lo recordaba así:

[34] Sus ponencias y otros testimonios han sido editados por Aznar Soler y Schneider en *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. III.

[35] Para más detalles sobre las observaciones críticas de *Retour de l'URSS*, así como sobre las reiteradas en *Retouches à mon Retour de l'URSS* (publicado sólo unas semanas antes del inicio de las sesiones del II Congreso) y la respuesta que allí se incorpora a los ataques recibidos, y, en fin, sobre el desarrollo del caso Gide y sus consecuencias véanse Aznar Soler (1978: 139-146; ampliado y matizado en 1987b: 228-238), Schneider (1978: 190-198) y Caudet (1981). Sépase también que, relativamente a las primeras observaciones del escritor francés, la opinión de Dieste era esta: «Yo creo que aquellas afirmaciones eran más anecdóticas que críticas, y que en ellas no existía una actitud abiertamente peyorativa» (Suñén y Molina, 1977: 19).

> Entre los que organizábamos el Congreso, se plantearon dos posturas opuestas. Malraux y yo defendíamos la opción a favor de Gide, porque entendíamos que lo contrario suponía una aceptación del intervencionismo soviético que, además, nunca fue demasiado generoso con nosotros. Ehrenburg mantenía una doble posición: como intelectual libre aceptaba nuestra postura, pero como representante de su país estaba condicionado a pronunciarse en contra. Al fin, tras muchas disquisiciones, hablé con Bergamín —que era el Presidente de la Asociación de Intelectuales Antifascistas— quien, generosamente, decidió defender, en nombre de la libertad del intelectual, la postura de Gide, atacándole desde otras perspectivas. Como Bergamín, católico militante, no sentía demasiado aprecio por Gide, resolvió la situación atacando al escritor francés en su discurso de un modo lo suficientemente inteligente como para, sin desacreditar la postura de Gide, calmar los ánimos de los soviéticos. (Suñén y Molina, 1977: 19)

Al margen de la exactitud de estas palabras, probablemente algo exageradas en lo que afecta al propio protagonismo de Dieste y en la sobrevaloración de los efectos balsámicos de la alocución de Bergamín sobre la asamblea —así como, en sentido contrario, insuficientemente reconocedoras del muy activo papel desempeñado por Malraux en aquellos días ante unos y otros, incluso ante el propio Gide— lo cierto es que el caso afectó con alguna seriedad al conjunto de los debates, incluso, me permito sospechar, al mantenido en el núcleo de *Hora de España*, en el que está claro que redactores como Serrano Plaja y Ramón Gaya, por poner un ejemplo, no podían hacer el mismo análisis de la situación. A pesar de esto último, todos mantuvieron una actitud pública común en contra de la exclusión de Gide de la Alianza Internacional de Escritores[16], y esto, obviamente, acabaría contribuyendo a que el grupo y su más significado portavoz, que fue Dieste, experimentasen a medio plazo un agravamiento de su marginalidad en relación con los comunistas, para quienes sobre todo en el caso de nuestro escritor llovía ya sobre mojado. En la memoria levemente mordaz de Gil-Albert, exhibida en la carta dirigida a Aznar Soler que se acaba de citar, el proceso pervivía en 1976 del modo siguiente: «Ese librito, *Le retour de l'URSS* que provocó tales desmanes de expresión no sólo en nuestros cerrados cotos marxistas sino en los mismos camaradas franceses presididos por Louis Aragon, hizo también mella en mí y en mis amigos, pero no a favor de Stalin, ya que si íbamos a combatir a un dictador casero comprensible es que no modificáramos nuestro enjuiciamiento de fronteras para afuera. Tuvimos que pasar por viles reaccionarios, derrotistas, etc., pero hemos llegado a tener razón» (p. 374).

[16] Véase sobre ello Aznar Soler (1987b: 231-232 y 371-372, 374, 377 y 383). Las cuatro referencias últimas se refieren a los puntos de vista de Dieste, Gil-Albert, Sánchez Barbudo y Serrano Plaja, respectivamente, sobre el incidente Gide, todos ellos pertenecientes a cartas dirigidas entre noviembre de 1976 y enero de 1978 al propio Aznar Soler, quien previamente les había solicitado información y opinión sobre el caso. Las diferencias entre unos y otros, cuarenta años después de los hechos aparecen minimizadas, aunque en las expresiones y valoraciones todavía se rastrea alguna posible discrepancia. La convergencia entre el modo de entender el compromiso del intelectual por parte de Dieste y de Gide ha sido analizada asimismo por Rodríguez Fer (1995).

4.3. Actividades políticas y propagandísticas en Cataluña

Dos meses después de la celebración del II Congreso Dieste y su esposa se trasladan a Barcelona. Allí se encargarán por petición de Castelao de coordinar la revista quincenal *Nova Galiza*, hasta entonces dirigida por aquel. El primer número de la revista había salido el 5 de abril de 1937, el decimoctavo y último corresponde a julio de 1938. La revista se vincula desde el comienzo al grupo Solidaridade Galega Antifeixista, auspiciado por Castelao y muy relacionado con el Partido Galeguista (García, 1990). *Nova Galiza* fue junto con la inicialmente madrileña y después también barcelonesa *Nueva Galicia*, de tendencia comunista, la más importante publicación gallega de la Guerra Civil[37]. Así lo ha estimado el mejor conocedor de esa etapa por lo que se refiere a la literatura y cultura gallegas, Claudio Rodríguez Fer (1994: 134). La entrega inicial se presentó como *Boletín Quincenal dos Escritores Galegos Antifeixistas*[38] sin indicación expresa de su equipo de redacción o director, característica esta que mantendría hasta su desaparición. A pesar de lo cual se sabe que el propio Castelao la dirigió en sus once primeros números, cediendo el gobierno a partir del duodécimo (de fecha 15 de noviembre de 1937) a Rafael Dieste[39].

La orientación mantenida por *Nova Galiza* desde sus comienzos fue galleguista, pero abierta en general a todo autor o grupo antifascista, como declaraba ya la nota que abría el número de presentación, sumando a ello un afán de comunicarse sobre todo con la Galicia de la diáspora, la de las colectividades gallegas en América. En *Nova Galiza*, al gusto de los autores, aparecieron textos tanto en gallego como en castellano (hay incluso alguno en portugués), correspondiendo el predominio a las crónicas sobre la marcha de la guerra y la represión en Galicia así como a los ensayos de tipo político. Al margen de ello se encuentran también textos literarios y teatrales, pero siempre en un plano no principal, porque *Nova Galiza* no fue una revista cultural propiamente dicha. Tampoco un medio propagandístico orientado a la agitación (recuérdese quiénes eran sus destinatarios), sino fundamentalmente un órgano informativo y de denuncia, seriamente imbuido además de un sentido testimonial históricamente irrenunciable. Eso explica una sección fija en la etapa de dirección de Castelao como «¡Loito na nosa terra!»[40] y la presencia constante de entrevistas,

[37] Otras revistas de relieve fueron *El Miliciano Gallego* (Madrid), *El Socialista Gallego* (Madrid) y *Galicia Libre* (Madrid y Valencia), de filiación respectiva comunista, socialista y anarquista.

[38] El número 11 pasa a identificarse como *Folla literaria dos antifascistas galegos*. Del 12 al 15 se indica *Revista quincenal dos escritores galegos antifeixistas*. Y en los tres últimos, 16 a 18 —ya con periodicidad cambiada, cosa que en la práctica era habitual desde la octava entrega—, *Revista mensual ao servizo do espríto e da libertade do povo galego*. A partir del número 12 junto al título se imprimió el símbolo del Partido Galeguista, la hoz con la estrella de cinco puntas. También se redujo el formato.

[39] Castelao pensaba desplazarse en misiones de propaganda a varios países americanos, proyecto que hubo de diferir por avatares relativos al tratamiento parlamentario del Estatuto de Galicia. Aclarados estos partiría en mayo de 1938 para la Unión Soviética comisionado por el Gobierno de la República. En julio sale para Estados Unidos y Cuba. Al año de terminar la guerra se instaló en Buenos Aires, donde en 1944 sería nombrado presidente del Consello de Galiza en el exilio. Sólo regresaría a Europa en 1946 para ocupar el puesto de ministro del Gobierno de la República Española en el exilio. Es probable que la alusión que Rafael Dieste hace en carta de 26 de diciembre de 1937 a su hermano Eduardo (OC, vol. V, número 36 bis, p. 81) sobre un viaje a Buenos Aires que se habría frustrado en el último momento tuviera algo que ver con la suspensión del de Castelao y una asunción de sus funciones.

[40] Desaparece a partir del número 12. Nombraba a los fusilados o asesinados indicando su lugar de procedencia. En algún caso la sección llegó a ocupar una página entera (2, p. 3), alcanzando una cifra aproximada de quinientos nombres.

declaraciones y relatos de testigos directos de la barbarie falangista en tierras gallegas. Y se corresponde también con la importante aportación gráfica debida sobre todo al propio Castelao, con otras intervenciones debidas a Manuel Colmeiro, Arturo Souto, Luís Seoane, Ramón Gaya, Víctor Cortezo y Xan Lucense.

Dieste, que es el colaborador con mayor presencia en el conjunto de los dieciocho números de *Nova Galiza*, inaugura la etapa de su dirección incluyendo una columna bajo el rótulo de «Propósito» (ya utilizado once meses antes en *Hora de España*). Allí manifiesta el deseo de ampliar el área de destinatarios posibles, también que aunque no variará sustancialmente el carácter de la publicación intentará que esta resulte más fecunda, clara y plural; objetivos que logró cumplir.

Durante su estancia barcelonesa, y gracias a una intercesión de León Felipe ante los administradores anarquistas que distribuían el reparto de pisos en Barcelona, los Dieste pudieron ocupar una vivienda, a partir de agosto de 1937, con las condiciones mínimas de intimidad y comodidad que no disfrutaban desde el inicio de la guerra. A ello se sumó en aquel momento —también por vez primera— la recepción de una modesta paga mensual fija, precisamente por la dirección de *Nova Galiza*, que afortunadamente para ellos no dependía de ningún Ministerio sino directamente del Comisariado de Propaganda de la Generalitat[41].

Antes de pasar a la siguiente etapa de la lucha antifascista de nuestro escritor es necesario detenerse brevemente para hacer mención del reducido pero interesante epistolario que durante sus meses en Barcelona mantiene con su hermano Eduardo, quien en septiembre de 1936 había presentado su dimisión como cónsul del Uruguay en Madrid por la ruptura de relaciones diplomáticas de su país con la República Española. Sorprende en estas cartas la falta de precisiones sobre la marcha de la guerra —se duele apenas de la pérdida de Teruel o de la falta de apoyo de las democracias occidentales, valora además el hundimiento del *Baleares*—, y acaso más el predominio de un tono teórico, que en ocasiones no rehúye la metafísica. No por ello deja nuestro autor de pedirle a su hermano que envíe colaboraciones para *Hora de España*, *Nova Galiza* y otras revistas de las que anuncia próxima salida e incluso adelanta orientación, como *Revista peninsular*, «federalista, en castellano, gallego y catalán», o *Novo Rumbo*, «de amistad hispano-portuguesa —liberal— en castellano, portugués y gallego» (OC, vol. V, número 37, p. 84). Ignoro hasta qué punto pudo estar Rafael Dieste implicado en esos proyectos y si su hermano llegó a enviar algún ensayo, aunque al menos en las dos revistas citadas en primer lugar no hay trabajos suyos.

Uno de los asuntos que con mayor recurrencia aflora en las cartas es la concepción de lo dialógico, promovida probablemente por la lectura del ensayo «Tetraedro de la poesía», del libro *Teseo. Los problemas literarios*, en el que el diálogo se aplica a los modos lírico, dramático y narrativo, constituyendo la cuarta cara del poliedro, la que nos falta, y que es su base además —en el criterio de Rafael Dieste—, justamente la ética. La hoja que el escritor adjunta a la primera carta de esta serie, la 35 de su *Epistolario*, traza un apretado esquema de la concepción dialógica diesteana que tampoco deja fuera una crítica de la dialéctica, pues asegura que «las parejas de conceptos con que suele aludirse a la realidad no abarcan» datos

[41] Sobre estos detalles y sobre los contactos previos de Castelao con Jaume Miravitlles, Conseller de Propaganda, véanse Rei Núñez (1987: 92-95) y la presentación de Xosé Lois García (1990) a la edición facsimilar de la revista (Ediciós do Castro, S., 1990).

que están *a la vista* y que viven *en el aire*. Las claves principales del esquema son las siguientes: 1) la mutura trascendencia de los seres es lo que faculta que la razón se mueva (esto es, que actúe); 2) en consecuencia, «el primer acto del espíritu en soledad supone ya la compañía» (la soledad de uno crea al *otro*), y la libertad implica reciprocidad; 3) «el acto creador es[42] el trascender primero» y por tanto también el primer *altruismo*; y 4) la absoluta unicidad del ser implica su absoluta infinitud (lo cual, leído en lenguaje más fenomenológico, equivale a decir que la conciencia implica el mundo).

Otras varias cartas se centran en un ejercicio crítico sobre el volumen *Teseo. Los problemas literarios*, publicado en Montevideo en 1938, ejercicio que particularmente en la misiva de 24 de junio de ese año (OC, vol. V, número 40, pp. 89-91) se reorienta como era habitual en Dieste a lo teórico. Celebra en primer lugar que *Teseo* sea capaz de conjugar como efectos de lectura el sosiego y la acción, y sobre esa consideración hace cábalas sobre el tipo de público que le corresponde. Partiendo de aquí, además, introduce una interesante confesión sobre el *modus operandi* de su actividad pensante, que redunda en la concesión decidida de atribuciones a la intuición (sensible, cognoscitiva, crítica, axiológica, creativa...). Por ahorrar nuevas precisiones sobre un par de incómodas erratas prefiero citar por la copia leída en el Archivo Dieste (cfr. OC, vol. V, número 40):

> Esta mañana, hablando de mí mismo con un amigo le decía: Mi dialéctica suele animarse en el diálogo y entonces puede parecer muy racional el nacimiento de mis conceptos; pero la verdad es que a solas, o buscando razones que sirvan para todos, se me escapan las razones de todos, y anhelo entonces principios de organización unidos a la fuente y crecimiento natural de las intuiciones, pero con fuerza demostrativa, universales.

En la esfera de la creación literaria, según Dieste, entre la intuición y «el juego de efectos calculables», es decir, entre el momento anterior a la real ejecución y el cálculo pragmático de su recepción real, «está el salto prodigioso del lenguaje», manteniéndose entre esos polos una relación dramática, o lo que es lo mismo, dialógica. Justamente en ello reconoce el autor de la carta el tema capital del libro de Eduardo Dieste, que en su criterio contesta simultáneamente los postulados de Bergson sobre la creación literaria y los de la que apela como *crítica académica* (sin más detalle) sobre lo mismo; aquellos por su desconsideración de la forma, estos por todo lo contrario, en fin: «por desalmar lo visible o darle por alma suficiente la unidad de plan, más o menos rodeada de estremecimientos» (podría ser esto aplicable tal vez a la crítica positivista y a la formalista. Más dudosa es su correspondencia con la estilística). El último recodo de la carta posee para nosotros también una importancia fuera de duda, pues establece la relación entre vida y obra tal como la interpreta nuestro escritor. Dado que esa parte del texto la conocemos ya, pues sirvió en el arranque de este trabajo para explicar en qué medida la escritura literaria y filosófica de Dieste se hizo fundamento de su propia existencia y de su actitud ante la historia —y, en un orden derivado, se recordará,

[42] Corrijo aquí una evidente errata, que no figura en la copia de la carta que he manejado (*es* por *en*; p. 78 del vol. V de las OC). No es la única que en ese lugar se ha deslizado. Menos fácil de solventar es otra, en la misma página, que sustituye *altruismo* por *ultraísmo*.

también de su noción de *compromiso*—, no reiteraré ahora sus indagaciones ni la exégesis allí suscitada.

Dieste se mantuvo en la dirección de *Nova Galiza* por espacio aproximado de un año. Posteriormente colaboró durante unos meses con Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Arturo Cuadrado, Juan Gil-Albert y Otero Espasandín en la publicación quincenal *El Combatiente del Este*. Lo hizo simultaneando esa ocupación y, de nuevo, la de la representación de farsas para títeres con la de comisario político, ambas cosas por petición expresa de su amigo Antonio Sánchez Barbudo, entre un momento no bien determinado del último cuatrimestre de 1938[43] y las semanas previas a su salida de España, en febrero de 1939. A consecuencia de su marcha de Barcelona Carmen Muñoz quedó encargada de coordinar y dirigir en solitario los dos últimos números de *Nova Galiza*, que aunque llevan fecha de mayo y junio-julio es seguro que salieron con retraso (TH, pp. 31, 38 y 80).

Según ha detallado Mirta Núñez Díaz-Balart (1989, t. II: 1456-1463) *El Combatiente del Este* cumplió una función rectora en la prensa editada por el Ejército del Este, a cuyo Comisariado estaba adscrita. Es posible que se crease hacia las primeras semanas de julio de 1937, alcanzando la respetable cifra de treinta mil ejemplares de tirada en su etapa aragonesa, cuando tuvo carácter diario (en la catalana fue semanal). La investigadora valora este medio como representativo de la ortodoxia política, muy activo en la condena de las actitudes de las milicias anarquistas aunque no especialmente atento al ámbito cultural. Cuál haya sido exactamente la función de nuestro autor en *El Combatiente del Este* es asunto oscuro que sus biógrafos no han llegado a precisar. Si bien en algún caso se ha aludido a labores de diagramación y composición del periódico no parece verosímil que su ocupación se limitase a esos cometidos, sobre todo porque ello hubiera supuesto desaprovechar su capacitación como redactor. Por otra parte, y sobre la base de lo que se ha venido mostrando, cuesta trabajo creer que el escritor se llegase a integrar plenamente en la ortodoxia que las funciones de comisariado político o de redacción en un medio como este hubieron de suponer, por otra parte ya no tan activas en el último trimestre de resistencia al ejército de Franco como hasta el verano de 1938. Es razonable pensar que las estrecheces económicas padecidas por los Dieste en Barcelona y su marginación progresiva por parte de las autoridades gubernativas hubieran impulsado la llamada amistosa, casi *humanitaria*, de un Sánchez Barbudo que aunque no militaba en el Partido Comunista tenía con él relaciones menos traumáticas.

[43] En carta a Waldo Frank de 12 de junio de 1937 comenta que es probable que sea incluido en «las próximas movilizaciones» (OC, vol. V, número 39, p. 89). En otra carta, esta dirigida a Francisco Caudet el 10 de enero de 1974 (TH, p. 38), se lamenta de no recordar exactamente cuándo se incorporó a filas, aunque en otra posterior, de finales de ese mismo año le precisará que «me fui bastante pronto al frente desde Barcelona para compartir con Barbudo la redacción y confección de "El Combatiente del Este"» (TH, p. 43). A partir de los datos cronológicos del propio Sánchez Barbudo puede precisarse algo más. El escritor madrileño desempeñó el cargo de comisario en la Escuela Militar de la 45 División, radicada en Cambrils, entre abril y septiembre de 1938. A mediados de octubre está en Barcelona, y tal vez ese sea el momento que aprovecha para convencer a Dieste de que lo acompañe a su próximo destino, la dirección de *El Combatiente del Este* en Girona, que, en principio, y por expresa indicación del comisario general José Ignacio Mantecón —cabe sospechar que animado por el propio Barbudo—, iba a ser conjunta (Sánchez Barbudo, 1989 trad. 1995: 102). Este último la ocupó, definitivamente de manera individual, a finales del mes de octubre.

4.4. Lucha antifascista y textos

Entre los textos concretos en los que se manifiesta el compromiso antifascista de Rafael Dieste durante la Guerra Civil, al margen de los de carácter dramático, narrativo o lírico —referidos en otro lugar—, cabe diferenciar tres núcleos diferentes, que deben estudiarse por separado y que nos interesan aquí en diferente grado.

El primero de esos núcleos sería el de los textos que poseen una entidad declarativa de orden cultural, estético o teórico-literario y que, al margen de las conexiones naturales con la circunstancia del momento bélico y de la lucha argumentativa y propagandística contra el bando nacional, manifiestan criterios y convicciones que trascienden aquella circunstancia, y que por tanto forman parte inexcusable de una evolución intelectual e ideológica no apegada a la concreción de sucesos, debates o estrategias más o menos concretos. Aquí entrarían según la ordenación que propongo tres trabajos: «Fascismo y cultura nacional», «Fraternidad viril en torno a España» y «Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu)», publicados el primero en *Mirador* y los otros dos en *Hora de España*.

Un segundo bloque viene dado por los textos de carácter crítico. Enmarcaré aquí un conjunto de cinco colaboraciones en *Hora de España* y *Nova Galiza*. Tres de ellas son reseñas (del álbum *Galicia Mártir* de Castelao, del *Juan de Mairena* machadiano y del libro de relatos *Entre dos fuegos*, de Antonio Sánchez Barbudo), otra es un comentario sobre una exposición belga de Arturo Souto y la última el ensayo «Hispanidad de Valle Inclán».

Distinguiré finalmente un tercer conjunto de artículos y piezas oratorias —que es el único bloque que pasaré a estudiar de manera inmediata— cuya peculiaridad viene dada por constituir textos de respuesta rápida a las circunstancias de la guerra y la lucha antifascista. Entrarían aquí la mayor parte de lo publicado por Dieste en *Nova Galiza*, con su nombre, como *Félix Muriel* o sin firma: noticias, crónicas, informes... y otras formas no directamente periodísticas, como aforismos, manifiestos, ensayos, diálogos... Y, además, el discurso «En nombre de Galicia», pronunciado por nuestro autor en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. A todo ello debe sumarse aún la participación habida en la redacción o apoyo de llamamientos o manifiestos colectivos durante los años de guerra[44].

Voy a comenzar el análisis precisamente por esta última zona de trabajos, añadiendo a lo que acabo de indicar que consta la participación de Dieste como orador en otros foros al margen del Congreso mencionado, tanto en Madrid como en Valencia y Barcelona. Es lamentable que de todo ello apenas haya llegado a nosotros un breve fragmento de su intervención en el acto de solidaridad internacional con la República que la Alianza de Intelectuales para la Defensa

[44] Su firma aparece en el «Manifiesto fundacional de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura», de julio de 1936 (puede verse en Aznar Soler (1987b: 303-304)), y en el «Llamamiento a los intelectuales antifascistas del mundo entero», lanzado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas en *El Mono Azul* el 19 de noviembre de 1936 (número 13, p. 4; también recogido por Aznar Soler (1987b: 307-309)). Y asimismo en los manifiestos «Los escritores y artistas españoles apelan a la conciencia del mundo», de 1937 (Aznar Soler, 1987b: 355-356) y «Los intelectuales de España por la victoria total del Pueblo», aparecido en *La Vanguardia* el 1 de marzo de 1938 (Aznar Soler, 1987b: 356-358).

de la Cultura organizó en Madrid el día 25 de octubre de 1936. El fragmento lo recogió primero *Milicia popular* en su número 81, del 27 del mismo mes de octubre, siendo reproducido dos días después por *El Mono Azul* en su número 10. Lo más significativo que aquí se encuentra es la muy típica llamada de atención de Dieste sobre la quiebra axiológica que el alzamiento faccioso supone en relación con el sistema de valores del pueblo español y sobre el disfraz vestido por el fascismo para engañar a ese mismo pueblo.

La intervención de Dieste en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura tuvo lugar en Valencia el día 10 de julio de 1937, siendo publicado el texto correspondiente por vez primera —no es descartable que de manera incompleta— en el número 7 de *Nova Galiza*, de 15 de julio de 1937 (p. 3), bajo un título, «En nome de Galiza», tal vez puesto no por Dieste sino por Castelao, entonces director de la revista barcelonesa. Las posteriores publicaciones de ese texto muestran una curiosa peripecia de epígrafes, que conviene detallar no tanto por escrúpulos ecdóticos como por un asunto más de fondo y ajeno al texto en sí.

Cuando en 1979 Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider lo presentan en su edición de las *Ponencias, documentos y testimonios* del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* (vol. III, pp. 125-129), siguiendo un criterio general a todo el volumen, no lo titulan. Habiendo conseguido copia del texto de *Nova Galiza* pidieron a Dieste que lo tradujese él mismo al castellano, encomienda que cumplió[45]; de modo que finalmente incorporaron a su edición las dos versiones, en gallego primero (pp. 125-127) y en castellano después (pp. 127-129), indicando en los dos casos tras el nombre del autor el de Galicia, dando así a entender que Dieste ostentaba algún tipo de *representación*, extremo que también reconoce Schneider (1978: 212) al referirse al *delegado de Galicia*. No obstante, en su libro *Literatura española y antifascismo (1927-1939)* insistirá Aznar Soler en que «Rafael Dieste no habló ante el Segundo Congreso ni en lengua gallega ni como representante de Galicia» (Aznar Soler, 1987b: 128, n. 221; reiterado en p. 256, n. 510). Otra es, sin embargo, la interpretación de Claudio Rodríguez Fer en lo atinente al segundo aspecto (1991: 149), pues al referirse al texto que nos ocupa señala que «a petición de María Teresa León, Dieste redactará la comunicación que representará a Galicia».

Desde mi punto de vista estamos ante un falso problema, pues, a fin de cuentas, ¿qué instancias podrían haber otorgado carta de representatividad en relación con una Galicia ocupada por el ejército franquista? La única en la que nominalmente cabría pensar era la que agrupaba a los «Escritores Galegos Antifeixistas» y que tenía en *Nova Galiza* su órgano de expresión[46]. Pero lo cierto es que ese grupo

---

[45] Por carta de Dieste a Aznar Soler de fecha 15 de noviembre de 1976 (TH, pp. 73-81) sabemos que el escritor no conservaba copia de su discurso y que tampoco disponía del número de *Nova Galiza* en el que había sido recogido (p. 79).

[46] A diferencia de lo hecho por catalanes y valencianos los escritores gallegos no constituyeron una Alianza para la Defensa de la Cultura, confederada o no en el seno de la estatal. Sobre las actividades de las creadas en Valencia —bajo presidencia del catedrático Ots i Capdequí y con Gil-Albert como secretario de la sección de Literatura— y en Barcelona —presidida por el filósofo Serra i Hunter, con especial protagonismo de la Agrupació d'Escriptors Catalans, próxima a la UGT— véase Aznar Soler (1987b: 86 y 120-128). En relación con la *Aliança d'Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura de Catalunya* cupo a Dieste un encargo especial de la Alianza madrileña, el de mediar —sobre la base de sus propias convicciones— para conseguir una colaboración de los escritores catalanes con los del resto de España.

no funcionaba como entidad orgánica, limitándose entonces a aunar los esfuerzos necesarios, en torno a Castelao, para editar un portavoz que les costeaba el Comisariado de Propaganda de la Generalitat catalana. Su propia radicación en Barcelona, donde entonces aún no vivía el núcleo mayor de los intelectuales gallegos leales a la República que no habían emprendido el camino del exilio, era un motivo más para su escasa operatividad, reducida realmente a dar información a combatientes y exiliados de la crueldad de la represión falangista en Galicia[47]. El propio Dieste ofrece una pista muy clara en la carta a Aznar Soler arriba citada:

> Mi intervención en el II Congreso tenía por objeto hacer presente a Galicia de algún modo en tan importante coyuntura; pero sin asumir por mi parte ninguna representación político-literaria[48]. La «representatividad» me fue conferida por el comité organizador de las jornadas al requerir de mí la intervención; pero, naturalmente, habría sido aceptada con la más inequívoca adhesión por todos los escritores gallegos no comprometidos con el llamado Movimiento, y aun esos mismos me han tratado siempre con gran respeto. (p. 80)

Al margen de lo que no parece sino *candor* de la consideración final deslizada por Dieste —en apariencia, casi propia de un *clerc* arropado en neutralismo más que de quien estuvo donde estuvo[49]—, esta parece la única interpretación posible sobre la representatividad del escritor durante aquel Congreso.

Sin duda más relevante es el silenciamiento de su nombre y de su misma participación en el foro, que, por probable imposición del Ministerio de Instrucción Pública y por la presión del poderoso sector estalinista de la Alianza —enojado con el papel jugado por Dieste en el *affaire* Gide e incluso con su trabajo como corrector-suavizador de estilo en las traducciones de las ponencias extranjeras (TH, p. 78)—, alcanzó a la propia *Hora de España*, nacida como se ha subrayado de una iniciativa personal de Dieste y por él cofundada. Un silenciamiento que ocasionó, por una parte, que la ponencia de Dieste no se recogiese en el número VIII de la revista, monográfico sobre el Congreso, y por otra que el escritor no figurase respaldando —como efectivamente había hecho— la ponencia colectiva presentada por la delegación española que se recogió en el mismo lugar[50] (pp. 81-95). Según explicación trasladada a Aznar

---

[47] Sobre la situación de la literatura y la cultura gallegas durante la guerra, tanto en el sector nacional como en el republicano, es imprescindible la consulta de Rodríguez Fer (1994).

[48] Véase asimismo la entrevista que en 1977 le hicieron Luis Suñén y César Antonio Molina, donde Dieste incide en la accidentalidad de su representación: «No se trataba de actuar solamente como gallego, sino como hombre comprometido en una situación que nos afectaba a todos» (Suñén y Molina, 1977: 19). Sépase, en cualquier caso, que poco antes de morir el escritor trasladaría a Valentín Paz Andrade una información contradictoria con lo hasta aquí sustentado. Y en doble sentido, además. Hablando del Congreso dice lo siguiente: «Tocóume a min representar a Galiza cun pequeno discurso en galego» (OC, vol. V, número 574, p. 851). No sé hasta qué punto debería concederse fiabilidad a este recuerdo, que, insisto, contradice manifestaciones anteriores del escritor.

[49] Desde luego en 1937 ni Risco, ni Cunqueiro ni Torrente Ballester u otros escritores gallegos afines (por credo o por miedo) a Franco hubieran delegado en Dieste ninguna clase de representación para nada. Es obvio, por otra parte, que Dieste no mantuvo nunca una actitud semejante a la demandada por Julien Benda en 1927 en *La trahison des clercs* (sobre su confianza en recuperar y transformar al *clerc* véase TH, p. 52).

[50] Figuran como firmantes el núcleo de integrantes de la redacción de *Hora de España* y otros intelectuales: Serrano Plaja, Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Gil-Albert, Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya. En uno

Soler en la carta referida, el propio Serrano Plaja, que había sido el encargado de leer la ponencia común y a quien también había comisionado el Ministerio de Instrucción Pública para la coordinación del número VIII de *Hora de España*, advirtió a Dieste de la consigna recibida, «para él penosa de cumplir»[51] (TH, p. 78).

Pasando ya al texto en sí —muy representativo de lo escrito por nuestro autor en este tiempo y en realidad una versión reducida de lo que ya había expuesto en el artículo «Democracia galega», aparecido en el número 2 de *Nova Galiza*— diré que contiene una denuncia burlesca de la concepción del patriotismo oficial en los años correspondientes a la niñez de Dieste, aquel que solía llenar la boca de los sectores acomodados, de los jefes y oficiales del ejército o de la propia Iglesia tras la restauración borbónica. El orador lo señala como un signo más de la autoridad brutal que amparada en la pólvora y en el incienso se imponía al pueblo. Y precisa que en pocos lugares como Galicia esa autoridad se ejercía de modo menos respetuoso con la cultura popular, de modo que en su tierra costaba enorme trabajo tomar en serio la *vida civil*: «A "patria" era un escudo de folla de lata, un tricornio de charol, un cheiro a puvulla, unha núa adusteza de xuzgado e —nos días de festa e na cibdade— coroneles tesos como fetiches. Aquelo era a patria... a aquelo había que servir...» (*Nova Galiza*, 7, p. 3). En la impresión del pueblo, y frente al Estado falso que los ahogaba, estaría la tradición, mucho más próxima, local y universal al tiempo. Galicia era así, como otras de las naciones peninsulares, «un anaco de tradición europea» remansado en el tiempo y nacido «de estrelas e de cristiandá».

Ese mismo pueblo vio en la República —complementa Dieste— una posibilidad de hacerse *civil*, la cual pasaba por un acendrado y grave sentimiento de solidaridad y fraternidad que daba un sentido nuevo a la noción de *patria*. De este modo, el levantamiento fascista supone un nuevo intento de aplastar la actuación civil del pueblo, y con ello una tentativa de enterrar para siempre la tradición y sus valores, entre ellos el de la diversidad deseada, el de *las Hespañas* hermanadas por la República, a fin de reinstaurar la patria del culatazo y la

---

de sus trabajos sobre el núcleo de *Hora de España* Aznar Soler (1993b: 47) ha dejado escrito que Rafael Alberti, María Teresa León y el propio Rafael Dieste dejaron de suscribir la ponencia colectiva por «razones de edad», amparándose para ello en una notificación que Sánchez Barbudo le dirige a él mismo y que había reproducido en otro lugar (Aznar Soler, 1987b: 377). Al margen de lo poco verosímil que me parece el argumento de Sánchez Barbudo (Prados nació el mismo año que Dieste, 1899, y Souto apenas tres más tarde, antes incluso que María Teresa León), importa aclarar la inexactitud del dato en lo que afecta a nuestro escritor, a quien, además, y a diferencia de lo que hace con los otros dos escritores mencionados, no alude Barbudo de modo explícito en su carta a Aznar. Tampoco lo hace otra carta, en esta ocasión de Serrano Plaja, que trata las mismas cuestiones y se dirige al mismo destinatario. En ella se indica llanamente que Alberti y León no firmaron porque no se les invitó a ello, y que esto no se hizo porque su «rango literario» los situaba aparte y porque «su posición política acaso no cuadraba enteramente con algunos de los puntos que la ponencia, de una manera no especialmente sutil, quería dejar establecidos» (carta cit., en Aznar Soler, 1987b: 384-385). Reitero, pues, mi convencimiento de que la única razón por la que Dieste no apareció como firmante de la ponencia colectiva radicó en la exclusión de su nombre por orden de las autoridades gubernativas comunistas.

[51] No dejaré de señalar aquí la sorpresa que me causa observar que en la correspondencia que en los años setenta Serrano Plaja cruza con Aznar Soler sobre las mil tribulaciones de aquellos días no se refiera en ningún momento a este asunto.

procesión. La intervención del escritor acaba haciendo un llamamiento a Europa para que intervenga con firmeza en favor de los leales. Y también otro a los combatientes españoles para que liberen a Galicia del terror falangista.

El resto de publicaciones que Dieste da a la luz en *Nova Galiza* están en consonancia plena con lo que acabamos de ver, y sólo en un sentido relativo podría afirmarse que son relevantes para nuestro actual propósito. Se trata de un grupo de diez textos de vario carácter al que aún podrían sumarse bastantes más que a pesar de no ir firmados parece seguro que salieron de la pluma de nuestro escritor, entre ellos «Artistas galegos coa España leal», al que me referiré más adelante, o toda la serie «Ao paso do tempo»[52].

Como el resto de las publicaciones periódicas de origen gallego aparecidas en zona republicana durante la Guerra Civil y como, en general, el conjunto de todas las otras, de la procedencia geográfica o ideológica que fuera[53] —siempre con la salvedad breve de *Madrid*, la relativa de *El Mono Azul* y *Nueva Cultura*, y la especialísima de *Hora de España*; y en el otro lado las de *Vértice* o *Jerarquía*—, *Nova Galiza* se caracterizó por poner en práctica aquel *lenguaje activo y útil* que mejor podía movilizar a sus destinatarios naturales, a menudo reducidos a un entorno próximo y limitado[54], y desde luego también por conformar una noción de lo que el *pueblo* era y de lo que *lo popular* había de representar como norte y guía de una forma nueva de comunicar o crear según el caso. El fenómeno lo describe con criterios funcionales muy nítidos Serge Salaün (1985: 53):

> [La prensa militar y la prensa «civil»] responden a la misma reivindicación, y a la misma práctica del *derecho al lenguaje*. Lo que importa es que esta prensa confiere al lenguaje, a la comunicación verbal, una función nueva y compleja: el lenguaje no es sólo instrumento de comunicación intelectual y de conocimiento (la adquisición de un saber) sino también instrumento de una acción. El lenguaje se vuelve arma beligerante, porque el acceso a la

[52] Al primero ya se refirió como de autoría diesteana Estelle Irizarry (1980: 281). Sobre la serie indicada opina lo propio Rodríguez Fer (1994: 138).

[53] Serge Salaün (1985: 13-78) informa sobre el mapa de publicaciones bélicas, tan amplio «que no parece tener equivalente en la historia de la prensa mundial» (p. 14), sumando un total de casi mil cuatrocientos títulos en la zona republicana y más de doscientos en la nacional, que el investigador ordena en base a diversos criterios (ideológico, geográfico, sociológico, de periodicidad y tirada, etc.). Una tercera parte de las publicaciones republicanas ha sido catalogada y estudiada por Núñez Díaz-Balart (1989). En relación con la prensa gallega del período el informe más exhaustivo es el ofrecido por Rodríguez Fer (1994: 19-38 y 118-147).

[54] Esto último se cumple de manera estricta en la prensa *miliciana*, que pudiera denominarse también *de trinchera* o *de campaña* (Núñez Díaz-Balart, 1989, t. III: 2643-2650), casi siempre escasa de medios —lo habitual fue el mecanografiado y posterior proceso de multicopia— y orientada a la publicación de boletines que se veían como un elemento más de la militancia política de un combatiente relativamente formado en lo doctrinal. La investigadora citada encuentra en la prensa impulsada por el Quinto Regimiento, organizado por el Partido Comunista con recluta de adeptos ya en los primeros momentos de la guerra, el paradigma de este tipo de manifestación, por otra parte muy ligada a la inspiración y consignas emanadas del Komintern. Con el impulso del ejército regular y la creación del Comisariado la prensa miliciana iría perdiendo protagonismo en favor de la *prensa militar*, desarrollada también de forma representativa por las brigadas surgidas del Quinto Regimiento y bastante más ambiciosa en cuanto a su difusión y alcance. Tan sólo las publicaciones afines a sectores anarquistas o trotskistas mantendrían así una autonomía en relación a los comisarios gubernamentales, la cual se desvanecería en los primeros días del Gobierno Negrín (mayo de 1937) tras la crisis originada por el secuestro y asesinato de Andreu Nin y las posteriores purga en las filas del P.O.U.M. y disolución del Consejo de Aragón.

> expresión (a la conciencia, al saber, a la cultura, al pensamiento) se abre para la inmensa mayoría y su manejo no es sólo un derecho sino una exigencia individual y colectiva, un deber ante la página de la historia que escriben los que hacen, dicen y escriben.

La participación de Dieste en *Nova Galiza* responde claramente a la confianza en la lengua de la comunidad, en la tradición moral de un pueblo, a la que se refiere Salaün. El escritor aspira a contar a los combatientes, a los emigrados o exiliados lo que verdaderamente pasa en Galicia, y para ello se esfuerza como nunca no —contra lo que pudiera esperarse— en abjurar de sus propios principios axiológicos y estéticos, siempre próximos a una estilización *elitista* y a una contención elocutiva que no eran en principio la mejor plataforma para establecer un correcto o válido entronque con lo que cabía esperar en un boletín de lucha antifascista; en lo que en realidad se esfuerza creo que es en afinar y precisar aquella contención estilizada para lograr unos objetivos que comparte plenamente con sus compañeros de armas y letras. Pero la especificidad de su discurso, como en otras circunstancias históricas ya había acontecido, se alcanza, además de por una voluntad de estilo nunca reservada en el armario, por una comprensión del pueblo muy identificada con el krausismo institucionista, con el humanismo progresista y socialista que mejor que nadie podía representar, entre los vivos, Antonio Machado[55]. Así, informarán sus escritos en la revista simultáneamente un tradicionalismo proyectivo, entendido no como reserva espiritual sublimada y estanca en la historia sino como procedencia y camino comunes[56], un laicismo cristiano personalista que incorpora elementos procedentes del panenteísmo[57], un esfuerzo muy pedagógico por estudiar el discurso fascista y sus trampas[58], una defensa de la pluralidad ideológica y del diálogo,

[55] Sobre la evolución de su pensamiento durante la guerra deben verse al menos Tuñón de Lara (1977) y Sánchez Barbudo (1980: 9-48). En relación con el proceso de *mitificación* del poeta ha planteado interesantes vías de análisis Sánchez Trigueros (1991).

[56] Tiene ello que ver, desde luego, con la posición generacional del 27 en España y del 25 en Galicia. Pero también con una actitud que se planteó con ánimo revolucionario por parte de André Malraux en el acto de cierre del I Congreso Internacional de Escritores. Según una frase que alcanzaría fama notable la cultura no se transmite o hereda, sino que se conquista (*I Congreso Internacional...*, vol. I, p. 475). Es notable que Malraux derivase de ahí una pequeña joya de la reflexión hermenéutica, estimo que no valorada. Para el escritor francés la figura del pasado, y con ella sus obras de arte y su literatura, han de ser sometidas a perenne metamorfosis, de forma que cada objeto estético sea verdaderamente «una posibilidad de reencarnación» que sirva a la función que considera inexcusable en la propia lectura hermenéutica de la historia: transformar a través del dolor milenario de los hombres y mujeres del pasado la *conciencia* de cada hombre actual (p. 476).

[57] Sería útil para precisar el alcance de este juicio la lectura de la serie de aforismos «Palabra eterna» (FI, p. 80) de la colección «La brújula y el Norte», escrita por Dieste mediados los años cuarenta en Buenos Aires. Sobre la proyección religiosa y política del panenteísmo véase Ureña (1989).

[58] Es curioso observar que a esto se dedican la práctica totalidad de las colaboraciones ensayísticas firmadas como *Félix Muriel*, con la única excepción de la crónica «Unha morte lanzal». Son en concreto estas tres: «Estampas e monifates» (9, 1 de septiembre de 1937, p. 2), «Política do trasno» (10, 20 de septiembre de 1937, p. 1) y «Os outros. Interviú» (11, 10 de octubre de 1937, p. 4). En consonancia con lo que fue una reorientación general en toda la prensa de combate republicana a partir del verano de 1937 —que por supuesto contaba con precedentes, por ejemplo en la práctica de *El Mono Azul* (M. García, 1977: 229)—, Dieste va a fijarse en esos trabajos en los apoyos del fascismo exterior (Hitler, Mussolini, Salazar) a la causa de Franco. El objetivo fundamental era el de presentar la lucha como un proceso de liberación nacional o guerra de independencia, a la vez que se denunciaba la *venta* de España llevada a cabo por los sublevados.

una fe profunda en los valores representados por la civilidad republicana y, en fin, una grave aunque optimista seguridad en que el rumbo histórico de Galicia y el de los otros pueblos de *Hispania* debía seguir siendo común, no como losa o penitencia recíproca sino como don de diversidad y ejemplo para el mundo, y siempre sin perjuicio de las singularidades nacionales y de su propio desarrollo.

Porque entronca con una de las líneas de investigación abiertas en una fase anterior del presente trabajo destaco aquí uno de los textos de *Nova Galiza*, el titulado «Os tópicos por dentro. Individualismo galego», que apareció en el número 11, de octubre de 1937 (p. 2). El ensayo ilustra además sobre el hecho de que, incluso en un medio como este boletín de lucha antifascista, Dieste no prescindió del interés por actualizar argumentadamente las convicciones que había comenzado a hacer públicas en 1925 en el diario *Galicia*, y de manera muy particular su personalismo. Añádase a ello que, como entonces, en esta ocasión, sin que en ningún momento deje de perfilar el problema convocado en su precisión local, nunca pierde de vista la dimensión universal del mismo. Importa, de entrada, su definición de la persona como «ser vivente determiñado como espríto». A esa luz dirime el supuesto rasgo de carácter que identifica al gallego como individualista, un tópico a mitad de camino entre una concepción *a lo picaresco* y otra *a lo santo* (malicia y éxtasis combinados), que incomoda seriamente e incluso irrita al columnista, sobre todo cuando se articula con la relativa a la *elasticidad* y capacidad de adaptación de sus paisanos. A partir de aquí Dieste hace un giro antropológico y social, refiere la forma de vida del labrador gallego, muestra su compromiso familiar, explica su vinculación con la tierra y su distancia con el mundo civil (el de las decisiones políticas que, por provenir siempre del ámbito *caciquil*, valora que *no le conciernen* si no es como efecto). Y, con muy especial detalle, expone la relación de ese labrador consigo mismo. Como en otros casos, configura nuestro autor de este modo una operación claramente enraizada con el método fenomenológico raciovitalista de análisis, el cual se revela asimismo en la respuesta alcanzada. El gallego, y como él otros hombres y mujeres procedentes de pueblos condenados históricamente a la estrechez económica e incluso a la emigración, se caracteriza porque el mundo no entra fácilmente en él. Ese mundo se constituye para él como *mundo d'afora*, y cuanto más ajeno le resulta más vacío se le hace. Lo que aquel *personaje* (o *persona visible*) sabe, lo que siente, lo que vivió en los momentos de mayor plasticidad íntima, nada tiene que ver con el mundo exterior, el de afuera (especialmente, claro está, en el emigrado; pero también en el labrador que cuando contempla la realidad en torno —no la de su terruño sino la más amplia del ámbito civil, con sus leyes— las ve ajenas). Y por esa razón queda *isolado*, aislado, «e a semellante isolamento chámaselle despois individualismo». Al que se le extrema esa situación, y de manera muy singular al emigrante, suele advenirle aún otro peligro con mayor empuje desnaturalizador, el de ser seducido por todo aquello en lo que no reconoce su propio origen: como ese *mundo d'afora* no entra en él resuelve, para acomodarse, invertir el sentido. Así, saldrá de sí mismo, se vaciará de mundo íntimo..., y se convierte ya en un *ché*, en un *monifate*, esto es, en una falsación de su propia persona, reducida a espejo de aquello a lo que se quiso asimilar. Por consiguiente, resuelve, hablar de individualismo con la imprecisión conceptual y antropológica con la que suele hacerse, con la propia del tópico, debe poner en guardia a quien aspire a comprender la realidad de las cosas. Y Dieste insiste, alcanzado este punto, en algo que parece probable

que no hubiera resaltado tanto en su fase de periodista en los años veinte: el problema del aislamiento tiene una solución forzosamente económica y social. Con todo, y la advertencia parece dirigida a sus propios compañeros de viaje —sobre todo a los comunistas—, manifiesta que la recuperación de los medios productivos no debería suponer el sometimiento del pueblo a *doctrinas* que los vaciasen de su mundo propio. Y sobre esa esperanza reclama «¡Persoas, queremos!». Por último, en este mirar a lo más próximo tan común a los esfuerzos clarificadores del autor desde su etapa periodística en Vigo, proyecta el resultado de su análisis en un sentido universal e ideológico, nuevamente informativo del camino por él emprendido hacia una razón vital e histórica:

> Ista custión é tan viva en Galiza, que nos dá aos galegos certa esperencia e tino para vela tamén plantexada no mundo. ¡Si a resolvésemos alá!
>
> Pensar oxe en Galiza é sentirse moi nidiamente hostil a isa barbarie impersoal, ainda que *fulanista*, que amenaza ao mundo co nome de feixismo.

Claramente vinculadas con los textos vistos de concienciación y propaganda antifascista, aunque escritas en otro tono expositivo y pensadas con un alcance que sin duda trasciende la inmediatez de la situación histórica en que nacen —como ya procura el ensayo al que acabo de referirme—, hay tres colaboraciones de Rafael Dieste que según entiendo deben considerarse como parte sustantiva del pensamiento estético y literario del autor con independencia de su propia circunstancialidad. Me refiero a «Fraternidad viril en torno a España» y a «Desde la soledad de España. (Sobre la vida y el espíritu)», aparecidas ambas en *Hora de España* (números 2 y 13 respectivamente, de febrero de 1937 y enero de 1938, pp. 54-57 y 19-30), y a «Fascismo y cultura nacional». Esta última fue en origen una alocución radiofónica perteneciente a una serie organizada por el Casal de la Cultura barcelonés y emitida en fecha no determinada de la primavera de 1937 por Radio Barcelona en la propia voz de Rafael Dieste (debe suponerse que en castellano, por lo que enseguida se verá). Más o menos simultáneamente se publicó una versión catalana en el número 417 de la revista *Mirador*[59] (22 de abril de 1937, p. 6).

[59] Aznar Soler, con seguridad por carecer de la versión castellana original, tradujo el texto del catalán al castellano cuando editó *Testimonios y homenajes*. Corrobora el hecho de que la versión original de «Fascismo y cultura nacional» estaba en castellano su aparición en esa lengua —y no en gallego— en el número 5 de *Nova Galiza*, de 15 de junio de 1937 (pp. 2-3), texto que recuperaría Claudio Rodríguez Fer en 1991 para el volumen *Guerra literaria* (pp. 107-111) y que Aznar Soler no pudo localizar en su momento. Entre la versión de *Nova Galiza* y la de TH existen, como es lógico, diferencias de estilo y aun de matiz, adjudicables al propio acto de la doble traducción —castellano a catalán y, sobre este resultado, catalán a castellano— por personas diferentes entre sí y diferentes al autor. Más importantes son otras divergencias, para las que conjeturo lecturas erradas (probablemente en la primera traducción, pues un conocimiento de los *usus scribendi* y del propio pensamiento del autor las haría evitables). Así, por ejemplo, la que muestran las respectivas conclusiones del segundo párrafo de las dos versiones, contradictorias entre sí. O esta otra que paso a hacer explícita y que revela —contra lo que pudiera pensarse, y precisamente por ello me detengo—, más que falta de concordancia ideológica, simple adopción de distinto camino expositivo: donde en la edición de Aznar Soler se lee «Precisamente en este momento hay que afirmarse como escritor antifascista» (p. 119), en *Nova Galiza* aparece «Apenas es necesario en este momento calificarse como escritor antifascista» (p. 3), estando esta última declaración mejor coordinada con el curso de la argumentación posterior del párrafo que la recogida en TH.

La importancia de la radio como vehículo de combate y concienciación fue notable durante la guerra, alcanzando en algunos momentos un sentido estratégico para los mandos militares. De manera muy especial para los sublevados, entre los cuales se hizo famoso el general Queipo de Llano por su asiduidad ante el micrófono y la confianza en sus efectos propagandísticos tanto hacia dentro y como hacia fuera, de lo cual acabaría haciendo burla Alberti en su farsa *Radio Sevilla*. Desde luego, la radiodifusión española, nacida en 1924, no alcanzó entre 1936 y 1939 la diversificación ideológica ni la atomización geográfica alcanzadas por la prensa en ese mismo período, debido a causas obvias de carácter tanto técnico como financiero. No obstante, ciudades como Barcelona simultaneaban en su dial cinco emisoras locales con un espectro político que iba del comunista al libertario pasando por el institucional, el nacionalista y el trotskista (Salaün, 1985: 111-115). En función de todo ello no es extraño que la voz de Dieste se sumase al combate de las ondas, ni que lo hiciese precisamente desde la radio de la Generalitat. Aunque también aquí debe advertirse que su intervención no es representativa del tono habitual que solía caracterizar las emisiones.

En «Fascismo y cultura nacional» el escritor aboga por una comprensión de las diversas culturas nacionales como *íntima realidad* que tiene la aspiración primera de comunicarse, de irradiar hacia el exterior para darse a conocer, no para imponerse. Las culturas se reconocen en el hecho de que no se recluyen en sus límites, «no son cotos cerrados de un tiempo y un lugar, como en doctrina spengleriana se pretende, sino que se comunican entre sí» (p. 2). Interpreta Dieste que el confinamiento histórico que, por razón de servidumbre a otra nación o por inercia, algunas culturas han padecido en fases de su evolución nunca redundó en logros de originalidad incontaminada sino más bien en simple decadencia patológica. Pues bien, en su juicio el fascismo se propone utilizar las notas caracterizadoras de las distintas culturas nacionales para sus propias aspiraciones. En una gran ceremonia de la confusión, que Dieste compara con el síndrome de la histeria, el fascismo invierte fines y medios, pues con ocultación del sentido último de su intervención en la vida del pueblo mediatiza la cultura en provecho propio y la hace sierva de un programa político: «Su técnica es ante todo publicitaria, y su sentido real se agota en esto: una pura negación que necesita justificarse con apariencia positiva» (p. 2). Esa aparente positividad actuaría, según el ensayista, aprovechando precisamente aquella íntima realidad de los pueblos antes aludida, pero no en su raíz y centro sino en sus expresiones espúreas o caricaturescas, en las manías y prejuicios, en los delirios colectivos que la propia comunidad había conseguido aplacar y reconducir. El fascismo excita todo esto, y así suele presentarse como una «incontenible y mística manifestación del genio nacional», de modo tal que sólo los naturales del país del que se trate están en capacidad de comprender esa irrupción por la que —dice Dieste— se invoca sin tregua la entraña y el riñón nacionales, aunque de lo que en verdad se trate sea del «último gran esfuerzo del sentido feudal de la riqueza». Ser antifascista no sería de entrada otra cosa que afirmarse en el sentido civil de la comunidad.

Es curioso el análisis económico que aquí introduce el escritor, probablemente no compartido por la mayoría de sus propios camaradas. No cree Dieste que fascismo y capitalismo representen una unidad de programa más que en la mente de los *grandes mercaderes*. Como hemos visto prefiere la comparación con el feudalismo y, actualizando la perspectiva, con la mafia, con ese estilo de los *mafiosi* que «casi parece revolucionario» y que suele presentarse como sín-

tesis unificadora anunciada a un país. En realidad, tanto con la mafia como con el fascismo el pequeño burgués pierde (desde luego, también lo hacen el campesinado, el proletariado..., los trabajadores). Sólo el gran capital triunfa con la victoria fascista, y esto debe verse —enunciado en las ondas radiofónicas barcelonesas en la primavera de 1937— al tiempo como aviso para unos y corrección de criterio para otros.

La manipulación de los valores tradicionales de la nación y de la natural materialización de los mismos en formas culturales duele especialmente a Dieste. Y es que la deturpación o adulteración fascista *leída* desde el bando republicano empezaba a inducir una triste reacción: «nos dejan sin cultura y sin nacionalidad. Casi ha dejado de ser decente hablar de esas cosas» (p. 3). ¿Qué hay de específico en el fascismo hispano?, inquiere a continuación. Fundamentalmente dos notas: el atraso y zafiedad de sus promotores y lo abigarrado de sus comparsas. Frailes que hicieron rey a Cristo, beatas que los coreaban, señoritos, banqueros, gente de orden, espadones... todos asumiendo «tres gritos en que se resume la tontería nacionalizada: ¡Viva Cristo Rey! ¡Arriba España! ¡Muera la inteligencia!» (p. 3). Por último, no pierde ocasión el conferenciante, para plantear un análisis de corte semiótico-cultural de nuevo con doble destinatario colectivo (sublevados y leales, nacionales y republicanos). Toma la figura del Cid, que el fascismo empezaba a recuperar tras haber encontrado las siete llaves de su sepulcro. Y denuncia el uso del mito épico por parte de quienes arriendan y monopolizan el poema para sus fines, sustituyendo la grandeza por el gesto histriónico, que de tanto hincharse deviene giba nacional, «en cuyo seno, dicen, está el cogollo de la casticidad». Los leales a la república deben saber —y aquí se aprecia la reorientación anunciada— que en realidad el Cid está con el pueblo, frente al fascismo.

Los otros dos textos de tono teórico arriba indicados corresponden ya a *Hora de España*. Conviene, antes de verlos, establecer algunas consideraciones sobre la dimensión del pensamiento literario y estético —no de la crítica, que será abordada en un momento posterior— en la revista que empezó a publicarse en Valencia en enero de 1937 y que en su portada mantuvo, en los veintitrés números publicados, el lema «Ensayos. Poesía. Crítica. Al servicio de la causa popular», siempre con un dibujo de Ramón Gaya entre el grupo de sustantivos descriptores[60] y la frase declarativa final.

4.5. El espacio del pensamiento en *Hora de España*

No cabe duda que de entre todas las publicaciones, de uno u otro bando, surgidas en la coyuntura bélica de los años 1936-1939 fue *Hora de España* la que reservó un espacio mayor al ensayo. Tanto es así que no falsearía la realidad de sus páginas la consideración de que estamos ante una revista de corte fundamentalmente ensayístico. Y aunque por la propia circunstancia parece lógico calcular que ese tono no mostrase una proclividad excesiva a lo teórico,

[60] En relación con el segundo, *Poesía*, el más completo análisis se debe a Lechner (1968: 184-207), quien observa, entre otras peculiaridades sometidas siempre a interesantes matizaciones, la práctica ausencia de romances y de otras formas de la *poesía directa*, juzgando el cuerpo lírico allí recogido como el más sólido e importante de cuantos fueron apareciendo —donde y como fuere— durante la guerra, y señalando en fin en su modulación poética un alto ejemplo de lo que es la *gran* poesía comprometida. Véanse además Caudet (1975: 33-37) y Jiménez Millán (1982: 371-390), este último atento en especial a la vertiente elegíaca presente en los textos líricos publicados en la revista.

predominando lo crítico, lo histórico o aun lo hermenéutico —más o menos supeditados al ejercicio propagandístico generalizado—, la verdad es que no puede decirse que aquel desaparezca. La propia contención expresiva, la ausencia de consignas mecánicas, la tendencia reflexiva y nunca sectaria que los promotores de *Hora de España* trasladaron a su proyecto favoreció que la estética y el pensamiento literario encontrasen también su hueco en la revista. Ello explica que, tendencias ideológicas al margen, Francisco Caudet (1973: 176-177), Enrique Montero (1977: XI) y Monique Roumette (1977: 245) hayan podido ver en *Hora de España* una continuación del espíritu cultural de *Revista de Occidente*, *España*, *Cruz y Raya* y otras ricas experiencias de preguerra que habían conseguido poner en comunicación a España con Europa.

Sin pretensión de ofrecer un análisis exhaustivo de ese bloque ensayístico, que aquí no debo acometer, señalaré que uno de los núcleos más recurrentes y polémicos es el relativo a la propia noción de compromiso, que cuenta con derivaciones tan interesantes como la de la discusión sobre las funciones de la literatura o el arte y el problema de su comunicabilidad al pueblo. En él participaron de forma decidida prácticamente todos los integrantes de la redacción de la revista, en ocasiones como respuesta a posiciones hechas públicas desde otros medios. Creo que podría defenderse que el grupo mantiene en este aspecto una posición bastante cohesionada, a la que ya se ha hecho referencia anterior. Viene definida por la independencia de criterio y por una coordinación de esfuerzos frente al único enemigo común que se reconoce —el fascismo— orientada a fortalecer la unión y a reducir el sectarismo, sin que ello supusiese nunca el menor resquicio ni al acatamiento de consignas externas ni a la homogeneización doctrinal en lo político o en lo estético. Así, aunque entre el tipo de discurso de Gil-Albert o el de Gaya y aquel otro que podríamos representar en las intervenciones de Serrano Plaja o Sánchez Barbudo es notorio que existen algunas diferencias, lo cierto es que todos quedan enmarcados en el mapa de las voluntades indicadas.

Destacaré a continuación dos textos que informan bien de esa determinación. Se trata de «La adhesión de los intelectuales a la causa popular» de Sánchez Barbudo, aparecido en el número VII, de julio de 1937 (pp. 70-75), y de la propia ponencia colectiva presentada al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (VIII, pp. 80-95).

El primero de ellos ejemplifica además el tono y maneras de los textos de respuesta a opiniones vertidas en otros medios que en menor o mayor medida venían a cuestionar la línea seguida por *Hora de España*. En este caso Sánchez Barbudo responde a un trabajo publicado en *Sur* y firmado por Guillermo de Torre, quien en esta revista bonaerense actuó un tiempo como secretario. Su título era «Literatura individual frente a literatura dirigida» (30, marzo de 1937, pp. 89-104). Tras describir brevemente los puntos de partida de este ensayo y de una nota complementaria del mismo autor, con sus referencias tanto a André Breton como a Julien Benda, Barbudo manifiesta que la posición de Guillermo de Torre no es nueva, y que además resulta representativa de la de un grupo de escritores liberales que están con la República y el pueblo («o al menos parecen estarlo», y aquí comienza ya la polémica), «pero que temen, sin embargo, *sobre todo por el espíritu*, y creen que la adhesión de muchos intelectuales a la causa de los oprimidos producirá un descenso en la calidad de la obra de éstos» (p. 70; cursiva mía). Acudiendo por su parte a la palabra y al ejemplo de André Malraux

afirma que el problema real de quienes piensan como Guillermo de Torre estriba en su incapacidad para discernir lo accidental[61] de lo esencial. Sánchez Barbudo defiende la eficacia y la dignidad del arte de propaganda presentándolo como un arma más en la lucha antifascista en un momento que califica de *auroral* para la cultura, y a continuación introduce lo que es una de las más claras cifras del pensamiento del grupo de *Hora de España* en su conjunto: «*pero nunca creeremos que este arte de propaganda, si arte puede llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y de los revolucionarios*» (p. 72). E incluso más, puesto que suma a ello que en el seno de ese grupo nadie quiere la reducción del arte y la literatura a propaganda: «Desde esta revista venimos hace meses defendiendo lo contrario. [...] Creemos menos en el «arte social» que en el valor social del arte, pero no por eso hemos de llenarnos de excesivos temores porque otros ensalcen sobre todo un arte de propaganda, *tosco y sin salida*» (p. 74; cursiva mía). Con todo, en este punto la argumentación de Sánchez Barbudo se vuelve confusa, probablemente porque sus propias convicciones sobre las bondades del realismo socialista no se enraizaban en una doctrina ortodoxa y porque, a pesar de ello, se esfuerza en no dejar de solidarizarse públicamente —aunque sea con la tibieza conceptual que se va a comprobar— con aquella estética:

> Encontrar un arte de calidad, no para las masas, sino para los hombres, con todas las realidades del hombre hoy día, es nuestra labor de artistas, de creadores y revolucionarios. Con el *realismo socialista* en arte estamos nosotros si entendemos la realidad no como fría apariencia, no como muerte, sino como viva fuente de apariencias y sugestiones. Sólo vale la pasión que el artista aplica a la realidad del mundo, considerado éste con todo su peso y rica fantasía. (p. 74)

Pero lo que menos aceptable parece al secretario de *Hora de España*, también lo que más irrita su sensibilidad de combatiente, es la homologación de «comunistoides y fascistizoides de toda laya», a la que se había referido De Torre como preludio a su denuncia de la comunidad de propósitos de unos y otros, dirigida según su análisis a la aniquilación de la libertad de expresión literaria y artística. Con vocabulario pedagógico recriminará la identificación buscada entre fascismo y comunismo, y mostrará que su relación respectiva con la cultura es de signo radicalmente inverso: «El comunismo, más o menos tarde, irá al triunfo, a la liberación de los hombres, a la cultura; mientras que el fascismo será aniquilado y, mientras subsista, se opondrá a la cultura y escarnecerá o asesinará a los mejores representantes de ella, como los hechos nos vienen demostrando» (p. 73).

La parte final del trabajo introduce una nueva vertiente que, como ha visto Aznar Soler (1993b: 46), tiene algo de «manifiesto generacional». En ella, además de afirmarse en la necesidad de una clara toma de partido a favor de los valores de la República, jugándose en ello de manera consciente la vida y la propia obra, se reconoce miembro de una juventud que se considera «carne y san-

[61] Con esta etiqueta se refiere sobre todo a la situación de los escritores rusos y a «otros defectos» del régimen soviético tal y como venían siendo presentados por Gide a partir de 1935, estado de cosas al que, por cierto, no parece que Sánchez Barbudo conceda crédito pleno (p. 72).

gre de la revolución», por lo cual la entrega a esta no es sino una entrega «a nosotros mismos, a lo más íntimo y mejor de nosotros mismos» (pp. 74-75). Pero sobre esta declaración de sentimientos situaré aún otra que la complementa y que traslada el eje de lo emotivo a lo puramente racional actuante en el ámbito de la estética. Sánchez Barbudo, conocedor de la vinculación de su *adversario* con las vanguardias —pero no estrictamente sobre ese punto de apoyo— establece una dilatada distancia generacional en relación con estas y con su falsa *novedad*, que para él ha acabado en suicidio por simple e insustancial hastío («El insistente afán de novedad acaba en snobismo y vaciedad, en anacronismo de nuevo», p. 75). De ello no salva siquiera al surrealismo, cuya única salida, su «desemboque natural», era el comunismo, y acabó por desaprovecharla. Así, la juventud revolucionaria, a diferencia de las vanguardias, pone la verdad, la libertad y al hombre por encima de la literatura y el arte o de sus juegos:

> Si alguna duda teníamos, ahora la hemos fundido con la mejor esperanza que guardábamos en nosotros. Y ahora nuestros ojos, abiertos y limpios para el asombro, son los mismos de antes, purificados. Somos los mismos, somos mejores; no hemos decaído, no hemos renunciado a nada, sino que, al contrario, nos engrandecemos[62]. (p. 75)

La «Ponencia colectiva» presentada en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura comparte en algunos momentos, sobre todo en el inicial y el final, ese tono de manifiesto de generación. Debe aclararse que no es, al menos explícitamente, un texto emanado de la redacción de *Hora de España*. De hecho, incorpora firmas —como las de los pintores Arturo Souto, Eduardo Vicente y Miguel Prieto— que al margen de aquel texto no suscriben ningún otro en la revista, y otras que tuvieron una participación bastante escasa. Oficialmente se trata de un texto que representa a la delegación española en el Congreso. Sin embargo, debe reconocerse como plenamente identificado con el proyecto general del grupo de *Hora de España* y con el estilo que lo hizo reconocible. Sabido complementariamente que la ausencia de Dieste se debió a lo que se debió[63], y que en realidad tomó parte, como el resto de los miembros de la redacción[64], en la revisión final del texto que previamente había escrito Arturo Serrano Plaja —se me permitirá sugerir que con lenguaje y razones *un poco simples*, que la colectivización final no puede

[62] Tras la respuesta de Sánchez Barbudo aún insistiría Guillermo de Torre en la discusión con su réplica «Por un arte integral» (*Sur*, 37, octubre de 1937, pp. 52-63), defendiendo entonces que el arte venidero habría de integrar lo individual y lo social sin poda de ninguna de esas dos ramas. Véase sobre esto Zuleta (1983: 122-123).

[63] La ponencia tampoco aparece firmada por Altolaguirre ni por María Zambrano (esta última se había incorporado a la redacción de *Hora de España* en el número anterior, poco después de regresar de Chile). Desconozco los motivos pero sospecho que se pudo deber a una ausencia coyuntural de Valencia o simplemente a su menor grado de implicación en el grupo. En este sentido, la propia Zambrano señalaba al presentar el número XXIII cuando este se recuperó que no recordaba haber asistido a demasiadas reuniones en la etapa de su pertenencia a la redacción (Zambrano, 1977: XVIII).

[64] Sobre ello informa una carta de Sánchez Barbudo a Aznar Soler de fecha 24 de enero de 1978 que se recoge en Aznar Soler (1987b: 375-377).

saberse si suavizó o recalcó[65]—, parece que no tendría justificación negar la existencia de un fuerte vínculo que asocia de forma casi exclusiva ponencia y grupo. Lo cual, por otra parte, no hay que interpretarlo como marca de parcialidad. Y conviene insistir en ello por simple atención a las palabras iniciales del texto, muy atentas a dejar en claro una parte de los extremos que reúno.

Se hace evidente que la ponencia recoge, asumiéndolos, puntos de vista expuestos sobre todo por Dieste, Zambrano, Gaya, Sánchez Barbudo y el mismo Serrano Plaja, y en otro orden incluso por Antonio Machado, en la propia *Hora de España*. Insiste en que la guerra española no puede ser vista como un episodio aislado de la historia ni del entorno europeo (buscando para ello raíces que van nada menos que al siglo XVI), indaga en el problema de España desde claves sobre todo mítico-literarias, profundiza en el sentido de la tradición, apunta el debate entre pureza artística y compromiso social como auténtico y efectivo toque de alarma para la generación última y confiesa desconcierto también generacional ante la escasez de los logros alcanzados por las formas punteras de aquel compromiso en la literatura y el arte europeos contemporáneos. Pero la razón por la que he decidido introducir justo en este lugar una reflexión sobre el texto radica en la sorprendente declaración en la que sustenta una renovación profunda de tales formas. Lo que Serrano Plaja leyó en Valencia el 10 de julio de 1937 fue un manifiesto de extraordinario contenido revolucionario, pero no tanto en lo político como en los órdenes estético y cultural. Porque lo que allí se vindicó fue ni más ni menos que una comprensión de la realidad más rica, completa y esencial que la establecida y comúnmente aceptada por la cosmovisión que culturalmente definía el pensar desde las izquierdas. Y de modo consecuente también una adaptación de las técnicas artísticas y literarias a ese nuevo universo.

La ponencia viene por esa misma vía a advertir que una tendencia de la literatura revolucionaria, acaso la más significada y reconocida, permanecía apenas en una nueva variante del formalismo, puesto que atendía un sector muy parcial de aquella realidad y lo hacía con esquemas reiterativos, sentidos ya como amanerados y mecánicos de tanto sobar los mismos espejos (p. 88). A algunos de los asistentes al plenario tal vez se les helase el gesto al escuchar por boca del representante de la delegación anfitriona del Congreso que ya estaba bien de obreros buenos y fuertes convertidos, por filtro de una estética acartonada, en débiles símbolos decorativos; y que la realidad a orillas del Turia, del Volga o del Sena, donde fuese, era obviamente *otra cosa*. «Nosotros —proclamó Serrano Plaja— declaramos que nuestra máxima aspiración es la de expresar fundamentalmente esa realidad [más compleja, completa y dramática], con la que nos sentimos de acuerdo poética, política y filosóficamente». Una realidad, abunda, que además era interpretada por ellos como correlato estricto, por «coincidencia absoluta», con el mundo interior de cada persona, de modo tal que en su criterio «por fin, no hay ya colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo» (p. 89).

Este brote poco contenido de idealismo abrazado a un realismo esencial, que combina perfiles platónicos, fenomenológicos, luckacsianos y brechtianos, probablemente sin saber muy bien hacia dónde dirigirse exactamente en el terreno estético[66], y que ofre-

[65] Serrano Plaja ha escrito que el texto es suyo «salvo *ínfimas enmiendas* de detalle» (carta a Aznar Soler cit., en Aznar Soler, 1987b: 384; cursiva del remitente).

[66] No comparto la opinión de Jiménez Millán (1982: 365) sobre las excelencias intelectuales y el rigor ideológico de la ponencia, por él situadas en la cúspide de lo publicado durante la guerra en torno al debate sobre el compromiso del escritor.

ce aun el refuerzo de un cuestionamiento sin ambages del arte de propaganda (p. 91), quería ponerse al servicio de una nueva España conformada *a la razón, europeizada* sí pero sin mengua del fuerte componente voluntarista, *quijotesco* en el mejor sentido de la descripción, que se asumía identificaba el espíritu nacional hispano. Y es que para los ponentes, la revolución consistía ante todo en una «actualización de los valores eternos del hombre»[67] concretados en categorías humanas «absolutamente reales». Por ahí confluye el texto finalmente en las ideas diesteanas, compartidas por María Zambrano, sobre la tradición y el humanismo (pp. 92-93).

Al margen de los trabajos que perfilan la noción de compromiso y las funciones de la literatura, entre los cuales aún destacaré polémicas como la que sostiene Rosa Chacel («Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo», VII, pp. 13-26) con Serrano Plaja («A diestra y siniestra. (Los intelectuales y la guerra)», VII, pp. 27-42), o Ramón Gaya («Carta de un pintor a un cartelista», I, pp. 54-56, y «Contestación a José Renau», III, pp. 59-61) con Josep Renau («Contestación a Ramón Gaya», II, pp. 57-60), hay otro nutrido grupo de ensayos que atienden cuestiones de estética y de pensamiento literario no ceñidas al área hasta aquí dibujada. Cumple destacar entre ellos los de Antonio Machado con un Juan de Mairena que ya desde su primera intervención comienza a desgranar sentencias y donaires con raíces en el ámbito que nos ocupa, algunos no carentes de ánimo polémico, como los relativos a que «no hay guerra sin retórica» y a que «todo arte verdadero será arte proletario» (pp. 8-9), y otros definitivamente declarativos de una posición etoestética que por sí sola, por su profundidad y finura, por su confianza en un núcleo de valores y su recelo hacia las recetas fáciles, identifica a un autor y el esfuerzo común de sus jóvenes compañeros (de algún modo, también discípulos): «Escribir para el pueblo —decía mi maestro— ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho menos claro está, de lo que él sabe. [...] Siempre que advirtáis un tono seguro en mis palabras, pensad que os estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo» (p. 12).

Me parecen dignos de ser destacados asimismo ensayos como los debidos a Dámaso Alonso[68], José Bergamín[69], Rosa Chacel[70], León Felipe[71], José F. Mon-

---

[67] Percíbase que la ponencia hace gala de una terminología muy poco materialista, resultando peculiar en ella una comprensión de la historia que se enraíza en una clase de dialéctica y hermenéutica claramente aprendida en Malraux, pero, en cualquier caso bastante desasida de lo enseñado por Hegel y por Marx.

[68] «La injusticia social en la literatura española (Apuntes)», II, febrero de 1937, pp. 11-27. Su relevancia es más historiográfica y crítica que teórica, con atención especial a la época medieval y, en menor medida, al Renacimiento.

[69] «Pintar como querer (Goya, todo y nada en España)», V, mayo de 1937, pp. 13-25, y sobre todo «Larra, peregrino en su patria (1837-1937). El antifaz, el espejo y el tiro», XI, noviembre de 1937, pp. 17-30, donde se hace una lectura hermenéutica de los textos de Larra trayéndolos a la coyuntura propia y confrontándolos con la obra de Malraux, y se profundiza en algo que tanto habría de atraer como fuente de pensamiento, sólo unos años después, al Albert Camus de *Le mythe de Sisyphe* (1942), el suicidio del intelectual interpretado como el mayor problema filosófico.

[70] Además de la ya citada «Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo», con «Cultura y pueblo» (I, enero de 1937, pp. 13-22), a lo que aún habrían de añadirse comentarios críticos sobre Larra, Galdós y Ortega, todos ellos en los primeros números de la publicación.

[71] Con el interesante ensayo «Universalidad y exaltación», publicado en el número VI, de junio de 1937, pp. 11-22, donde desarrolla su concepto de *poesía integral* y contesta a quienes no aceptan que la lírica en lengua castellana esté a la altura de la narrativa y el drama.

tesinos[72], Lorenzo Varela[73] y, en casi todos los casos, los firmados por los miembros del consejo de redacción de la revista. Pero al margen de estos trabajos, suficientemente reconocidos por quienes se han acercado a una investigación sobre el recorrido espiritual de *Hora de España*, querría destacar aquí un par de ensayos un tanto olvidados que me parece que suponen hallazgos interesantes desde el punto de vista estético, y que además, de algún modo, vinieron a dejar su impronta particular en la constitución de unas referencias comunes en el seno del consejo de redacción. Aunque pudiera decirse también, dando la vuelta al argumento, que dado que los dos aparecieron cuando esas referencias eran ya suficientemente sólidas y conocidas, su incorporación obedeció más bien a una identificación del consejo con los presupuestos que en ellos se explicitaban. Se trata de «Realismo e irrealismo. De la Edad de Oro española. (Ensayo en dos caras)», de Juan González del Valle (XV, marzo de 1938, pp. 29-38) y de «La conquista de la objetividad», de Joaquín Xirau (XXII, octubre de 1938, pp. 23-31).

El primero de ellos es un brillante repaso de las formas del realismo en el Renacimiento y Barroco españoles, tanto en la expresión literaria como en la plástica. González del Valle, poeta y ensayista coruñés que había sido el más estrecho colaborador de Julio J. Casal en *Alfar*, diferencia en primer lugar entre un realismo naturalista y otro esencial. Ambos tienen representación en la obra de Velázquez y Cervantes (*Los borrachos*, *Vieja friendo huevos*, «Rinconete y Cortadillo», o la mayor parte de los entremeses). Todo es en esta línea pintoresquismo, «fruición objetiva» y «hondo psicologismo popular» (p. 30). El segundo, el realismo esencial, se logra en Cervantes por búsqueda de síntesis, y pone en obra estrategias como el humor, la ironía y algo más que al ensayista le hace recordar el realismo mágico de Franz Roh, en concreto, el modo en que suele hacer flotar a sus personajes —don Quijote, los canes Cipión y Berganza...— en atmósferas encantadas en las que aquellos parecen esfumarse. En Velázquez el realismo esencial es, como en el caso anterior, una estética que acompaña el designio de una mirada íntima al yo. Por él se diafaniza la técnica pictórica y se simplifica la paleta reasumiendo todo en la luz, que se hará «el protagonista supremos de sus cuadros» (p. 34). La misma ironía cervantina asomará también los lienzos en los que el Velázquez pintor de cámara se enfrenta a la abulia y venalidad cortesanas. Este realismo velazqueño derivará aún a una forma de impresionismo o *ilusionismo óptico* en *Las Meninas* o *Las hilanderas*.

Pero además de esos modos distingue también el ensayista un realismo intimista, que encuentra en la pintura contemplativa y fría de Zurbarán y en la prosa historiográfica del jerónimo Fray José de Sigüenza, que tanto interesó a Unamuno; un realismo antitético en Ribera, típico del tenebrismo atento al «sombrío pathos religioso español» y a la «sala de disección» propia del mor-

[72] Con «Muerte y vida de Unamuno» (IV, abril de 1937, pp. 11-21), interesante sobre todo por las dudas que hila sobre la legitimidad hermenéutica de una interpretación que se apasione en exceso con la obra de un autor (característica muy común en la España de entonces en relación con el escritor vasco).

[73] «Contra viento y marea. De la disconformidad a la comodidad, y otras cosas», VI, junio de 1937, pp. 69-71, donde incide, un mes antes de que lo hiciese Sánchez Barbudo, en la posición intelectual defendida por Guillermo de Torre en *Sur*, y sobre todo en el escapismo histórico de creadores de la talla de André Breton y del propio surrealismo.

boso martirologio cristiano, con una luz atormentada propicia a lo que muy plásticamente denomina «el descoyuntamiento de la actitud» (p. 36). Algo de esto se hallará también en Quevedo, pero González del Valle sabe advertir en este una mayor riqueza de registros, no siempre asociada a la exageración del gesto. La inquietud de Quevedo no es sólo religiosa sino sobre todo filosófica y moral. El realismo fantástico de los *Sueños* sólo tendría parangón plástico en El Greco. Pero lo que el ensayista cree que mejor define el genio creador del autor del *Buscón* es la solicitación de la actualidad, la instantaneidad, la prisa que acaba en un dinamismo frenético poco proclive a las formas del realismo hasta aquí descritas. Quevedo es el barroco, con los dos hombres que en él luchan, uno desde la escolástica y la patrística, el otro desde el conocimiento de Séneca y Tácito. Así, «falta en él el amplio espacio cervantino, la perspectiva —el aire— velazqueño» (p. 38).

Una semejante preocupación por discernir formas y conceptos, en esta ocasión ya con un criterio más filosófico que histórico-crítico se localiza en el otro ensayo que se ha destacado. Joaquín Xirau, quien como González del Valle hubo de salir del país tras la derrota republicana[74], comparte con varios de los integrantes del grupo de *Hora de España* una formación institucionista y una devoción muy particular por Cossío —a quien dedicó una de sus últimas monografías, *Manuel B. Cossío y la educación en España* (1944)— y por Ortega, o también, en otro nivel, por Scheler y la fenomenología. Su metafísica ha sido calificada como *del amor* precisamente por su interés en indagar en el *ordo amoris* scheleriano a fin de poder personalizar incluso la realidad externa (Abellán, 1989b: 152-158). En función de todo ello no cabe la menor duda de que existen puntos de contacto apreciables entre su orientación y la que hemos visto que define las propias preocupaciones diesteanas.

En el ensayo «La conquista de la objetividad», con método nítidamente fenomenológico, comienza por referirse a lo que pudiera interpretarse como bases ciertas del *mundo de la vida* del hombre medio occidental, para a continuación introducir la reflexión de que algunas de las cosas que se suelen dar por sentadas en ese *Lebenswelt* resultan extraordinariamente parciales. La más importante es la que se asocia a la ignorancia de la propia historicidad del sistema de convicciones asumidas, olvidando así la condición de «islote a la deriva en un mar cruzado de corrientes profundas y oscuras y de vívidas luminosidades en los horizontes» que todo ser humano representa. Esto es, no todos nosotros —no el hombre medio occidental—, como individuos radicados en la cultura que nos ha acogido, tenemos conciencia plena de lo que pudimos ser (bajo otras circunstancias históricas) ni de lo que podríamos llegar a ser (con otros impulsos espirituales y vitales). Pues bien, ese mismo hombre medio considera el mundo como un conjunto de cosas u objetos que conviven, pero probablemente no es consciente de que la *objetividad* de los mismos, entendida inicialmente como «conjunto de cualidades comunes a todas las cosas reales» (p. 25), es con propiedad una conquista producto de una larga meditación de carácter metafísico que en el mundo helénico vino a imponerse a la mentalidad primitiva, de

[74] Aunque con mejor suerte, pues pudo instalarse en México, donde hasta su muerte en 1946 ejerció la docencia en la Universidad Nacional, mientras que el escritor gallego murió al poco de cruzar la frontera en un campo de concentración francés.

carácter prerracionalista. En esta las cosas se hallaban ligadas entre sí por lazos misteriosos que sólo los ritos mágicos, dionisíacos, permitían dominar o sujetar. El logos griego, representado en la serenidad de Apolo, finalmente triunfante sobre los cultos órficos y la magia, se asentará en algunas garantías sólidamente establecidas: el principio de identidad y de no contradicción, los valores de verdad y falsedad..., la dialéctica. Finalmente, explica Xirau con buen temple didáctico, el Universo quedó articulado «como un sistema de estructuras permanentes sobre las cuales se manifiestan cambios accidentales», razón por la cual, en definitiva, «Las cosas son de la naturaleza del logos. Idénticas a sí mismas, podemos confiar en ellas, sabemos que cuando nos dicen sí es sí y cuando no, no. Desaparece el misterio o queda reducido a límites insignificantes e inoperantes» (p. 29).

Este fue, tras Aristóteles en el mundo clásico y Tomás de Aquino en la cultura cristiana, el nuevo *sentido común* que se impuso a la mentalidad mágica. Esa es la base del *Lebenswelt* imperante, pues el mundo *natural* del occidental medio es sencillamente el mundo aristotélico articulado en forma sistemática y vertido *a lo cristiano*. Tal juicio, procedente de Bergson, le parece asumible a Xirau con tal de que se aclare que la marea de las explicaciones científico-sistemáticas van de Aristóteles y sus seguidores al común sentir de los hombres, y no al contrario.

Aparte de la curiosidad de un despliegue como este en una revista de guerra, al lector de *Hora de España*, tanto al del otoño de 1938 como al de hoy, llegado a este punto, es probable que le sobrevenga una pregunta sobre la intencionalidad última del ensayo. ¿Por qué todo esto? ¿Por qué esta lección sobre el paso del mito al logos? La respuesta se hace esperar, aunque está ya sugerida en los párrafos iniciales del texto. Y es que lo que parece pretender Xirau es muy simple. Tanto que ni siquiera se detiene en desarrollar sus consecuencias. Se trata apenas de un aviso. Una vez que el lector asume como lógico aquel tránsito de la magia a la razón, el ensayista le previene sobre los límites de un mundo basado en el sentido de la objetividad vigente y deja en el aire la necesidad de una nueva conquista, que lo será de una nueva objetividad. No desmerece el alcance ni los logros de la era científica, tampoco ese uso de la razón que ha permitido a nuestra civilización afinar un instrumento cada vez más perfecto, práctico y eficaz. Se limita a sugerir al lector que calcule el salto que una nueva objetividad —comúnmente recibida, instalada de forma normal en un nuevo estadio de la civilización occidental—, vendría a promover. No sé si la sugestión resultó suficientemente activa para los lectores iniciales de la revista, tampoco en qué medida se comprendió qué era lo que se estaba anunciando, e incluso valoro como algo extemporáneo el epifonema último («es preciso confesar que ni la convicción profunda y espontánea del hombre auténtico y desnudo, ni la investigación científica, ni el pensamiento filosófico riguroso, permiten sostener como absoluto el "realismo" confortable de las "cosas" *tal como lo recoge de una tradición de gran estilo la suficiencia petulante de la mediocridad*»; p. 31, cursiva mía). Pero más allá de todo ello hay que cuestionarse el porqué de este ensayo en este lugar. Y la única respuesta plausible parece la de que este anuncio algo tardío, que lo es sencillamente de una fenomenología *rehumanizada* del tipo de la que el propio Joaquín Xirau practicó en libros como *El sentido de la verdad* (1927) o *Amor y mundo* (1940), contribuía, en un registro y área no habituales al medio, a profundizar en la necesaria reinterpretación de la realidad y el

realismo en una vertiente no sólo metafísica sino también estética y política, pero sobre todo estética.

El anuncio de una nueva objetividad —de la que Xirau silencia cualquier pista, ignoro por qué motivación última— lo es de forma simultánea de un nuevo realismo literario y artístico en el que la vertiente trascendental, o simplemente vivencial, y el acto de acudir a la conciencia personal para conocer mejor el mundo exterior serían rumbos probables. Y esta es, lo hemos visto, una de las convicciones más seriamente asumidas por el grupo de *Hora de España* en su conjunto[75] y por Rafael Dieste en particular.

Cumplido el recorrido por el lugar del ensayo de indagación estética y poética en *Hora de España* debemos atender ya a los dos textos de esa misma naturaleza publicados por nuestro escritor en sus páginas. El primero en aparecer fue «Fraternidad viril en torno a España», que lo hizo en la sección de «Notas» del segundo número (febrero de 1937, pp. 54-57; puede verse también en TH (pp. 146-152) y en *Documentos A*, 1 (1991), pp. 200-201). Dieste parte aquí de una idea básica, la de que los conflictos latentes en la dinámica histórica europea se estaban dirimiendo en la guerra española, que de algún modo los habría actualizado y extremado. Con ello pone sobre el tapete dos reflexiones importantes: que la Guerra Civil no fue un hecho aislado o estrictamente *nuestro* y que la contienda no podía ser ajena a Europa. De hecho, sobre esto último, introduce la consideración de que existe una historia dramática del continente en la que España es un personaje inevitable (así lo vio también André Malraux, a quien Dieste homenajea explícitamente en su ensayo). ¿Cómo se ha configurado históricamente? Cree Dieste —y en este punto tanto como en otros de su ensayo, en especial la puesta en cuestión sobre la estricta *españolidad* de los mitos patrios, se muestra clara la presencia de las *Meditaciones del Quijote* orteguianas— que sobre la pauta de un quijotismo caricaturizado en el que el país nunca dejó de abanderarse hasta aquel momento, asumiendo ante todo la nefanda idea de que eficiencia y dignidad resultaban incompatibles; lo cual habría sido reinterpretado desde Europa como indicio de perseverancia en un individualismo nada práctico, nada civilizado..., nada maduro.

La hermenéutica diesteana se dirige a partir de aquí a intentar saber cuál era en realidad el sentimiento de Cervantes, el escritor que creando a don Quijote fue a la vez una despedida casi definitiva a Europa, un aviso y también una pregunta. Se impone por ello para todo intelectual español o europeo «rescatar a Cervantes a través de la angustia» (p. 55), cumplir aquello que Unamuno no consiguió llevar a término precisamente por su carácter «desesperadamente inmaturo», que nunca podría haber prohijado al hidalgo doblemente maduro, hecho por la soledad de la fantasía, primero, y luego por la soledad de la múltiple compañía en que vivió —trajinantes, caminos, desventuras...— en su ir hacia la muerte. Tampoco desde el cumplimiento personal de un Goethe —«la naturalidad del alma, un dejarse crear, como los árboles»— o desde el pecado de ascetismo de un Kierkegaard que se despeña «en la hondura del dolor divino», esquemas ambos que desasisten la realidad del *otro* y que cierran el horizonte del hombre muy cerca de sí, se rescata a Cervantes y se responde a su pregunta.

[75] Que pudo otorgar al texto de González del Valle una funcionalidad similar a esta, pues en definitiva se trataba de pluralizar la realidad y su captación.

Quienes vapulean a don Quijote son negociantes y bachilleres, acaso —dice Dieste— los colectivos que pueden representar mejor a los que desatienden el vínculo del hombre con el misterio del que proviene, acaso los que por pragmatismo y entrega ciega al trajín del mercadeo de cosas o de saberes han perdido el horizonte del concilio armónico del ser humano con el mundo y los demás. ¿Consistiría acaso el aviso de Cervantes en indicar que su héroe, maduro en su espíritu, no lo estaba para la historia venidera? El de André Malraux no es un espíritu conciliador, pero Dieste asegura que su lucha —acaso por alguna semejanza con la del Caballero de la Triste Figura— podría resituar a Europa en relación con Cervantes y con España. El autor de *L'Espoir* se adentra en la historia con voluntad exaltada para luchar contra la humillación del hombre por el hombre: «Pero Malraux afirma y reconoce en torno una simultaneidad de voluntades heroicas, y pone su fe, con esperanza o desesperada, en la fraternidad viril que las concierta. Es un impulso que vale por sí mismo, aunque haya de atravesar grandes tinieblas, donde pueden hacerse difíciles el mutuo reconocimiento y aun la clara memoria del designio. Esa fraternidad existe...» (p. 56). Malraux sabe del drama de Europa. Resuelve que la pregunta de Cervantes no era sólo suya ni de su país: era de toda Europa, y por ello «la conciencia europea tiene que aprestarse para una respuesta inminente, clara, inequívoca», que, más allá del carácter del *personaje España* o de su aventura doméstica, proclame la íntima y efectiva interdependencia de España y Europa. Quebrantarla sería en el criterio diesteano tanto como enjaular el alma libre del mundo.

El segundo ensayo al que debemos referirnos es «Desde la soledad de España. (Sobre la vida y el espíritu)», aparecido en el decimotercio número de *Hora de España* (enero de 1938, pp. 19-30; en TH pp. 131-146), el primero que se hace en Barcelona. He adelantado en un capítulo anterior que el trabajo expone una reconsideración o actualización de la antropología filosófica diesteana, en especial en lo que hace a la relación entre vida y espíritu, interpretadas estas nociones en el sentido de Max Scheler. Si en los escritos de los años veinte era apreciable una subordinación de aquella a este y a los tres *signos espirituales* de libertad, autoconciencia y objetividad, «Desde la soledad de España» revisará la oposición de la esfera de la vida y la del espíritu, y con ella alguna otra más o menos subsidiaria. Creo, en cualquier caso, que sin que ello supusiese abjuración de la base personalista de su antropología. Aunque sí, como adelanté en el capítulo mencionado, un desplazamiento de su eje hacia la *Lebensphilosophie* de Wilhelm Dilthey y hacia la razón histórica, paralelo sin duda del que se registra en Ortega a partir de 1929[76] —este reconocible por ejemplo en el curso madrileño *¿Qué es filosofía?*— o en el propio Heidegger, de cuyo *Ser y tiempo* bebe el filósofo español rebajando el significado de sus hallazgos «para que suenen como anteriores ideas orteguianas» (Morón Arroyo, 1968: 129). Todo ello, ya en otro nivel referencial, contribuye a explicar las claves profundas de la admiración diesteana —y la de sus compañeros de redacción— por lo que pudo representar en aquellos años un hombre como André Malraux.

[76] Sobre ello debe verse Holmes (1985: 230-236) y, sobre todo, Gadamer (1985) y Cerezo Galán (1990: 320-343).

No es secundario que el ensayo comience como lo hace. Invoca al hombre español, pero no a cualquiera; sólo a aquel que «por esencial imperativo permanece en él mismo y en la realidad histórica —dramática— de España». Simultáneamente. A aquel, por tanto, que sin dejar de ver su entorno verdadero, sin dejar de empaparse en el dolor comunal, no difiere o desatiende su personal proceso (y lo dicho podría enunciarse en orden inverso, equivalente en este caso al plasmado). El autor recuerda que ese hombre se halla, *vive*, «circundado de muerte»; que se ha hecho transparente a la luz del morir: «Aquella individuación de la muerte, aquella intransferible muerte de cada uno, que Rilke desentrañaba de la memoria suya de sus muertos, ha entrado ya para nosotros, sin dejar, por eso, de ser singularísima, en diáfana comunidad y en limpio espacio de muerte fraterna, en la cual convivimos y misteriosamente nos reconocemos» (p. 19). Por esa senda regresa el ensayo al camino ancho practicado un año antes en «Fraternidad viril». La pregunta sobre España, reforzada por la actividad de los intelectuales del 98, quienes ansiaron pensarlo todo desde la realidad española —cree Dieste que moderando el gesto para encontrar el rostro—, es también una pregunta sobre Europa: «Dilatada atención e íntima seguridad definen nuestro presente. Y así, aunque Europa no haya pensado todavía en serio lo que sucede en España, el español dirige la mirada, con seriedad extrema, a la crisis de Europa» (p. 21).

A estas alturas de la guerra, perdido todo en el frente Norte tras la sucesiva caída de Bilbao, Santander y Gijón, e iniciada la durísima batalla por Teruel, con los suministros de armamento soviético entrando con cuentagotas por la frontera francesa mientras Hitler se cobraba en la siderurgia cantábrica los muchos favores que se le debían, Dieste va a acusar el cisma entre la autenticidad respectiva de España y Europa: «Lo que sorprende al español es que Europa no cumpla, que no sea europea» (p. 21). ¿Por qué se ha llegado a esa situación?, pregunta[7]. Y él mismo se responde: porque las naciones europeas han perdido la memoria histórica, «han olvidado su designio, la luz de sus mocedades, el linaje de sus voces» (p. 21), y por esto también su fuerza hacia el futuro. Se han deshabitado de sí y se han hecho cadáveres vivos. Su apelación al cálculo, a la prudencia, a la razón como frenos de la vida exaspera al ensayista. Esa forma de la razón que la hace personaje impositivo y separado de los otros que dramatizan la persona o el pueblo, ese uso excluyente y contrario a la vida, actúa en paralelo sobre la historia y el arte o la poesía. Y se alcanza así el que para Dieste, conjugando dos títulos de Ortega, se hace ya *el tema de nuestro tiempo*: la vida deshumanizada. Si *lo antiguo* se manifestaba por identificación de pureza y conocimiento, cuando se pierde la unidad de tal equilibrio aquellas marcas se polarizan, y empiezan a llamarse *forma* y *materia*. Ahí «comenzó para el arte y para el alma la disciplina académica [...] Y así como lo clásico había terminado en razón escuálida, con gran imperio categórico sobre la vaciedad, lo romántico —cuando no fué purísima nostalgia de verdades vivas— vino a parar en simple encumbramiento de impulso, en rebelión del gesto» (p. 24). Perder la unidad de pureza y conocimiento es, pues, perder sus nombres. Y esto tiene aplicación a la poesía tanto como a la razón, pues cuando escoran su carga en uno u otro costado anuncian ya un hundimiento:

[7] Sobre estos mismos interrogantes volvería Sánchez Barbudo en el número siguiente de *Hora de España* (XIV, pp. 77-82) con su reseña del breve libro de Thomas Mann, publicado en Francia, *Avertissement a l'Europe*.

> Entendíamos bien aquellos homenajes discursivos de Paul Valéry a la rima y a la talla directa. Creíamos que hablaba de la purificación por el rigor y no esperábamos que la unidad de su «Varieté» viniese a desenlazarse, al cabo de los años, en un preludio de razones que ha puesto a un libro sobre Salazar Oliveira[78] [*sic*].
>
> ¿No será que los dignos académicos ansían una perfecta división del trabajo, encomendando el pueblo a domadores, para entregarse ellos tranquilamente a las tareas del espíritu? (p. 25)

Dos han sido los errores, cree Dieste. El primero, haber enfrentado como si fuesen opuestos vida y espíritu. El segundo, haber repartido las funciones de los seres humanos en dos órdenes, el material y el espiritual, de modo que de ahí se llegó a interpretar que también había dos tipos de hombres, los que trabajan para vivir —a quienes indebidamente se llegó a apelar como *las masas*— y los que trabajan en torno a las cosas del espíritu, convirtiendo estos a menudo los intereses del espíritu en intereses de clase. ¿No explica esto —sugiere— el diálogo mínimo del general Primo de Rivera con Unamuno, sus gritos de mutua acusación: «¡*Autointelectuales*!»... «¡*Autobrutos*!»?

Dieste reclama la diferenciación de masa y pueblo en un sentido que ilumina bien su praxis como dramaturgo de circunstancia (bélica, pedagógica..., la que sea, pues ya sabemos que para él toda creación es de circunstancias) y su propia actuación civil en el seno de la Alianza de Intelectuales: «La masa no es el pueblo, sino lo que hay de inerte y reactivo en cada uno, lo que hay de bruto[79]. [...] Quien sólo vea en bruto la suma de reacciones de una muchedumbre, carece de sentido histórico» (p. 26). Desde ese punto de vista vuelve a Ortega, y no para aplaudir sus análisis[80]. Asevera Dieste que hablar de rebelión de las masas es impropio, pues eso debería invocarse en todo caso como *cataclismo*, y si de lo que se quiere predicar algo es de la rebelión del pueblo entonces sería mejor escoger otro término, *revelación*; añadiendo aun que la inteligencia profesional cuando extrema su temor a la revelación del pueblo puede poner sus luces precisamente al servicio de los organizadores de cataclismos, y entonces puede asegurarse que en estos «domadores de masas suelen unirse el "autointelectual" y el "autobruto"» (p. 27). ¿Piensa Dieste en Ortega cuando dibuja ese híbrido engendro? Cuesta algún trabajo creerlo a pesar de que los párrafos que concatena se parezcan a un negativo que

---

[78] Se refiere al de Antonio Ferro titulado *Salazar. Le Portugal et son chef*, París, Grasset, 1934, para el que efectivamente Valéry escribió el prólogo «L'Idee de la Dictature» (pp. 9-19). Para una valoración de esta y otras actitudes semejantes, entre ellas la de Maeterlinck, véase Lechner (1968: 22-24), de quien tomo los datos anteriores.

[79] Estas reflexiones serán retomadas por Sánchez Barbudo en la reseña citada de los análisis de Thomas Mann (certeros pero no lúcidos en su criterio) para lanzar a las naciones europeas y a sus dirigentes una reclamación que como el propio libro de Mann es también una advertencia, la de que diferencie debidamente entre masa fascista y el pueblo (véanse especialmente las pp. 80-81).

[80] Contrástese la última frase de Dieste que se ha citado con las afirmaciones iniciales de Ortega, posteriormente desarrolladas, que abren *La rebelión de las masas*: «Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas, por definición no deben ni pueden dirigir su propia existencia, y menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas, cabe padecer. Esta crisis ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También se conoce su nombre. Se llama rebelión de las masas» (Ortega y Gasset, 1930 1947: 143).

trasladase bastante fielmente el foco de las ideas expuestas en *La rebelión de las masas*, a pesar de que la descripción del *verdadero político* venga a dar por inversión la imagen del pensador que en otro tiempo admiraba[81]:

> El pueblo es masa y es pueblo, es reactivo y activo como cada hijo de vecino en particular. ¿Y en qué consiste la virtud de un verdadero político —de un hombre apto para la «actividad práctica crítica» como diría Carlos Marx— sino en amar y conocer al pueblo y en darle confianza para que modere lo meramente reactivo y manifieste así lo histórico? (p. 27)

Una nueva mostración del ajuste del pensamiento diesteano a la razón histórica —auténtica clave vertebradora de su ensayo— es su denuncia de la perplejidad de determinados intelectuales, acaso sometidos al síndrome del *clerc* neutral, que desde Europa, desde la propia España o ya en el exilio, se sumergen en la duda. No en una duda cualquiera —ello no tendría sentido hablando de quien lo hacemos—, sino en la *duda retórica*, que hechiza no sólo a sus promotores sino progresivamente también a quienes tendrían capacidad de acción reveladora, pero que contagiados por el mareo circular de la noria dubitativa ya no se mueven. Frente a tal conducta, sustento de lo que se daría en llamar *la tercera España*, proclama que la responsabilidad auténtica del espíritu parte del amor a la certeza. Y que el espíritu vence cuando acierta. Sin embargo, el blasón del tiempo le parece otro:

> Se teme a la certeza más que a la duda; se la teme porque podría de golpe dejarnos desnudos, en niñez repentina; y también quizá, por profesionalismo, porque la duda da que hacer. ¡Pero, señor, la certeza también, y mucho más! Y, claro, el mejor signo de amor a lo cierto es dudar, dudar honrada y claramente, muy en lo cierto de la duda.
>
> Y también reside en esto la responsabilidad del espíritu: en *querer*. ¿Y qué es lo que en verdad queréis? ¿Sólo respeto para el espíritu? Defender así la cultura y doctorarse de paso en mil desprecios, es exhibir solamente el cadáver de la cultura o escudarse con él. (p. 28)

Finalmente, el último giro del ensayo encamina este hacia otra de las claves que sustentaron el modelo axiológico asumido por Dieste en su primera madurez. Y así se hace denuncia de la ética de Max Scheler, o, con más precisión, de su insistencia en la jerarquización de los valores, sobre todo en aquel extremo que subordinaba las formas inferiores del ser —por ejemplo, *la vida*— a las superiores —el espíritu—, y subsidiariamente los valores respectivos de aquellas a los correspondientes de estas; advirtiendo de paso contra la asunción de la tesis scheleriana de la superación de las explicaciones teleológica y mecánica de la realidad universal, constituida sobre la base de la lucha del espíritu por imponerse a la vida.

---

[81] Piénsese que para Ortega la diferencia fundamental de las masas contemporáneas en relación con las que llama *tradicionales* estriba en la *indocilidad* de aquellas al mandato de las minorías. Véanse en particular sobre ello los capítulos VII y VIII de su ensayo (Ortega y Gasset, 1930 1947: 180-192). Convendría apreciar, en cualquier caso, que Dieste no hace referencia al rumbo historicista emprendido por Ortega ya a partir de 1929. En su ensayo no se rastrean alusiones a lo publicado por este al calor de su tardía recepción del pensamiento de Dilthey, que con probabilidad le llega sólo a través de su lectura de *Ser y tiempo* (Morón Arroyo, 1968: 303; Cerezo Galán, 1990: 320-322), y de la del propio Heidegger. De modo que nuestro escritor no parece tener en mente textos como *Guillermo Dilthey y la idea de la vida* (1933-1934) o *Historia como sistema* (1935).

Debo precisar que no me parece que nuestro escritor redacte aquí una palinodia total o completa sobre su asimilación anterior de los esquemas de Scheler. De hecho, hay un momento del diálogo incrustado en la parte final del ensayo —sostenido por el autor con «alguien a cuyo nombre no hallo ya sentido»—, en el que la voz autorial insiste en que los valores «no sirven para ordenar las cosas por sus valores», consideración axial en la *Ética* scheleriana, como hemos visto, y que equivale a afirmar la independencia de los valores relativamente a su concreción material en bienes y, de otro modo, también a entender aquellos como objetos trascendentes independientes del capricho de la subjetividad estimativa. Y adelanto aquí que cuando estudiemos el ejercicio crítico emprendido por Dieste en el exilio sobre textos literarios y particularmente sobre obra pictórica tendremos ocasión de comprobar que una parte sustantiva del edificio axiológico de Scheler permanece entonces en pie. Lo que ya nunca resultará asumible para Dieste es la preponderancia del espíritu sobre la vida. Menos aun en un momento como el del presente de su escritura, cuando la vida adviene «rodeada de muerte», tanta que provoca esta exclamación: «¡En mal hora se ha nombrado el espíritu a sí mismo para quedarse yerto, cuando no errabundo fuera del destino!» (p. 30).

4.6. El teatro, la historia y las circunstancias

Si alguna de las piezas escritas por Dieste para ser representadas por el Teatro de Fantoches de las Misiones Pedagógicas introducía en su obra dramática y en general literaria —como hemos visto a propósito de *Simbiosis*— una referencia de carácter social, insólita en quien hasta ese momento había supeditado aquella posible esfera de conflictos a la de lo comunal, podría asegurarse que con su teatro de circunstancia bélica abre nuestro autor las puertas de su creatividad a la historia viva inmediata, incluso a la directa actualidad de acontecimientos que impresionan su sensibilidad de escritor. Es el caso, por ejemplo, de *Al amanecer*, estrenada en el Teatro Español de Madrid el 20 de octubre de 1936 por el grupo «Nueva Escena», patrocinado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas y dirigido por el propio Dieste con la colaboración de Francisco Fuentes[82]. Según testimonio proporcionado por Sánchez Barbudo (1936b), que Marrast (1978: 24) ha completado, el autor se inspiró en hechos verídicos para recrear la traición de un oficial que, tras haberse ofrecido a luchar por la República, procedió a conducir al grupo de milicianos que comandaba a un castillo, donde todos ellos fueron asesinados de forma *canallesca*, siendo vengados posteriormente por una cuadrilla de obreros. Por estos motivos parece ser que Dieste llegó a presentar en algún momento la pieza como *farsa-reportaje*.

[82] Junto con la pieza de Dieste el programa lo componían *La llave*, de Ramón J. Sender, y *Los salvadores de la patria*, de Rafael Alberti, manteniéndose las tres piezas en cartel por espacio de diez días. Los decorados de *Al amanecer* fueron obra de Santiago Ontañón —Arturo Souto y Miguel Prieto se encargaron, respectivamente, de los correspondientes a los otros dos montajes— y la música de Enrique Casal Chapí —otros músicos que colaboraron con «Nueva Escena» fueron Rodolfo Halffter, Carles Esplà y Salazar—, actuando en dos de los papeles principales, los de Jacinta y Echave, María Bru y Juan Espantaleón (Marrast, 1978: 22-24; Irizarry, 1979: 84 y 1980: 65; Monleón, 1979: 189-201 y 1995: 16-17; Aznar Soler, 1981b: 10, n. 9). Dieste fue elegido director del grupo-cooperativa a propuesta de los propios actores (junto con los ya citados Fuentes, Bru y Espantaleón también Carmen Alonso de los Ríos, Helena Cortesina, Honorina Fernández, Manuel Arbó,

En el número 7 de *El Mono Azul*, de 8 de octubre de 1936, la Alianza de Intelectuales Antifascistas había presentado «Nueva Escena» apelando a su intención de aunar poesía y acción «con el máximo decoro»[83] y apostando por la renovación de la literatura dramática (Marrast, 1958 trad. 1967: 268; Monleón, 1979: 190; Aznar Soler, 1993a: 26-28), en principio a través de la recuperación del entremés, género con el que se comprometen ya una serie de autores —Alberti, Altolaguirre, Dieste, Bergamín, Chabás, Sender...—, «dispuestos a escribir, cuanto menos» uno por semana. En la consideración de Bilbatúa (1976: 43) «Nueva Escena» —al lado del «Teatro de Arte y Propaganda» de María Teresa León, las plurales «Guerrillas del Teatro» dependientes en general de los diversos cuerpos de ejército, los grupos formados en las Casas del Pueblo, el fugaz «Teatro de Guerra» de Manuel González...— forma parte de la tendencia por él llamada *teatro del pueblo*, orientada de forma directa a la agitación popular y por esto mismo diferente de la tendencia del *teatro para el pueblo*, que representarían proyectos como los de las Misiones Pedagógicas, «La Barraca», «El Búho» y otros grupos de formación universitaria[84].

El propio Marrast, tanto en el trabajo que se ha citado como en su *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*, informa sobre la organización de las actividades teatrales atendiendo en especial a las desarrolladas en las ciudades de Madrid, Barcelona y Valencia. La Alianza gozó de autonomía en este campo hasta que en agosto de 1937 se crea el Consejo Central del Teatro[85], presidido por Josep Renau con vicepresidencias ocupadas por Antonio Machado y María Teresa León. Su sede se situó en Madrid, a la larga única zona en la que el Consejo pudo ejercer sus funciones. El control efectivo correspondió a los comunistas, quienes en cualquier caso debieron hacer concesiones a los organismos sindicales de Espectáculos Públicos confederados tanto en UGT como en la CNT. Nada de esto redundó en

---

Francisco López Silva, José Armet y otros), quienes a juicio de Sánchez Barbudo (1936) mostraron «en todo momento y en conjunto su alta calidad y excelente dirección, a la vez que el empeño de todos por trabajar animosamente en este noble empeño de Nueva Escena» a favor de un «arte del pueblo». Posteriormente, según ha documentado Aznar Soler en el lugar referido, *Al amanecer* volvió a montarse en dos ocasiones, ambas a principios de noviembre del mismo año 36, una para la sociedad de albañiles «El Trabajo» y otra, de nuevo en el Teatro Español, para los asistentes al tercer mitin de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Se publicó por vez primera año y medio después en *Hora de España* (XV, marzo de 1938, pp. 99-119).

[83] Uno de los proyectos peculiares de «Nueva Escena» fue el de crear una escuela de puesta en escena y decoración. No llegó a materializarse.

[84] Conjuntamente definen en su propuesta de clasificación el *teatro popular*, que con ayuda de clubes *elitistas*, como «Anfistora», nuclea los intentos de renovación teatral del período republicano, situándose en bloque frente al teatro comercial. Sobre el conjunto de actuaciones teatrales descrito debe verse asimismo Monleón (1979: 201-240), Mundi (1987: 17-60) y Oliva (1989: 7-30).

[85] No el «Teatro de Arte y Propaganda» ni tampoco el «Consejo *Nacional* de Teatro», como por desliz o por contagio —el error es muy común a pesar de las connotaciones del adjetivo— indica Marrast (1958 trad. 1967: 269), quien en otro lugar (1978: 245-246) ha recogido el texto completo del decreto de creación por el Ministerio de Instrucción Pública, que integra el Consejo en el organigrama de la Dirección General de Bellas Artes. El decreto destaca como objetivos principales, además de la creación de escuelas y grupos teatrales, el ejercicio de la censura o la expropiación de salas, la dirección y orientación de las actividades teatrales, *redimiéndolas* de «su carácter exclusivista mercantil» y convirtiéndolas en «un medio de propaganda al servicio del Frente Popular para ganar la guerra». Para un esquema de los proyectos oficiales de reforma teatral acometidos por la Segunda República tanto antes de la guerra como durante la misma puede verse Huertas Vázquez (1992).

beneficio del fenómeno teatral, ni tan siquiera en la discusión ideológica y funcional sobre el mismo, como ha reconocido Bilbatúa (1976: 39) sobre la base de análisis críticos publicados en los mismos años de guerra.

En cualquier caso, durante el poco tiempo que duró su actividad, «Nueva Escena» quiso afrontar una serie de retos en línea con la declaración programática del grupo en *El Mono Azul*, reafirmada por Antonio Sánchez Barbudo (1936b) una semana después como preludio a su benévolo juicio crítico de la representación inicial. Quizás el aspecto más significativo de su exposición sea la insistencia en el *después*, en lo que habría de ocurrir una vez finalizada la guerra, cuando la vida fuera «más clara y profunda». Frente a la contribución inmediata al interés del momento Sánchez Barbudo destaca que las obras que preferirá el grupo constituido serán «aquéllas que nos ayuden a buscar el alma del mañana». Así pues, sin comprometer un ápice la lealtad a los esfuerzos estratégicos e incluso ideológicos de la República, en «Nueva Escena» diríase que se estrena un espíritu que no se regocijará en la maniquea y a menudo burda exposición de las bondades propias y las maldades ajenas; hay una mirada que parece querer trascender la actualidad, o al menos que aspira a no perder horizontes.

Cuando a comienzos de noviembre de 1936 el ejército franquista toma posiciones en la Ciudad Universitaria y comienza a bombardear el centro de la ciudad se cumple en la práctica el breve ciclo de «Nueva Escena» y de otras empresas semejantes. El grupo de Dieste preparaba entonces el montaje de *Amor de madre*, de Manuel Altolaguirre. A partir de ese momento la Junta de Defensa ordenará el cierre provisional de las salas de espectáculos y el protagonismo público de la cultura se irá reduciendo a las emisiones radiofónicas, coordinadas por Serrano Plaja y Emilio Prados (Marrast, 1978: 27-28).

Además de *Al amanecer* se conservan otras dos piezas escritas por Dieste durante la guerra, la mascarada en un acto *Nuevo retablo de las maravillas* (*Hora de España*, I, enero de 1937, pp. 65-79), encargada directamente por el entonces Comisario accidental de Propaganda, el poeta y novelista ruso Ilya Ehrenburg[86], quien tras haber tenido un alto protagonismo como impulsor[87] de la organización del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París en junio de 1935, había venido a España como corresponsal de guerra del periódico *Izvestiya*, y *El moro leal*, farsilla subtitulada *Marionetas en batalla (Para un guiñol antifascista)*, publicada por vez primera en *Nova Galiza* (10, 20 de septiembre de 1937, p. 4) y compuesta a instancias del Comisario General del Ejército del Este. Consta la pérdida de al

[86] «Tuve que hacer una comedia —encargo de Ehrenburg— a vuela pluma, de anteayer para ayer; y hoy tengo que ocuparme, dejando otras cosas, de una antología de romances para el ministerio de propaganda. De ahí saldrán recursos para ir a veros un día». Esto escribe Dieste a su hermano Eduardo en carta de 7 de diciembre de 1936 (OC, vol. V, número 34, p. 75) que no deja lugar a dudas sobre la idoneidad de etiquetas como la de *teatro de urgencia*.

[87] Junto con Jean-Richard Bloch, Louis Aragon, André Malraux y algún otro escritor soviético Ilya Ehrenburg había empezado a pensar en un frente antifascista internacional de escritores en el transcurso de las reuniones moscovitas del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, en la segunda quincena de agosto de 1934 (Aznar Soler, 1987a: 15-26). La participación de Ehrenburg en el congreso parisino no estuvo exenta de controversia, sobre todo por su discusión con Breton, que supuso la quiebra definitiva de relaciones entre surrealistas y comunistas.

menos otras tres piezas[88]. Acaso con la excepción de *El moro leal*, donde la caricatura propagandística sobrepuja casi cualquier parámetro estético o dramático que se quiera considerar, cabe estimar que los otros dos textos conservados de la autoría de Dieste responden al intento predominante entre los creadores fieles a la República de indagar colectivamente en la convergencia entre la autoexigencia artística y aquello que Mainer (1975 1987[4]: 336) ha llamado «la búsqueda de una estética de mayorías». Debe recordarse en este orden de cosas el reconocimiento ya aludido que Ruiz Ramón (1971 1981[5]: 296) expone sobre *Al amanecer* y *Nuevo retablo de las maravillas*, piezas a su juicio «superiores como teatro a las de sus compañeros de combate».

El estudio y ordenación de la producción dramática durante el período 1936-1939 no puede decirse que culminase hasta el momento presente en una clasificación reconocida como válida y útil por una mayoría de investigadores. En ello tiene bastante que ver el empleo de criterios insuficientemente claros, rigurosos y coherentes. A este último respecto, por ejemplo, es tendencia casi general la de la superposición de autores, géneros, cronología, bando, grado de compromiso, etc[89]. César Oliva (1989: 42-66), al hablar de la existencia de cinco «líneas dramatúrgicas fundamentales en el teatro español del 36 al 39», y tras haber constituido tres bloques de autores «de características sociológicas semejantes»[90] (pp. 37-42), pudiera representar un intento por superar relativamente ese estado de cosas, a pesar de que sigue sin manejar un criterio ordenador fijo. Esas cinco líneas son la del sainete (representado por la obra de Carlos Arniches), la comedia burguesa (con Jacinto Benavente, José María Pemán y Alejandro Casona), la comedia poética (Manuel Altolaguirre, Torrente Ballester, Miguel Hernández y un sector de la producción de Alberti), el drama testimonial (apartado «originado por un grave clima social y político, que desemboca en la Guerra Civil», en el que «englobamos todos los géneros dramáticos, desde el guión cinematográfico hasta el ensayo dialogado» (p. 43), con obras de Juan I. Luca de Tena, Manuel Azaña[91]...) y el teatro de circunstancias o de urgencia (de nuevo Alberti, y Max Aub, Dieste, Rafael López de Haro, Ramón Cué, Rafael Duyos y otros).

[88] Véase TH, pp. 88-89. Una de las piezas perdidas formó, con las dos citadas en primer lugar, el repertorio inicial dispuesto por Ehrenburg para ser llevado en gira al frente. El comisario Mantecón, responsable del Ejército del Este, pidió a Dieste posteriormente que escribiera tres obras. De ellas sólo se ha conservado *El moro leal*. De las otras dos el autor sólo ha podido recordar el título *probable* de la única que llegó a representarse, *El toro antifascista*, «ruda, pero digna» y «relacionada con las noticias que nos llegaban acerca de fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz» (TH, p. 89).

[89] Así, por ejemplo, en Mundi (1987: 20 y 60-62). Para mayor detalle véase Casas (1996: 549, n. 120).

[90] El criterio es aquí en realidad de carácter cuantitativo-gradual, aunque se complemente *a posteriori* con rasgos sobre todo de procedencia ideológica y estética. Oliva distingue entre los autores que estrenaban regularmente antes del 36 (llegando a esa fecha con una estética teatral bien perfilada), los que antes del 36 habían estrenado también pero que destacaban en facetas literarias no exclusivamente dramáticas y, finalmente, aquellos que sólo puntualmente llegan a incidir en la vida teatral.

[91] De quien, reconoce Oliva, «sólo arbitrariamente traemos a esta consideración» su ensayo dialogado *La velada en Benicarló*, de 1937 (p. 61), arbitrariedad que extiende al guión cinematográfico *A Madrid, 682* de Luca de Tena. En cualquier caso, si los textos que *se prestan a su dramatización* son dignos de incorporarse a un panorama como el que emprende César Oliva no cabe duda que la relación habría de ser ampliada, y no sólo en el breve e intenso período del que ahora hablamos.

Para la delimitación de este último sigue siendo referente habitual el trabajo que Manuel Altolaguirre publica en *Hora de España* bajo el título de «Nuestro teatro», en especial las notas que lo abren y que hacen referencia a la sencillez de formas, el tono farsesco, los personajes arquetípicos y la simplicidad de contenidos (Altolaguirre, 1937b: 29-30). Con todo, en el cajón de sastre del teatro de circunstancia bélica, de agitación... o como quiera denominarse[92], se hace preciso aún establecer algún orden interno.

Sobre el que propone Marrast (1958 trad. 1967: 272-278), las obras de Dieste[93] no encajarían en principio en el marco del *teatro literario*, caracterizado entre otras peculiaridades por la inexperiencia de sus autores en la *literatura de partido*, sin modificación aparente de estilo ni de otros hábitos poéticos o dramáticos; pragmáticamente definido por su insuficiencia demostrativa, por estar pensado en fin para un espectador modelo *iniciado*, con clara competencia sobre la descodificación de los signos escénicos y «capaz de entender, con medias palabras, una cierta conclusión implícita, a través de una situación dada» (p. 272). Marrast ejemplifica esa vertiente con textos de la autoría de Manuel Altolaguirre (*Tiempo, a vista de pájaro*), Ramón J. Sender (*La llave*) y Max Aub (*Pedro López García*). Frente a esta línea sitúa otra, convencida ya de la necesidad de forjar un estilo más llano y directo, y sobre todo un teatro que no corriese «el riesgo de perderse en la abstracción». Una de las soluciones descubiertas —no carente de riesgos según se reconoce— fue entonces la adaptación de obras tradicionales, que «ofrecían una sólida base y tenían la ventaja de su conformidad fundamental con el genio propio del pueblo y su popularidad» (p. 274). Si ya antes de la guerra Miguel Hernández había adaptado en *Los hijos de la piedra* el asunto de la *Fuenteovejuna* lopesca, serán Alberti y Dieste quienes, siempre según Marrast, representen mejor el intento de anular toda distancia entre representación y realidad inmediata, proponiendo desde el primer momento una identificación plena de la obra con las circunstancias más actuales. En todo caso, parece pecar de excesivo optimismo cultural el historiador al hacer una valoración sobre la accesibilidad transtextual de la *Numancia* albertiana o el *Nuevo retablo de las maravillas* diesteano. «Todo el mundo conoce la historia de Numancia y el truco del falso retablo» (p. 275) —estima—, por lo cual la descodificación *correcta* en el sentido propagandístico estaría asegurada[94].

[92] Esta cuestión, que trasciende los límites de lo puramente nominal, ha sido planteada luminosamente por Monleón (1979: 95-113), quien incorpora en sus argumentos parte de los hechos públicos por Rafael Alberti y Santiago Ontañón en las páginas de *El Mono Azul*. Para Monleón el teatro de urgencia sería una expresión específica, por tanto más restringida, del teatro de circunstancias. En la p. 102 define sus rasgos: es el exigido por una circunstancia histórica inmediata *en ebullición*, sirve como arma ideológica de combatientes y retaguardia, supone una rectificación del teatro tradicional burgués, es desalienador en lo social, potencia el sentimiento de pertenencia a una colectividad y opta por formas sencillas y eficaces.

[93] El profesor francés se refiere únicamente a una de las tres citadas, *Nuevo retablo de las maravillas*, pero entiendo que su razonamiento es extrapolable a las otras dos. En función de lo visto hasta ahora adelanto que pueden resultar algo sorpresivas las conclusiones que se alcanzarán.

[94] Dudoso razonamiento desde mi punto de vista (que, en honor a la verdad, aparece mucho mejor perfilado en el libro *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*). Al menos si no se supone una previa exposición didáctica al auditorio relativa a los textos cervantinos, labor que parece dudoso que se materializase sistemáticamente. Es bastante sintomática de lo que defiendo la presentación que Alberti sintió la necesidad de hacer desde las páginas de *El Mono Azul* (número 43, 2 de diciembre de 1937; puede leerse en Monleón,

Afortunadamente para el funcionamiento comunicativo de esas obras resultaba prescindible el título de bachiller. Digámoslo con terminología genettiana: el método hipertextual puesto en práctica por Dieste y por Alberti no es una imitación sino una transposición —procedimiento menos complejo y mediato—, y por esto mismo no exige «la constitución previa de un modelo de competencia genérica» (Genette, 1982 trad. 1989: 15). Una tercera modalidad, notablemente frustrada en sus logros, sería la de orientación trágica, que derivó enseguida al terreno del melodrama. Finalmente, destaca Marrast el lugar de la farsa político-militar, donde pondera los logros de *Radio Sevilla*, de Rafael Alberti, según su análisis el único autor que poseía alguna experiencia prebélica en este tipo de teatro caricaturesco de burla política. Entiendo que la obra de Dieste *El moro leal* podría encajar sin dificultad en este marco tal y como lo delimita el profesor galo.

Cuando hace un momento refería el fracaso de una de las vertientes comentadas por Marrast sobre el conjunto del teatro de urgencia, que lo fue sin paliativos de ninguna clase, podría tal vez interpretarse que el resto de las mismas, o aun el de todas las modalidades teatrales desarrolladas en la etapa bélica, habrían logrado un asentamiento feliz, una ampliación definitiva del público en clase y número y, en definitiva, el éxito. Nada más lejos de la realidad. Los resultados generales del proceso fueron ya denunciados como infortunados por los más lúcidos críticos del momento —y de manera muy franca por Erwin Piscator en su gira por los escenarios catalanes a finales de 1936[95]—, alguno de los cuales

1979: 256). Se publicó esta unos días antes del estreno en el Teatro de la Zarzuela, previendo acaso una reacción como la que realmente acabó teniendo lugar entre el público madrileño —hubo quien acusó la obra de *derrotista*, lo cual desencadenó una importante polémica pública (Marrast, 1978: 65-68). Teniéndola presente como telón de fondo Dieste ha expuesto sobre este tema una posición crítica que merece ser conocida. En carta a Jim MacCarthy, de 5 de diciembre de 1979 (TH, pp. 94-96), plantea sus puntos de vista sobre la relación entre las dos *Numancias*. Para nuestro autor, Alberti fue consciente de «la gran diferencia "dinámica" y de situación» entre los dos momentos históricos recreados por él mismo y Cervantes sólo a medida que iba escribiendo su texto. La clave de la revelación experimentada por el poeta y dramaturgo andaluz pudo estar —según sugiere— en el convencimiento de que mientras la gesta de los numantinos había sido entendida por Cervantes como ejemplar *en una proyección hacia el futuro*, en 1936 no cabía pensar —por puro espíritu de supervivencia— más que en el inmediato presente bélico, de manera que una simple reduplicación del esquema cervantino hubiera inducido en los espectadores un efecto nocivo, de signo contrario al realmente intentado, que hubo de ser el de alentar la resistencia *para vencer al enemigo* y no *reiterar un ejemplo histórico*: «Es muy probable que Alberti haya comenzado a pensar en el asunto con verdadera ingenuidad poética y sólo después habrá tenido que ir retrocediendo respecto a la primera idea: la de un paralelismo más directo entre los dos "numantinismos", el celebrado por Cervantes y el que con su ejemplo se trataba de estimular» (p. 95).

[95] Informan sobre ello Marrast (1978: 127-133) y Burguet i Ardiaca (1986: 38-39). Las reconvenciones del director alemán —a quien la ingenuidad casi cruel de las autoridades culturales catalanas había expuesto a los efectos combinados de unos extractos de zarzuela y bailes regionales culminados con un rancio montaje del *Mestre Oleguer* de Àngel Guimerà, «és a dir, exactament el gènere que calia per a donar al visitant la idea més malmesa del teatre, exactament el tipus d'espectacle més allunyat de les seves concepcions» (Marrast, 1978: 128)— no surtieron demasiado efecto, en especial si se descuenta el acicate plasmado en la fugaz revista *Teatre Internacional Revolucionari*, ligada a la UGT y articulada en enero de 1937 para desaparecer al mes siguiente, preludiando una fase en la que la *ofensiva ugetista* contra el control libertario del teatro en Barcelona deja ya de girar en torno a principios dramáticos, estéticos, escenográficos o incluso políticos para orientarse en sentido administrativo, reclamando sobre todo una municipalización de las salas (Burguet i Ardiaca, 1986: 41-43), siempre —claro está— en el marco del control efectivo de los espectáculos y de su fuerza propagandística. Por su parte, César Oliva (1989: 11) ha aventurado la hipótesis de que la visita de Piscator pudo influir en la constitución de las «Guerrillas del Teatro» de María Teresa León, que actuaron *con base*

llegó a cuestionar públicamente que algo se hubiese movido en sentido positivo a partir del 18 de julio de 1936 en cualquiera de los bandos enfrentados. Si en el nacional no cabía esperar grandes cosas, habida cuenta que el control del espectáculo teatral seguía en manos de quienes lo venían manteniendo desde siempre, que su público apenas variaba —aunque la exaltación patriótico-religiosa de las representaciones más comprometidas pudo incidir en la concurrencia de espectadores, particularmente desde el momento en que Dionisio Ridruejo toma el mando de Prensa y Propaganda— y que lo más vetusto e inmovilista de la profesión, tanto en el sector de autores como en el de actores, se había pasado en masa a la facción de los alzados (Monleón, 1979: 179-189), no cabe duda que en el bando de los leales a la República las expectativas abiertas eran amplias y esperanzadas a pesar de la conciencia general de la gravedad del momento histórico[95]; pero sobre esto dominaba la impresión de que el espíritu revolucionario alcanzaría también a la escena: así, la guerra actuó como una *espita* que desatara la reclamación general de un teatro también revolucionario que se instaurase además de forma inmediata (Oliva, 1989: 8), pero lo cierto es que el proceso de cambio resultó a la postre lento y descorazonador, tanto en las salas estables de la capital de España, que pasaron a funcionar en régimen de cooperativas desde octubre de 1936 aunque siempre bajo el control de las centrales UGT y CNT, como en las barcelonesas, dirigidas desde el primer momento por los comités sindicales libertarios agrupados en el Sindicato Único de Espectáculos de la CNT. Por ello, en mayo de 1938, puede escribir José Luis Salado, director de *La Voz*, desde las páginas de *El Mono Azul* que

> En general, nuestro teatro —no me refiero ahora sólo a los cómicos: me refiero también a los autores— se ha colocado de espaldas a la guerra monstruosa que tenemos planteada. Añejas reposiciones de cuando teníamos doce años —estando demostrado, véase el ejemplo de «Chateau Margot», que se puede armonizar discretamente lo retrospectivo con

legal a partir de finales de 1937. No debe olvidarse, de todos modos, que entre 1931 y 1933 María Teresa León ya había recibido el fuerte impacto de la dirección escénica no sólo de Piscator sino además de Meyerhold y Tairov, que según acabaría reconociendo se constituyó en la influencia más profunda de sus propias convicciones teatrales, de su participación en la revista *Octubre* en defensa de un teatro revolucionario y de su trabajo posterior al servicio de la República (Aznar Soler, 1993a: 25). Sobre la presencia de Piscator y otros referentes teóricos del teatro revolucionario de la etapa bélica puede verse también De Vicente Hernando (1992).

[95] Gómez Díaz (1993) ha analizado la oposición de los dos teatros de circunstancias, el republicano y el falangista, sobre la base de algunas de sus respectivas teorizaciones programáticas. Si la representatividad de la segunda orientación, otorgada a *Razón y ser de la dramática futura* (1937) de Torrente Ballester, parece no necesitar justificación, caben algunas dudas sobre los tres nombres escogidos por el bando republicano, Francisco Martínez Allende, Mateo Santos y Manuel Valldeperes, sobre todo por la tibia repercusión que sus propuestas pudieron alcanzar en aquellos años. La conclusión alcanzada por Gómez Díaz apunta a que si en el sector nacional predominó el carácter literario del hecho teatral, en el contrario se potenció el montaje y la pluralidad de sus signos espectaculares; si en el primer caso se optó por una cierta atemporalidad de las historias representadas, en el segundo se derivó hacia la historia. Otras polaridades, tal vez merecedoras de matización crítica, vendrían dadas por pares como hecho religioso *vs.* hecho social, experimentalismo *vs.* clasicismo, educación *vs.* servicio, sintetismo vanguardista *vs.* abstracción y colaboración con el público *vs.* dirigismo. Para un análisis de la misma oposición, atento ya no exclusivamente al teatro —que también es atendido (pp. 166-169)— sino a un marco de mayor amplitud, debe verse el trabajo ya citado de Pérez Bowie «Teoría literaria durante la guerra civil. Una aproximación» (Pérez Bowie, 1985).

> lo irónico—, obras de autores que no habrían estrenado jamás sin la insospechada ayuda de Franco; todo un estilo de teatro no sólo contrarrevolucionario, sino incluso antirrepublicano[97]. [...] A nuestros autores no les agrada el estilo nuevo de los teatros antifascistas. Empieza por no agradarles el público que acude ahora: muchachitas humildes que pisan por primera vez un patio de butacas; trabajadores, soldados que vienen a Madrid sólo con unas horas de permiso. Ante este público benévolo y conmovido, los cómicos —hay excepciones, por supuesto— hacen mal las comedias. Algunos ni se las aprenden. (*apud* Monleón, 1979: 181)

Según hemos visto, la producción dramática de Rafael Dieste durante la guerra suele clasificarse junto con otras obras de circunstancias o de urgencia. Con todo, es general a casi todos los historiadores de esta etapa la reflexión de que particularmente *Al amanecer* posee una elaboración precisa y nada precipitada, en la cual no aparecen los esquemas y tópicos que se hicieron comunes en obras de pareja intencionalidad, por lo que plantea serias dificultades su clasificación (de hecho, por ejemplo, no se ajusta a ninguna de las series consideradas por Marrast). Ya Sánchez Barbudo (1936b) en *El Mono Azul* era perfectamente consciente de la singularidad del planteamiento dramático, de su calculada composición, que contrasta con la real indignación del autor en el momento de escribirla (recuérdese que se recrea en esta *farsa-reportaje* un acontecimiento verídico): «Dieste, ardido interiormente, se indigna de la villanía; pero su irritación no es infantil, sino serena y sabia, y por eso mismo eficaz». La cuestión de fondo hay que situarla empero en la misma concepción del *teatro político* por parte del autor, quien guardando fidelidad a unas convicciones éticas nunca postergadas, defendidas con ardor en el propio seno de la Alianza de Escritores Antifascistas (TH, pp. 73-78), rechazó, incluso desde su difícil posición como director del Teatro Español entre septiembre y noviembre (mes en que se traslada a Valencia), una inversión de prioridades que convirtiese la escena en simple correa de transmisión de señales políticas más o menos partidarias, restringiendo o anulando la riqueza del propio hecho teatral:

> Trataba-se naquel momento de facer teatro político. Por teatro político eu nunca entendín un teatro restrinxido, é decir, un teatro no que determinada consigna política ou determinada ideoloxia se debe impór e debe configurar desde fóra como unha sorte de molde de peza dramática. Non, debe ser o mesmo teatro coa sua vitalidade interior, ben ceibe de todo vencello que non sexa a poesía, que non sexa a conciéncia íntima, que non sexa a ética dun pobo nun momento histórico determinado. Todo iso que é esencial en calquera sorte de teatro, somente que posto nunha determinada circunstáncia. (EV, p. 188)

[97] En el mismo sentido escribe Marrast (1978: 223) que «la col·lectivització dels espectacles va donar, paradoxalment, com a primer resultat que, en aquest període en què a tots els nivells s'intentava una experiència revolucionària, fossin vigents les formes del teatre burgès. Aquesta contradicció fonamental havia de frenar el pas d'un "teatre d'urgència" a una dramatúrgia nova». Véanse asimismo Aznar Soler (1993a: 27) y Burguet i Ardiaca (1986). Este último trabajo, resumen de una publicación más amplia y centrado en la política teatral del Sindicato Único de Espectáculos de la CNT en territorio catalán, destaca asimismo la contradicción de que pudiesen convivir «de una parte, una estructura socioeconómica anarquista inédita, y por otra, unos espectáculos, unos textos y una dramaturgia que proseguían con triste fidelidad la tradición temática, estética, dramática e ideológica burguesa de antes del 18 de julio» (p. 34); si bien, disiente en relación con los puntos de vista críticos que Robert Marrast (1978) habría dirigido al fenómeno teatral libertario con una concentración e intencionalidad calificadas de *unidireccionales*.

Así pues, volvemos a encontrar aquí la apelación a la integridad o *inteireza* tan típica del modelo axiológico diesteano, que es defendida en doble dirección. Por una parte el autor entiende que puede existir un teatro político que no renuncie a la *poiesis*, abogando incluso a favor de que ello se convierta en aspiración irrenunciable. En segundo lugar observa que desde el punto de vista de la eficacia como mensaje y propaganda, lejos de constituirse en traba, la afirmación poética del teatro es garante de su misma efectividad como discurso: «Porque se deixa de ser poesía, toda a sua autoridade, toda a sua eficácia, todo o influxo que pode exercer sobre a vontade do próximo ou sobre a vontade colectiva, toda esa forza desapareceu» (EV, p. 189).

Pero estos puntos de vista no fueron asimilados fácilmente ni siquiera en el entorno inmediato en el que debía bregar el autor[98]. Me refiero al de sus colaboradores y sus actores en el grupo «Nueva Escena». Y esto a pesar de que en cierto sentido sus posiciones eran compartidas por personas de tanto ascendiente en el círculo del grupo y de la propia Alianza como Santiago Ontañón y María Teresa León. Es revelador lo que en la misma conferencia a la que se viene aludiendo refiere sobre las dificultades del montaje y la interpretación de *Al amanecer*[99], que deben situarse en correferencia con la denuncia de José L. Salado en las páginas de *El Mono Azul*[100]. Tras considerar las dificultades meramente creativas de lo que una obra de urgencia suponía, comenta Dieste cuál fue la reacción inicial de los actores al recibir el texto:

> Leron-no os actores (mellor dito, leu-no un que era moi bon leitor), e todos consideraron que a peza, desde o punto de vista literário, era moi perfeita, e, en fin, moi digna de lou-

[98] Y menos aun, sin duda, en los sectores de la Alianza más pendientes de una ortodoxia partidista. En estos momentos, pues, comienza a gestarse desde aquellos núcleos lo que acabará siendo una injusta discriminación del escritor, en ocasiones inverosímilmente tildado de trotskista, recurso por otra parte bastante habitual en los usos del aparato comunista tanto en España como en otros países, siempre con el magisterio soviético presente, para descalificar opciones que se le antojasen idealistas o utopistas de más (Lechner, 1968: 94). Esa discriminación llegaría a plasmarse en represalias como el progresivo silenciamiento de su nombre, su exclusión del Consejo Central del Teatro o la no concesión de la paga que le correspondía como miembro activo de la Alianza (Rodríguez Fer, 1991 y 1994: 243-252). Véase sobre ello la carta de nuestro escritor a Francisco Caudet de fecha 25 de septiembre de 1973 que se recoge en TH (especialmente, pp. 31-32). En ese lugar se recoge un revelador comentario de Díez-Canedo, quien habría sido en realidad el único en defender el nombre de Dieste en las reuniones preparatorias para la constitución del Consejo Central del Teatro, encontrando en el resto de los convocados una *resistencia total*, que le hizo sospechar de la existencia de importantes *roces* previos de Dieste con el subsecretario y la política de su departamento (la dudosa gracia es del propio Díez-Canedo).

[99] Aunque no menciona título ni ocasión es claro que se refiere al montaje de la comedia llevado a cabo en el Teatro Español en octubre de 1936 (lo aclara sin resquicio de duda una carta a Ricard Salvat de fecha 24 de enero de 1974, recogida en OC, vol. V, número 506, p. 739). En otro lugar —carta a Aznar Soler de fecha 15 de noviembre de 1976 (TH, pp. 73-81)—, sin embargo, indicará que «Dispusimos de una excelente compañía» (p. 76). La contradicción aparente aminora su alcance si se proyecta este último juicio ya no sobre las tendencias más o menos *viciadas* que los actores habían asimilado hasta entonces sino sobre su cordial disposición a dejarse dirigir.

[100] A mi modo de ver el de Dieste constituye el más claro contraejemplo de la elementalidad del arte de propaganda, aquel sobre el que Robert Marrast (1958 trad. 1967: 285), en debate con el resto de participantes en las conferencias de Arrás, dijo que no había aprendido de la experiencia soviética, habiéndose limitado a reiniciarla.

> vanza. Pero engadían que era un pouco duvidoso que pudese ter éxito diante do público; é decir, era moi duvidoso que fose teatral, segundo o critério que eles tiñan do teatral. Quen sabe o que entendían os actores de entón, ainda os actores intelixentes, por teatral! *Teatral* quer decir que contén algunhas frases, cortos intres que dan lugar a unha xesticulación moi particular que está probado ao longo de moito tempo que sempre esperta o riso ou o desexo de barullar; ou que contén frases que sempre conmoven e sacuden o ánimo do público. E isto é, segundo a frase que está moi ben conseguida, o que chaman *latiguillos*, eses pequenos fustazos à sensibilidade do público para que non se durma. Isto debería, segundo eles, aparecer en toda peza se había de ser teatral. E claro, o mellor dramaturgo pois é o que consegue máis espertadores desa clase. (EV, pp. 189-190)

Esta situación pareció a Dieste inaceptable, pero abrió sus ojos sobre el problema auténtico de nuestro teatro, al que nos hemos venido refiriendo a lo largo de varias páginas: de un lado, el sometimiento del drama al *inferior menester* que se ha descrito; de otro, la reducción de la teatralidad a una intermitente y burda descarga histriónica en la que los actores se repartían alternativamente los momentos de un lucimiento personal enmarcado por «unha pequena elocuéncia de tipo oratório», no auténticamente dramática por cuanto cada uno de ellos hablaba como si estuviese solo en escena, limitándose los demás a aguardar el instante de su propia intervención. Es decir, no se asimilaba el sentido relacional, dramático de la acción. Por lo que esta en puridad no existía[101]. Dieste recuerda como un logro ganado con esfuerzo el haber logrado trasladar a los actores de «Nueva Escena» que verdaderamente *Al amanecer* era una pieza *teatral*. A esto mismo se refiere Gómez Díaz (1986: 58) cuando en su panorama sobre el teatro de guerra informa de la asistencia diaria de Dieste a las representaciones de la obra, e indica que

> el aislamiento de los momentos que mayor impacto producían en el espectador, esta vez por parte de los actores, condujo a la compañía a la exageración desaforada de estos recursos, que llegaron así a constituir momentos dotados de una independencia absurda, relegando el resto del texto a simples efectos de pasaje de unos a otros. Como director del espectáculo, Dieste intervendría para reconducirlos a su significación en el equilibrio de la pieza.

Probablemente sobre la base de esta y otras experiencias paralelas, es decir, como resultante de una constatación empírica en la que él mismo tuvo un protagonismo central como director, escribirá ya en la primera fase del exilio una breve serie de tratados teóricos, de entre los cuales destaco ahora por su proximidad con los problemas que se vienen apuntando el titulado «Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel», el cual lamentablemente ha permanecido inédito hasta el presente[102].

[101] Apréciese cómo Dieste fía absolutamente a la palabra dialógica la acción dramática. Ello no puede menos que traer a la memoria las enseñanzas de Mairena en torno a lo dramático, en él también derivado de la conciencia humana que se manifiesta en la palabra: «A toda merma de las funciones de la palabra corresponde un igual empobrecimiento de la acción. [...] Disminuida la palabra y, concomitantemente, la acción dramática, el teatro, si no se le refuerza como espectáculo, ¿podrá competir con una función de circo o una capea de toros enmaromados?» (Machado, 1936 1986: 185-186).

[102] Si, como sospecho, al menos las ideas que contiene —cuando no su entera redacción— se gestaron ya en el decenio de los treinta, habrá que volver a cuestionar la oportunidad de la porfía del autor por reservarse aquellos *documentos de trabajo* que consideraba útiles, en exclusiva, para su propio proceso de aclaración inte-

Importa traer aquí, ya en este instante, un segmento del mismo que entre otros factores revela un adelanto de análisis que haría propios la semiótica teatral con bastante posterioridad. Defiende Dieste que el autor debe separarse del drama, y que su función no es sino la de crear un espacio —o en todo caso *despejarlo*— para que el drama se instaure en él. Para el teórico, cada personaje se expresa por sí mismo, pero teatralmente resulta al tiempo expresado por los otros personajes, por lo que el drama se convierte en un juego de espejos[103]. En su concepción dramática el personaje comparece siempre y simultáneamente ante un destinatario múltiple. Véase:

> El personaje:
> 1° Está ante sí.
> 2° Ante el autor. (Se expresa con autonomía, pero para el autor en diálogo tácito con él).
> 3° Ante cada uno de los demás personajes. (Cada uno de los cuales está a su vez en una relación análoga a la indicada, con el autor. Este se convierte en tal sentido en espejo y árbitro. Ante cada uno mantiene la reserva que le imponen los demás. Su relación es oblicua, o en todo caso angular).
> 4° Ante el conjunto de los demás personajes, en cuanto constituyen un ámbito moral, favorable o desfavorable, etc.
> 5° Ante una comunidad que puede o no coincidir con el conjunto de tales personajes, pero que es el mito de lo colectivo. (También favorable o desfavorable, etc., para el personaje). (El mito de cada uno entra así en relación con el de los otros y con el del conjunto —o que atribuye al conjunto).
> 6° Ante una comunidad esencial, frente a la cual el autor mismo ha de tener una actitud social pasiva —como ante la naturaleza—, pues es la comunidad racional del espíritu.
> 7° Ante el misterio.
> 8° Ante el público.
> El personaje habla para todos esos ángulos simultáneamente. En eso consiste su peculiar oratoria teatral. Y ello tanto —por virtud de equilibrio— como hablar para sí. (pp. 19-20)

Como es natural, tendremos que volver sobre estas reflexiones para estudiarlas con perspectiva fundamentalmente teórica y semiótica, para calibrar las complejidades que articulan —la comunidad, el misterio...—; pero insisto aquí en la incidencia *hurtada* (permítase la expresión) que su reserva para uso personal disolvió en el gabinete del autor. Y reitero mi convencimiento de que Dieste ya pensaba esto mismo en los años de la República. Es más, lo que ahí se dice está perfectamente recogido y dispuesto en la concepción y escritura de una pieza como *A fiestra valdeira*, de 1927 (Casas, 1994a: 286-295), y, sobre todo —ampliado incluso— en *Revelación y rebelión del teatro*, texto que debió de pasar casi totalmente desapercibido en la España de preguerra.

La acción de la comedia en un acto *Al amanecer*, de «complexidade non habitual nun "teatro de urxencia"» (Bilbatúa, 1995: 24), transcurre en julio de

---

rior. Se sabe, de todos modos, que algunos de los textos escritos por Dieste en 1935, como un *Breviario de estética teatral* y dos colecciones de aforismos sobre el espacio y el tiempo, compuestos respectivamente en Bélgica e Italia, se perdieron en los avatares de la guerra. Precisamente el «Tratado mínimo del arte de la escena», de 1944, es una reconstrucción del *Breviario* citado.

[103] P. 18 de la copia que se guarda en el Archivo Dieste.

1936 y se sitúa en el ámbito de los nacionales, tal y como será habitual en los textos de guerra de Dieste, incluidos los narrativos y el más conocido de entre los líricos, el romance «Bendición episcopal». Resulta llamativa —lo ha visto Estelle Irizarry (1979: 84)— la precisión cronotópica de la acotación inicial, completamente inusual en el autor[104]: «Época y lugar: Julio de 1936. España. Un poblachón con obispado y castillo» (TII, p. 41). Pero lo más significativo es la inteligente renuncia a lo que sería una simple traslación maniquea y efectista del quintacolumnismo emboscado o de la mera traición del capitán Agüero. En realidad, la eficacia política de la obra trasciende la anécdota representada desde el momento en que más que los individuos lo que se somete a proceso satírico son las instituciones que representan, denunciándose así el papel histórico por ellas jugado en la contienda española; desde el momento en que Dieste incorpora en ocasiones la matización relativizadora de las conductas personales, con sus debilidades de carácter y sus deudas sociales. Recuérdese su respuesta a Carlos Gurméndez a propósito de la *comprensión dramática* del enemigo: «yo quise que ese teatro mío de guerra fuese justo, que, por un lado, fuese viril, burlesco, denunciador del laberinto mental del campo faccioso. Pero, a la vez, templado por una comprensión no diré fraternal, pero sí lo más lúcida, lo más humana posible» (Gurméndez, 1979: V). Representación paradigmática de lo que se dibuja es la que constituye el personaje del Marqués de Piedraquemada, distanciado de la soflama fascista, redimido incluso por la muerte que él mismo se procura al situarse frente a la ventana por la que entran las ráfagas que disparan los milicianos[105]).

[104] Ni siquiera reaparecerá en el *Nuevo retablo de las maravillas*, donde no hay referencias temporales ni locales al margen de la imprecisa indicación «Carretera llegando al pueblo con explanada de las usadas como ferial» (TII, p. 73). En contra de lo señalado por Mundi (1987: 117) es elemental que el pueblecito que se dibuja no puede ser de «su [la del autor] Galicia natal»; sencillamente porque la obra perdería verosimilitud: en Galicia, a partir del fatídico julio de 1936, ninguna columna de «miles de milicianos» (TII, p. 92) podría desplazar a curas, terratenientes, marquesas y generales de ningún sitio.

[105] A Bilbatúa (1995: 25) le parece *insólita* esta figura en un teatro de agitación. Es lástima que no conozcamos cuál fue la reacción del público del momento y de los propios compañeros de Dieste en la Alianza de Intelectuales Antifascistas ante detalles como este. Merecería en cualquier caso mayor estudio el tratamiento positivo que de la hidalguía —no sólo de la heredada, también de la *conquistada* personalmente— presenta sin excepción la obra de nuestro autor. Se trata probablemente de un rasgo de su especial tradicionalismo que se combina con una nunca oculta confianza en la dirección moral de las elites intelectuales (no de las sociales, no de las económicas), y, sin duda, se nutre de claves no sólo éticas o ideológicas sino también biográficas. Como mero punto de apoyo para una futura investigación que alguien pudiera emprender no me resisto a reseñar aquí una puntualísima reflexión que introduce el autor en carta de 25 de septiembre de 1973 a Francisco Caudet (TH, pp. 30-34), que es en realidad un comentario sobre la publicación de su trabajo «Noticias sobre "Hora de España" (reimpresión alemana)» en la revista *Papeles de Son Armadans* (Caudet, 1973). Juzgando los peligros de comodines sociológicos como el de *clases medias* o *pequeña burguesía*, confiesa sentirse *escamado* por el título del célebre estudio de José-Carlos Mainer (1972), que no ha leído y que Caudet cita en el frontispicio de su ensayo (me permito lanzar la conjetura de que si lo hubiera hecho, y más allá de cuestiones nominales como la derivada de la traducción del término *Kleinebourgeoisie*, procedente del viejo *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, probablemente compartiría sus análisis centrales; por otra parte, en el mismo 1972 en que se publica *Literatura y pequeña burguesía en España* Dieste escribe un catálogo para una exposición viguesa del pintor Xosé Díaz en el que se refiere a esa misma clase y casi con el mismo nombre, como puede comprobarse en OGC, t. 2, p. 30). Además, aparentemente cuando menos, nuestro autor está algo incómodo (creo que) con una parte de la redacción de la nota 5 (p. 174) de Caudet, escuetamente informativa de los orígenes sociales y económicos de los fundadores de *Hora de España*, motivo que podría haberlo conducido a razonar que

Pero Dieste muestra sin ambages ni metáforas minorizantes la responsabilidad histórica de ejército, burguesía, un sector de los intelectuales y, especialísimamente, la Iglesia Católica[106] por su compromiso con el fascismo y —la nota corresponde a Sánchez Barbudo— con las formas de *su espiritualidad*. Acaso por partir de una reflexión semejante a esta, Gómez Díaz (1986: 53-54) ha llegado a una conclusión que sin embargo no me parece asumible (de inmediato se expondrán razones), la de que *Al amanecer* constituya un esperpento. Ni la advertencia de que lo fuera en un sentido más próximo al de la farsa francesa (Crémieux, Crommelynk...) que al del propio Valle-Inclán, ni tampoco el recuerdo del interés diesteano por conectar con la dramaturgia de Gordon Craig, notas ambas explicitadas por el estudioso, suponen apoyaturas suficientes para alcanzar una conclusión como esa. Lo cual no impide reconocer la introducción en la pieza de algunos procedimientos caricaturescos de estirpe esperpéntica, que habrá ocasión de mencionar una vez completado el repaso de la producción teatral del autor en esta etapa bélica.

Resulta relevante, de modo complementario pero todavía desde el punto de vista de la eficiencia pragmática, la presentación triunfante de un pueblo anónimo, no singularizado en personajes concretos sino representado por un grupo de milicianos actuante como colectivo cohesionado y disciplinado que acaba con los emboscados y continúa su avance sin la alharaca de la que habían hecho gala previamente los militares y sus compañeros en la sala palaciega. Cabe sospechar en este tratamiento, así como también en el de los personajes fascistas —representantes de clases sociales y de grupos fácticos antes que entes individualizados— lecturas del *Teatro político* de Erwin Piscator, traducido al castellano ya desde 1930 (Madrid, Cenit) y debatido con relativa frecuencia en la prensa española por escritores como Max Aub[107], Felipe Fernández Armesto o Domingo López Torres (Aznar Soler, 1993c: 90-92). De todos modos, como demuestran particularmente los personajes del Marqués, su hermana o Pascalín, Dieste no se decide a renunciar al dibujo psicológico ni, incluso, a desvelar una parte de la

los viejos y nuevos estamentos de la sociedad española presentan muchos matices no bien sugeridos por expresiones tales como pequeña burguesía o clase media. La casa de los Dieste puede, sin duda, entrar en el censo de la clase media, pero ese censo es neutro, descolorido, y en el caso de los cofundadores de *Hora de España* tal clasificación resultaría deficiente para explicar nuestros comunes afanes, nuestras afinidades, así como nuestra radical oposición a los sectores (en general también de la clase media) que en la contienda civil tomaron la dirección contraria. Es un problema endiablado, pero supongo que si usted lo afronta será con todas las delicadas cautelas que aquí resultan necesarias. *Aun entre hermanos, ocurre que uno sale «señorito», en el trivial sentido de la palabra, y el otro, en cambio,* hidalgo, *sin contar con que ambos, con uno u otro título, pueden tomar en un momento dado decisiones opuestas, ya sea con pelea o mutua tolerancia.* (pp. 33-34; cursiva mía)

[106] El retrato que se hace del obispo Capellini es sin duda el más contundente y satirizado de la pieza, y ello a pesar de lo sutil de sus trazos. Las intervenciones episcopales siempre redundan en la legitimación de la causa fascista y en la concesión de bula de cruzada para quienes siguiesen el mandato de la Providencia, pues «Pensar ahora es herejía» (TII, p. 54).

[107] Quien entiendo que calibró muy correctamente los dos problemas fundamentales del teatro político propugnado por el teórico alemán, y al mismo tiempo los que lastraron en la práctica casi cualquier orientación experimental-revolucionaria durante aquellos años. El primero, la falta de autores: «si hasta ahora el teatro político ha dado un *régisseur de genio*, no ha dado con un autor, y Piscator, que presiente su público, pide a gritos una obra que no tenga que retocar o que rehacer» (Aub, 1935 1993: 96). El segundo —subrayado por Aznar Soler (1993c: 91)— la flagrante contradicción de que para llevar a cabo su teatro de masas se le hacía imprescindible a Piscator el apoyo económico de una burguesía contra la cual se dirigía el espectáculo.

contradicción íntima de alguno de los protagonistas de su comedia; y aquí convendría no olvidar la confesión pública del dramaturgo, en 1981, sobre su deuda con Stanislavski, cuya influencia reconoce que era, *exactamente* a la altura de 1935, la más profunda y *saludable* recibida en sus estudios teatrales por varios países europeos (EV, p. 239). Entiendo que puede rastrearse esta, sin forzar la interpretación, en dos aforismos de la serie «Para axudar á renacenza de Galiza», publicada en *Nova Galiza* (5, junio de 1937, p. 2; también en el número 12, de noviembre del mismo año, p. 6, formando parte entonces del «Manifesto en tres tempos»). Se trata de los numerados 14 y 15:

> Non asoballar a dignidade do teatro, a virtú da presenza, con demasía de xesto.
> Buscar tras do misterio combinado outro misterio sen combinacións; tras do teatro, o drama.

En la comedia se modera incluso la reacción de los milicianos al descubrir que el obispo Capellini y el industrial millonario Echave, a pesar de que quisieron aparentarlo, en realidad no estaban muertos. El contraste de sus respectivas actitudes es altamente potenciado componiendo dos series opuestas de signos visuales y auditivos:

> *(Después de un instante comienzan a levantarse lentamente Echave y su Ilustrísima. Pero al hacer girar la cabeza, su circular exploración queda súbitamente detenida por la sorpresa de descubrir fusiles cautelosos que asoman. Quédanse a medio incorporar, en extrañísimas actitudes, absolutamente inmóviles. Cara de asombro infinito. De pronto sueltan un recio y disparatado cacareo de espanto.)*
> *(Despacio y en silencio avanzan con encendida y seria fatalidad de amanecer los milicianos.)* (TII, pp. 68-69)

¿Cómo fue recibida por el público tanta contención, tan (intencionalmente) debilitado impulso dialéctico? Tampoco lo sabemos con exactitud, aunque Sánchez Barbudo (1936b) ha escrito que la reacción de aquel al bajar telón fue la de aplaudir de forma prolongada y entusiasta. De todos modos, la parte final del *Nuevo retablo de las maravillas*, que Dieste escribe sólo tres meses después, tendrá un sentido bien diferente. Aquí la puesta en fuga de los rivales —representados también por ejército, iglesia, burguesía, aristocracia y terratenientes— desemboca en el tremolar de prendas rojas, el canto de la Internacional y el general alzado de puños por parte de campesinos y juglares[108], por otra parte un *tic* habitual del teatro revolucionario soviético exportado a otros ámbitos izquierdistas europeos con prontitud[109]. Esta que su autor llamó mascarada en un acto sí entra sin forzar las cosas en una de las modalidades más típicas y estudiadas del teatro de urgencia, que Marrast enmarca en la segunda de las clases que describe. Son las pie-

[108] Todo lo cual ha parecido excesivo a Estelle Irizarry en sus análisis —«He does perhaps go overboard on the symbolism at the end» (1979: 90)—, pero que como ella misma reconoce posteriormente —si bien con impulso algo entumecido: «in view of the red-hot political situation this can be understood and condoned in a farce»—, y como ha puntualizado sin tanto remilgo y con clara comprensión histórica Aznar Soler (1981b: 20-21), era lo lógico y esperable desde el punto de vista de la intencionalidad propagandística y política de este tipo de teatro.

[109] María Teresa León lo incorpora ya a su *Huelga en el puerto*, publicada en el número III de *Octubre* (1933, pp. 77-80). Es nítida —y con seguridad, muy efectiva— la funcionalidad pragmática de este uso, por el cual se acaba provocando una unidad que salva las barreras entre las dos enunciaciones teatrales, pues al canto de los personajes (ya a la vez actores) se sumarían indefectiblemente las voces del público (Aznar Soler, 1993a: 26). Sobre la recepción y los regímenes de ficcionalización textual y escénica en función de la ideolo-

zas que adaptan textos previos, casi siempre clásicos, actualizando en general los asuntos por aproximación a la realidad más inmediata del conflicto bélico. Marrast (1978: 219) ha localizado tres variantes para este procedimiento:

> ja sigui per un muntatge que posi en evidència els problemes que planteja fent que l'espectador tingui consciència que són homòlegs o idèntics al context social o polític on ell es mou, ja sigui utilitzant la dada inicial i l'esborrany de l'obra original, i substituint-ne els personatges per tipus contemporanis, ja sigui per una adaptació més o menys oberta del diàleg (el qual pressuposa la modernització de la llengua emprada) introduint-hi referències explícites a la situació actual.

Es decir, tres procedimientos hipertextuales progresivamente intervencionistas sobre un texto anterior dado, o *hipotexto* (Genette, 1982 trad. 1989: 14), teniendo en cuenta que la derivación transtextual sobre un texto de carácter espectacular, como es el teatral, puede operar sobre la totalidad de lenguajes que este integra (palabra, mímica, movimiento escénico, iluminación, música...) o sobre un sector de mayor o menor amplitud —incluso unimembre (al menos teóricamente)— del mismo[110]. En el criterio desarrollado por Marrast tenemos tres posibilidades: a) actuación sólo sobre aspectos del montaje para facilitar el establecimiento de un paralelismo de referencias o contextos, b) actualización de los personajes y de su mundo, y c) modificación del texto dramático patentizando una exposición actualizada del referente. Tales prácticas se ejemplifican, respectivamente, la primera con algunas escenificaciones de obras como *El alcalde de Zalamea*, *Peribáñez* y otras, la segunda justo con el *Nuevo retablo de las maravillas* diesteano y la tercera con la *Numancia* de Alberti.

Sin embargo, desde mi punto de vista, como ya he indicado con anterioridad, y sin perjuicio de la correspondencia de dramaturgias diesteana y cervantina, sobre la que ha llamada la atención Aznar Soler (1995d), no parece que en la adaptación de Dieste el autor se haya quedado tan sólo en una actualización de las *dramatis personae* y su ámbito de actuación. De hecho, esta se da en efecto (si bien no de manera biunívoca: atiéndase en particular a la función contextualizadora de los tres peones y la pareja de campesinos en el comienzo de la mascarada diesteana), siendo muy evidente en el caso de Fantasio, Mónica y Rabelín (este, el aprendiz y músico, hereda incluso el nombre cervantino); pero es indudable que simultáneamente se produce una intervención directa sobre los diálogos que llega a alterar de forma notable el sentido último de la obra. Primero, porque quien resuelve ahora el conflicto creado es el pueblo —«gente conoci-

---

gización del texto espectacular —con una adaptación y ampliación del concepto de *ideologema*, tomado directamente de Medvedev— véase Pavis (1987).

[110] Considérese la complejidad del proceso. Si se acepta —y creo que no existen motivos para no hacerlo— que una puesta en escena de un texto dramático, como quiere Abuín (1994-95), es un caso de *transducción*, en el sentido dado por Doležel (1986: 28-39) a ese concepto, de lo que estaríamos hablando finalmente es de una especie de transducción *al cuadrado*. O *al cubo*, incluso, en el caso de que el director que dispone un montaje M_2 sobre un texto dramático TD_2 transducido de un texto dramático TD_1 trabaje sobre el conocimiento —o la intuición— de cómo se realizó en su día —o como pudo haberse hecho— el montaje M_1 por parte de quien hubiese dirigido entonces el montaje correspondiente. Tendríamos así los tres escalones a los que aludo con la locución exponencial: de M_1 a TD_1 (o de TD_1 a M_1 y vuelta, si la primera escenificación se desconoce; por ejemplo, por razones simplemente cronológicas), de TD_1 a TD_2 y de aquí a M_2.

da, de mi Parroquia», dice el Cura (TII, p. 92)— y ya no un agente externo como el Furrier de Cervantes. En segundo lugar, porque esa resolución, que en el *Retablo* era a cuchillo y espada, en el caso del *Nuevo retablo* no desemboca sino en golpes de cayada y empujones que se limitan a poner en fuga a los fascistas engañados. Finalmente, como ha señalado Aznar Soler (1981b: 19) —y esto es acaso lo más relevante—, porque en el nivel de la enunciación empírica el público real de las dos piezas tiene experiencias distintas de la fase última del engaño de los juglares: si el público de Cervantes es inducido a creer en principio —porque también con él se juega— que el Furrier y la tropa que se anuncia son producto de la magia de Tontonelo, el público de la pieza diesteana —al que nunca se somete a engaño ni se le tienden trampas— sabe quiénes son realmente los que informan de la llegada de los milicianos y que esta es veraz en el marco ficcional dispuesto (lo cual, a su vez, tendría una proyección inmediata de esperanza sobre el propio marco empírico en el que se sitúan los espectadores[111]). Valórese ahora la necesidad de la presencia inicial de los peones y campesinos en la mascarada de Dieste. Ellos son quienes reaparecen al final —reconocidos por el público y sabida su filiación política republicana— para proclamar, dando *vivas*, la entrada victoriosa en el pueblo de «los nuestros».

Tanto Dieste como Alberti efectúan, pues, una auténtica transposición de los textos cervantinos, que en el caso de *Numancia* opera como una combinación de *escisión* y *amplificación por extensión*[112] (la primera por la supresión de varias escenas no directamente militares, la segunda sobre todo por la incorporación del prólogo bufo, por la mayor proyección histórica de la profecía del Duero, etc.), y que en el del *Nuevo retablo de las maravillas* me parece bastante más compleja, pues empieza por conformarse como una *amplificación por expansión* —mecanismo hipertextual que Genette (1982 trad. 1989: 335), aun advirtiendo que está refiriéndose a prácticas que raramente comparecerán en estado puro, valora como «una especie de dilatación estilística»[113]— pero supone a la vez una *transpragmatización*[114] y una *transvalorización* (Genette, 1982 trad. 1989: 396-402 y 459-469). Sobre esta última conviene alguna precisión. Es evidente que al

[111] Si se quiere acudir a estudiosos de lo metateatral que han desarrollado clasificaciones de los procedimientos más habituales sería útil manejar los libros ya citados de Manfred Schmeling (1982) y de Richard Hornby (1986), cuyas claves taxonómicas no repetiré ahora. Me limito a señalar que el *Nuevo retablo de las maravillas* diesteano entraría para Schmeling en el grupo de las formas metateatrales completas, y más en concreto en el subtipo de las *pièces à cadre fermé* (Schemling, 1982: 10-11), que son aquellas cuyo comienzo y final se localizan en el primer grado de teatralidad-ficcionalidad; y que desde los esquemas de Hornby, no sólo atentos a la presencia del teatro dentro del teatro sino también de esquemas *hipertextuales* o *transductivos*, tendríamos una combinación de dos modalidades, las que él propone denominar con las etiquetas *the play within the play* y *literary reference within the play*, la primera por la inclusión de la representación retabular en el marco de un nivel anterior de teatralidad y la segunda por el apoyo sobre el hipotexto cervantino (Hornby, 1986: 31-48 y 88-94).

[112] Son conceptos utilizados por Genette (1982 trad. 1989: 290-355).

[113] La escena inicial, con los peones y los campesinos, y los sucesivos engaños que encadena Fantasio ejemplifican bien este modelo genettiano. No entro aquí en lo que la obra de Dieste supone sobre la recuperación del tema tradicional o folclórico del *engaño a los ojos*, perspectiva que ha sido estudiada por Irizarry (1979: 90 y 1980: 71-72), Aznar Soler (1981b: 18-21) y Mundi (1982-83).

[114] Genette la entiende como «modificación del curso mismo de la acción, y de su soporte instrumental» (p. 396), algo que hemos constatado que se verifica en el *Nuevo retablo*.

pasar del texto de Cervantes al de Dieste asistimos a una sustitución de sistemas axiológicos, tanto en lo que concierne al bando de los *visionarios* como al de los titiriteros. Pero hay que destacar a este respecto la confirmación en el *Nuevo retablo* de una nota típica de la ética diesteana, presente asimismo en las otras dos piezas teatrales de guerra. Es la falta de una descalificación general o plena de quienes militan en el sector contrario, donde siempre se destaca la existencia de algún personaje que comparte (o podría compartir en caso de obrar libremente) los valores propios. Si en *Al amanecer* ese papel lo cumplía de manera relativa el Marqués, y en *El moro leal* corresponde a Alah y al propio musulmán, en el *Nuevo retablo* encontraremos al Cornetín, personaje —y la nota no es en absoluto trivial— sin correlato en el entremés cervantino, y que en cuanto puede librarse de la disciplina facciosa declara a los leales a la República: «Dejadme participar en vuestra fiesta. Yo estaba con ellos porque no había medio de escapar» (TII, p. 93).

Sobre esta característica axiológica del teatro de urgencia diesteano, que tiene derivaciones o apoyaturas como la ya apuntadas de una cierta contención en el uso de los elementos de afirmación partidaria (himnos, descalificaciones explícitas, venganzas, patentización de símbolos...), muy prudentemente trasladados a la escena en el caso de ser requeridos, cabe renovar la duda sobre el grado de aceptación sobre todo por parte de públicos sensibilizados ante los desastres de la guerra. Y es que en nuestro dramaturgo falta aquello que Carlos Reis (1987: 188) reconoce como una de las marcas típicas del discurso ideologizado —en puridad, claro está, toda práctica literaria o teatral posee un «carácter inevitablemente ideológico» o persuasivo, en lo cual concuerda asimismo Eco (1986), motivo por el que propone la equivalencia de retórica e ideología—; falta en concreto la *propensión impositiva* que le es propia. Sabemos desde los análisis que hemos efectuado sobre la prosa periodística de Dieste correspondiente al período 1925-1927 que el fundamento que peculiariza entonces su construcción axiológico-ideológica es precisamente el *valor diálogo*, lo cual presupone una interpretación de la libertad como elección y como canto a la diversidad de valores. Nada ha cambiado a este respecto a la altura del verano de 1936, por lo que el resultado concreto del compromiso literario y teatral de Dieste con la República necesariamente había de ser tan profundo e intenso como singular.

Naturalmente, las piezas de guerra de Dieste potencian de manera decidida las claves farsescas y satíricas que apuntaban en el ciclo anterior, el del Teatro Guiñol de Misiones, por lo que su estética se adentra ya progresivamente —más en *El moro leal* que en el *Nuevo retablo* y más en este que en *Al amanecer*— en lo burlesco. Esto es muy evidente en la utilización de las deformaciones caricaturescas a las que son sometidos varios de los personajes, alcanzando un punto extremo en la expresión lingüística por la que opta el autor en *El moro leal*, farsilla que supone el regreso a las marionetas y en la que todos los personajes —incluido Alah, el Judío[115] y el Sargento español— dialogan entre sí en la jerigonza propia del moro al que quiere engañar el sargento para que se aliste como *voluntario a la fuerza* en el ejército faccioso.

[115] En la versión publicada en 1981 (*Teatro*, vol. II, pp. 95-105) Dieste modifica el nombre de este personaje, que pasa a ser el *Banquero*, dejándose clara a pesar de todo su raza y que el grueso de su antigua fortuna lo conservaba en billetes alemanes que se habían desvalorizado. Dieste explica el cambio, dirigido a evitar una posible interpretación xenófoba, en carta de 28 de agosto de 1979 al estudiante irlandés Jim MacCarthy (TH, pp. 92-93).

Conviene tener presente en este punto que en escritos ya estudiados del decenio anterior Dieste se había preocupado por delimitar desde una perspectiva estética lo caricaturesco-esperpéntico, señalando entonces que su efectividad principal se lograba por la consecución de una comprensión simultánea del ser concreto actual y de su querer ser proyectado hacia el futuro. La desviación entre esos dos polos estaría en el origen de la caricatura como desequilibrio de características axiológicas, físicas, etc., resultando de ello un sometimiento del conjunto de rasgos definitorios a tan sólo uno que se acaba imponiendo a todos los demás. En estas piezas de guerra lo peculiar es que el procedimiento burlesco por el que se somete a caricatura a determinados personajes es responsabilidad única de sus propias intervenciones —actos y sobre todo discurso—, suficientemente declarativas de la hipertrofia que padecen. De suerte que cabe hablar en puridad de autocaricaturas. Como esta del industrial Echave en *Al amanecer*:

> ECHAVE.— En fin, si se pudiese [retornar a la monarquía] no está mal. De acuerdo, de acuerdo, hay que apuntar alto. Pero, la verdad, para mí bastaría muy poco por ahora, orden, paz, familia, nada de huelgas...
> CAPELLINI.— Y fe, señor Echave, y fe.
> ECHAVE.— Sí, claro, sin religión no hay nada eso... Sí, desde luego, fe, religión, paz, familia, industria y comercio, ganadería... (TII, p. 52)

O como esta otra, de superior efecto ridiculizante, que corresponde al General del *Nuevo retablo de las maravillas*, quien saluda de la siguiente guisa la supuesta llegada de tropas alemanas por mediación mágica:

> GENERAL.— ¡Yo os saludo, salvadores de España, antiguos bárbaros de encendida pelambre, que hoy hacéis microscopios, productos químicos y gases asfixiantes! Ante vosotros, nietos de Carlos V, primos de la Imperial España que hoy renace, ante vosotros, digo, presento armas y beso rendidamente los atributos de vuestros mariscales. ¡Sí, los atributos!... ¿Entendido? ¡Tembloroso de orgullo! ¡Sí, de orgullo! (TII, p. 86)

O, en fin, la más candorosa del Moro en la última de las piezas que se conservan, que, con todo, permite mostrar sus obsesiones eróticas y religiosas, bien comunicadas entre sí por el autor en la resolución de la pieza mediante una puesta en práctica —con valor tan irónico como paródico— del procedimiento del *deus ex machina*, lo que sólo relativamente permitiría clasificar la pieza como una muy particular comedia de magia (TII, pp. 104-105).

Al menos otros dos textos de la escasa producción *creativa* de Dieste durante la guerra no son ajenos a los modos que vengo describiendo y, en definitiva, a la estética y al *código ideológico*[116] de referencia. Hablo del romance burlesco «Bendición episcopal», que como se ha indicado ya es el texto más antologado de Dieste y que se imprimió por vez primera en *El*

[116] Entiendo por tal, con Reis (1987: 51-52), «todo el sistema de signos capaz de expresar discursivamente los principios fundamentales de una determinada ideología, subordinando su productividad a estrategias de articulación sintáctica y de manifestación sintonizadas con la condición estético-verbal del discurso literario en el que se encuadra tal productividad».

Mono Azul (2, 3 de septiembre de 1936, p. 5), y del relato «¡Que ninguén o sepa!... Conto portugués», publicado en *Nova Galiza* (6, 1 de julio de 1937). En el primero, al margen de la anécdota del sabotaje en el aeródromo de Burgos, nuevamente en presencia de arzobispo, general —nada menos que Mola—, alcalde, magnates y «damas principales / de manteca y azafrán», merece mención el preciso ajuste al estilo romanceril, que afecta a la *translatio temporum*, a las fórmulas, a los adverbios presentadores, a los paralelismos y también a aquello que Rafael Lapesa estudió como histrionismo desrealizador[117]. Por su parte, el relato mencionado ridiculiza la figura del dictador portugués Oliveira Salazar —que acababa de reconocer al gobierno de Franco— mediante la hipérbole esperpéntica.

Mayor interés y complejidad, que sin duda acentúa la consecución de la finalidad perseguida, se aprecia en el otro texto narrativo publicado por el escritor durante la guerra. También en gallego, se trata de «O crime peta nas portas» (*Nova Galiza*, 2, 5 de mayo de 1937, pp. 2-3), una especie de reportaje periodístico que combina tramos ficcionales con otros históricos, enmarcados conjuntamente por valoraciones éticas e ideológicas. El unanimismo al que servía la modalización narrativa de *Dos arquivos do trasno* comparece de nuevo en los diez fragmentos en que se ordena el relato, referidos todos a la acción represora de la Guardia Civil en Galicia y a la ignominia de las afrentas falangistas a mujeres desprotegidas. Dieste consigue trasladar al lector la impresión de que los crímenes fascistas son ubicuos y constantes, una plaga insaciable que se manifiesta en cualquier lugar y a cada paso, silenciando la voz unánime del pueblo.

4.7. La crítica

No prodiga Dieste en los años de la República ni en la propia circunstancia bélica la crítica artística o literaria. De hecho, al margen de los textos de esta naturaleza correspondientes a su participación en *Hoja literaria* y en *P.A.N.*, estudiados respectivamente al trazar la relación de los hermanos Dieste con las vanguardias y en el contexto del proyecto cultural de la revista dirigida por Otero Espasandín, tan sólo ha llegado a nosotros una breve serie de cinco trabajos publicados en *Hora de España* y *Nova Galiza* que pueden interpretarse como críticos. Se trata de las recensiones del álbum *Galiza Mártir* de Castelao, del *Juan de Mairena* machadiano y del libro de relatos *Entre dos fuegos*, de Antonio Sánchez Barbudo (respectivamente en los números 2 de *Nova Galiza*, de 20 de abril de 1937, p. 1, y III y XVIII de *Hora de España*, de marzo de 1937 y junio de 1938, pp. 56-57 y 45-48), del comentario crítico sobre una exposición de Arturo Souto en Bruselas, que bajo el título de «Artistas galegos coa Hespaña leal» aparece de forma bilingüe en *Nova Galiza* (15, febrero de 1938,

[117] *El Mono Azul* mantuvo durante sus doce primeros números una sección titulada «Romancero de la Guerra Civil», en la que colaboraron un total de treinta y cuatro poetas. A partir del número 13 y hasta el 47 y último la presencia de los romances fue en disminución (Monleón, 1978: 115-166). Según este mismo estudioso, «Bendición episcopal» se integraría en el grupo de romances satíricos ridiculizadores del enemigo (uno de los siete recurrentes en la sección citada), siendo de entre los que se dirigen contra la jerarquía eclesiástica «el más brillante y literariamente más equilibrado» (p. 135). El otro poema de la etapa bélica es homenaje al «Komsomol», barco que había descargado víveres en el puerto de Valencia. Se publicó en la efímera revista valenciana *El Buque Rojo* (1, 3 de diciembre de 1936, p. 1) con el título de «Barco amigo».

pp. 1-2) y del ensayo «Hispanidad de Valle Inclán»[118], publicado también en *Hora de España* (V, mayo de 1937, pp. 27-34).

Lo limitado de este cuerpo de textos críticos, e incluso la ausencia de los mismos en otros medios en los que también colaboró Dieste durante los años de guerra (como *El Mono Azul* o *El Buque Rojo*[119]) hace conveniente una mínima alusión al lugar de la crítica literaria en estas publicaciones, empresa que sería conveniente abordar sin los límites que un trabajo como el que aquí se ha fijado impone. En general puede afirmarse que a la crítica (literaria, artística, teatral, musical...) no se le reservó en las revistas culturales de compromiso antifascista publicadas durante la Guerra Civil una función específica. La suya fue una misión coadyuvante, subsidiaria si se quiere, de los ensayos de agitación, propaganda o reflexión —según los tonos de los firmantes—, o aun de otros modelos genéricos, habitualmente considerados más efectivos y directos.

En el caso de *El Mono Azul*, publicación de la que Dieste fue responsable inicial como sabemos, sólo la tercera etapa, que es también la más breve con tres únicos números entregados, parece inclinarse por un protagonismo más sustancial para los trabajos críticos, más allá de las crónicas coyunturales sobre teatro o de los panoramas trazados sobre la obra de un determinado artista o escritor. Son con todo muy meritorios trabajos como los que firma José Luis Salado sobre el teatro del momento («La guerra y el pan de los currinches», 45, mayo de 1938, p. 5) o Santiago Ontañón sobre la propia noción de arte de urgencia («Francisco Mateos y su arte», 47, febrero de 1939, pp. 17-29).

Además de las dos breves notas de Dieste sobre Castelao y Colmeiro, que comentaré posteriormente, no cabe registrar en *Nova Galiza* otros trabajos críticos sobre literatura o artes plásticas al margen de los que en el número 16, de marzo de 1938, firma Ramón Gaya bajo el título «Artistas de Galicia. Colmeiro» (pp. 3-4), del debido a Jaime Espinar que aparece en el número 17 como «Galicia y el arte de Castelao» (mayo de 1938, p. 8) y de los rotulados «Rosalía de Castro y su paisaje» (también en el número 17, mayo de 1938, pp. 5-6) y «Galicia y Valle Inclán (Paisaje en dos estampas» (18, junio y julio de 1938, pp. 9-10), ambos de la autoría de Juan González del Valle. Los cuatro corresponden a la segunda etapa de la revista, iniciada en el número 12 (noviembre de 1937), cuando Dieste se hace cargo de la dirección de la revista en sustitución de Castelao. Es notable el hecho de que esos cuatro momentos vengan a constituirse como verdaderos remansos en el necesario fragor de las denuncias, las listas de

[118] Aun no siendo una recensión ni un análisis crítico en sentido estricto, y reconociéndole una profundidad hermenéutica que por momentos requiere fundamentación poética o teórica, opta aquí Dieste ante todo por la valoración crítica del conjunto de una obra, lo que diferencia este trabajo de otros ensayos coetáneos aparecidos en *Hora de España*.

[119] El único número de esta revista no contiene texto alguno de carácter crítico al margen de la descalificación de los «catedráticos serviles y bizantinos literatos» que aparece en una nota sin firma orientada en principio a ensalzar la resistencia de los madrileños (p. 5). La alusión parece dirigirse a Unamuno, de quien tal vez los redactores desconociesen (o minorasen) su no tan reciente enfrentamiento con Millán Astray —había sido el 12 de octubre; Franco lo cesa como rector el 22 del mismo mes, y el decreto se publica una semana después en el *Diario Oficial* (Aznar Soler, 1987b: 89-95)—, o acaso tuvieran presente la dura carta que apenas tres meses antes le había dirigido Ehrenburg —a la sazón Comisario de Propaganda en la misma Valencia por ausencia accidental de Maroto, su titular— desde las páginas de *El Mono Azul* (4, 17 de septiembre de 1936, pp. 2-3).

asesinados, las proclamas patrióticas y revolucionarias que jalonan *Nova Galiza*. En cuanto crítica no desempeña la función que antes describía como casi tácita y consabida en las revistas de esta clase; en realidad, sólo el artículo de Espinar llega a plantear un problema de raíz política, el de si al margen de la efectividad propagandística de su trabajo más orgánico el artista en lucha podría (y debería ocasionalmente) abstraerse de la coyuntura inmediata para crear según sus impulsos originarios. A mi parecer es el trabajo crítico de Ramón Gaya el de más enjundia, el que mayor esfuerzo comprensivo supone sobre una obra artística determinada, y me refiero ahora al conjunto todo de los dieciocho números de *Nova Galiza*, razón por la que nos detendremos brevemente en él.

Aunque el título no lo recoge se trata en realidad de una comparación de las poéticas de Manuel Colmeiro y Arturo Souto, que en ningún momento oculta la preferencia de Gaya por el primero, a quien ve más próximo a su referente fundamental hablando de pintura, la obra de Velázquez. Gaya introduce aquí un vector casi omnipresente en las reflexiones de los integrantes del grupo de *Hora de España* sobre el arte: el misterio, lo íntimo y recóndito, como clave poética definidora de actitudes y logros en la creación artística. Como he indicado, el patrón lo marca Velázquez, en quien «no hay nunca rincón propicio para lo tenebroso, lo oscuro, lo turbio, lo incomprensible, pero cada figura, cada cosa pintada y representada por él se nos entrega, no sólo como un objeto palpable, rotundo y presente, sino que, cada figura y cada cosa están allí habitadas por *un algo*» (Gaya, 1938: 3). A diferencia de lo que haría Cézanne con *la presencia de las cosas* Velázquez —continúa Gaya— estimó insuficiente tal parámetro, queriendo tocar su esencia, su alma, sólo sugerible a través del cálido secreto que trascendiendo las formas señala a la vida, razón por la que —contra Cézanne— representar una manzana y representar una bola de billar habrían de ser cometidos esencialmente diversos. Y el genio velazqueño es preferible aun al de otro gran plasmador del misterio en la pintura moderna, Rembrandt, quien nunca es tan profundo ni sutil como el pintor sevillano, que además *prepara* el misterio escenográficamente más que descubrirlo al vuelo de la mirada. Por otra parte, Gaya propone una interesante ordenación en lo que toca a este vector estético del que habla: existe un misterio novelesco y hay otro que es lírico.

Pues bien, donde Souto se dirige a lo novelable, Colmeiro —y desde luego también el propio Gaya, autor de viñetas desnudas que amplían magistralmente el aire de las páginas de *Hora de España* o *Nova Galiza*— opta por lo lírico. Si aquel se preocupa por la traslación de un ambiente o un carácter más o menos adivinado como espectador atento, este atiende la sensualidad, el aroma y la quietud de un ámbito del que forma parte como personaje. Souto trata con el mundo. Con la vida (sin fecha, sin historia) Colmeiro. Por tal motivación parece a Gaya que Colmeiro hace *pintura nacida*, no pintada, que crea viendo no la vejez de lo real sino su más virginal principio, límpido por inocente. Al margen de la lucidez analítica que los comentarios de Gaya aportan es digna de mención la concomitancia declarada con un rumbo artístico bastante definido, así como la propia jerarquía de valores estéticos implícita en este y aquellos (veremos más adelante que decididamente compartida por Rafael Dieste).

Referirse con la extensión necesaria a la crítica literaria y de arte hecha en *Hora de España* —en consonancia con el lema de su portada («Ensayos. Poesía. Crítica. Al servicio de la causa popular»), nunca tangencial o anecdótica en el conjunto de la publicación y muy numerosa en apariciones— es tarea que aquí

no puedo acometer[120], por lo que voy a limitarme a exponer algunas orientaciones generales que no parecen prescindibles. Como ha apreciado Francisco Caudet en varios de sus trabajos (1973: 185-189, 1975: 40-44, 1977a: 284-285, 1977b: XXV-XXVII) la pluralidad de las secciones y artículos críticos de la revista no está reñida con lo valioso en general de sus aportaciones. Para Caudet podrían señalarse varios núcleos diferenciados. Registra en primer lugar —y reordeno y complemento muy ligeramente sus esquemas— la existencia de panoramas, como los ya mencionados de Altolaguirre y Díez-Canedo sobre el teatro español contemporáneo o los dos de Cernuda y los de Bernardo Clariana y Benjamín Jarnés sobre la poesía del momento. A continuación los homenajes o referencias a autores españoles considerados clásicos[121]: María Zambrano habla sobre Séneca y Galdós, Rosa Chacel y José Bergamín sobre Larra, Ernestina de Champourcin sobre Rosalía de Castro... Otra subserie paralela a la anterior se dedica a escritores de las generaciones inmediatas, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, García Lorca, Ortega y Gasset o Unamuno. A continuación hay un núcleo de textos sobre otras culturas y literaturas; destacan los trabajos sobre las catalanas, sefarditas, hispanoamericanas, etc. Un cuarto conjunto viene determinado por la crítica de arte, con trabajos de Gaya, Bergamín, Renau, González del Valle o León Felipe. Finalmente, estarían las reseñas de libros y revistas.

Veremos ahora sobre una selección de tres de estos trabajos que considero representativos qué aspectos merecen destacarse de modo particular, pero conviene recoger previamente una reflexión de Antonio Machado en su «Mairena póstumo» de septiembre de 1938, es decir del antepenúltimo número de *Hora de España*, el XXI (pp. 5-12), en un momento en el que el camino recorrido —también en lo que hace a la crítica publicada por la revista— permitía hacerse una composición de conjunto casi definitiva. En ese lugar da cuenta el poeta de la aparición reciente en Francia del libro de Marcel Bataillon *Érasme et l'Espagne* y se duele de que la crítica no hubiera reparado hasta entonces en él —atribuyendo la primera probabilidad de la desatención a las propias circunstancias *angustiosas* de la guerra—, para a continuación señalar con rotundidad «la casi inexistencia de una crítica española» (p. 5). Es decir, que a pesar de su conocimiento del curso de *Hora de España* y su especial proximidad al proyecto, Machado no alcanza a admitir y mucho menos a defender que desde las páginas de la revista se hubiera edificado con alguna solidez la empresa crítica. La razón última acaso se escondiese en la dificultad de ejercer un análisis objetivo y una valoración digamos *independiente* en una etapa como la que se vivía, cuando el apoyo mutuo de los intelectuales constituía a menudo la argamasa imprescindible para el sostenimiento a corto y medio plazo de los proyectos culturales y políticos compartidos, cuando la base axiológica común no favorecía una neutralidad en la contemplación de al menos los valores éticos de una determinada creación artística. Eso explica que sean infrecuentes las críticas negativas en *Hora de España*. Y cabe interpretar que en ello radique una de las pistas del escepticismo machadiano. En todo caso, debe reconocerse —y así lo hace en su

[120] Una primera aproximación descriptiva es la que se debe a Kessel Schwartz (1969).

[121] Destaca Montero (1977: XII) que la crítica de *Hora de España* «busca la valorización de hechos culturales, principalmente de larga tradición, a la luz de las nuevas circunstancias».

panorama Kessel Schwartz (1969: 211-212)— que no siempre la crítica fue en este medio *emocional* o *espontánea*.

Los trabajos en los que me fijaré, insisto que por su representatividad, son los siguientes: de Cernuda su panorama «Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales» (VI, junio de 1937, pp. 64-66), de León Felipe «El mundo de los pintores (En una exposición de Souto)» (XIV, febrero de 1938, pp. 23-31) y de María Zambrano su «Pablo Neruda o el amor de la materia» (XXIII, noviembre de 1938, pp. 35-42).

El primero pertenece a la sección fija «Notas» y constituye un repaso de los últimos doce años de poesía española en lengua castellana, valorando en particular la gran explosión de autores y su contacto «más o menos directo con el público» (p. 64), con el éxito popular de Lorca y Alberti, el de la antología de Gerardo Diego (cuyo nombre no cita), o el reconocimiento de las revistas fundadas por Prados y Altolaguirre. Cernuda reacciona aquí contra la promoción poética anterior a la suya, todavía subsumida en su juicio en la *descomposición modernista* y de la que tan sólo salva la obra de Gómez de la Serna, condenando sin paliativos la *piedra arrojadiza* que Ortega lanzó sobre él mismo y sus compañeros generacionales al acusarlos de inhumanos, pues «El poeta es fatalmente un revolucionario, y estas palabras aquí dichas son repetición de otras escritas hace unos años; un revolucionario con plena conciencia de su responsabilidad» (p. 65). En la segunda parte de su reflexión Cernuda emprende un giro muy propio de su personalidad; de modo que, tras rebelarse asimismo contra la losa de la clasificación *purista* que siente pesar sobre varios de los jóvenes poetas, reafirma su condición personal de escritor e intelectual no orgánico ni estatalista, para lo cual acude nada menos que al *Stello* de Alfred de Vigny, leído en las noches de bombardeo sobre Madrid, de cuyas páginas destaca el «abandono en que siempre se deja a los poetas, [...] la eterna hostilidad hacia el poeta en cualquier régimen político» (p. 66). Desconfiado, pues, en relación con un posible reconocimiento histórico del compromiso de los poetas con el pueblo español en la trágica coyuntura vivida, declara Cernuda su desesperanza, convencido de que ella es «la definitiva razón del poeta», aun del que por solidaridad con su pueblo dispone su espíritu y su cuerpo al lado de la justicia.

Es dudoso que esta posición —hablo de la presente en la segunda parte del artículo— hubiera tenido cabida en otros medios de esta etapa bélica; y aunque no comparezca con especial frecuencia en las páginas de *Hora de España* he estimado recogerla aquí por lo que supone de representatividad de una actitud no dogmática, no estrictamente estratégica en el seno del consejo de redacción de la revista. También porque cifra una clara función de la crítica: la de rescatar la verdad y juzgar a los actores del pasado inmediato.

León Felipe se duele en su ensayo de los caminos emprendidos por los artistas en el tiempo anterior a la guerra. Los unos anacrónicos, dice. Y los otros —divorciados como aquellos en relación con el mundo en torno—, entregados a las vanguardias (deshumanización y surrealismo). Observa sobre ello que la guerra ha supuesto un natural reparto de voluntades: los anacrónicos con los facciosos, los vanguardistas —agotadas ya las dos marcas que los estigmatizaron— casi todos «con nosotros» (p. 24). El poeta defiende al *artista integral*, al que no sólo vive de subconsciencia u otras *partes* del ser humano, al que es enteramente hombre o mujer. Y valora el arte como herramienta. Por ambas razones echa en falta pintores en el curso de los últimos decenios en España: pintar bien no es

suficiente; oficio, técnica y estilo nada garantizan. «Atmósfera, mundo es lo que tienen los grandes pintores para mí» (p. 26); y ese mundo —señala León Felipe— surge de una intencionalidad definida por subrayar los problemas humanos. Así en El Greco o en Velázquez, aquel místico, este pintando para señalar «la ruina física y espiritual del hombre». Así también en Goya, que es «el mejor documento del comienzo de nuestro último período de decadencia, que dura más de un siglo y que se cierra ahora con las pinturas de Solana, con los esperpentos de don Ramón del Valle-Inclán y con la atomización gregueriana de la obra de Gómez de la Serna» (p. 29).

Los artistas revolucionarios, como Arturo Souto, son aquellos que conscientes de esa decadencia están animados por un espíritu nuevo que lleve simiente a la tierra estéril, aun regándola con sangre. León Felipe se muestra aquí tan desorientado como esperanzado (la prosa se le vuelve expresionista para retratar el caos —el mismo que había consignado en su *alocución poemática* «La insignia» pocos meses antes— y en su mirada se diría que ya no se distingue quién combate contra quién y con qué armas: es un cuerpo a cuerpo de encapuchados y consignas). Afirma desconocer qué pueda pasar, pero sabe que «se anuncia un parto» y que los segadores abrirán un camino al hombre nuevo: «Todo va hacia el hombre en este mundo y nada es el hombre todavía. Es un mundo dramático, ululante y sanguinario, con una bandera de esperanza clavada en todas las tierras rojas de sangre, donde se ha enterrado la semilla revolucionaria» (p. 30). Y al contemplarse en un retrato de Souto confiesa: «Yo mismo [...] no soy más que un poeta de tránsito y esperanza. Mi voz aún no es nueva y mi lenguaje no es tampoco el que ha de venir. No soy más que la semilla de un poeta que apenas empieza a romper la costra primera de la tierra» (p. 31).

Así, vemos cómo León Felipe acude a la historia para justificar una posición crítica que le permite asociar el nombre de Souto a los de Solana, Goya y Velázquez. La intencionalidad de crear mundos que representan los problemas inmediatos de los hombres justificarían la obra de estos artistas plenos; no parece haber lugar para otros cauces estéticos ni para descomposiciones poliédricas. El pintor es ante todo un testigo lúcido de la historia, que al decírnosla nos interroga. La crítica podría ser apenas su tornavoz.

El último número de *Hora de España*, el XXIII, perdido durante muchos años, recoge junto a otros textos un ensayo crítico de María Zambrano sobre Pablo Neruda[122]. Su posición de partida no parece lejana de la de León Felipe, pues afirma que entrar en la poesía del chileno es entrar en un mundo, *denso, material, consistente*, tanto que nos da miedo. El giro inmediato viene determinado por una posición diríamos fenomenológica, puesto que de lo que va a hablar la pensadora andaluza es del acceso a ese mundo, del acceso protagonizado por el lector, por ella, lectora. De lo que se hablará es de la experiencia estética por tanto, de su aventura: «La poesía de Pablo Neruda nos planta en medio de un orbe desconcertante» (p. 36). Y también de aquellos otros momentos vivenciales inducidos desde la palabra lírica, ya que «la poesía se derrama

[122] Concha Zardoya (1984) ha estudiado la serie entera de nueve textos publicados por la autora en la revista, destacando —y la observación es del mayor interés— la visión original y un estilo nacido del encuentro del raciovitalismo aprendido en Ortega con la tendencia propia a un pensar poético, de modo tal que «enlazan su mundo interior con el nuestro» (p. 94).

magnánima para todos y no se alza severa si uno cualquiera de quienes la necesitan se atreve a hablar de ella y aún con ella» (p. 39). Hay un quiebro (disimuladamente) confesional espléndido. Dice Zambrano que si Neruda hubiese escrito apenas sus tres «Cantos materiales» estaría ya justificado como poeta, «ya podría vivir el descanso si el ser poeta no consistiera precisamente en no poder dejar de serlo —como el ser filósofo también—, si el ser poeta no llevara para siempre abolido el descanso» (p. 38). La escritora, que se sabe *definida* por ambas ocupaciones simultáneamente, revela aquí que su lectura del amor a la materia aprehendido en los textos de Neruda no puede dejar de ser activa. Amor mueve a amor. Y su poso es el anhelo, que también se ejerce.

Hemos visto tres actitudes críticas diversas que, complementariamente, pueden dibujar el perfil de la crítica artística y literaria presente en *Hora de España*, con lo cual culmina el repaso del marco sobre el que se incorpora esa misma dedicación en la voz de Rafael Dieste. Nos centraremos a continuación en el conjunto de textos críticos de su autoría en *Nova Galiza*. El primero de ellos, «"Galiza Mártir" (Novo Álbum de Castelao)»[123], muy breve en extensión, se limita a presentar la colección de estampas como una constelación de imágenes contra el ultraje fascista al pueblo gallego y una denuncia de todos sus cómplices, en especial la Iglesia católica y los fariseos de varia especie refugiados bajo su manto. Dieste encomia la eficacia de aquellas láminas en la batalla contra la indiferencia y muestra quienes son los verdaderos mártires de la represión, sin ocultar que el frenesí criminal está alcanzando en su tierra a niños, mujeres y ancianos.

En «Artistas galegos coa Hespaña leal», trabajo que puede verse en el volumen *Guerra literaria* (pp. 165-166), Dieste celebrará el éxito que sabe está obteniendo Arturo Souto en su exposición de la capital belga —entre otros importantes pintores y críticos, fue celebrado por el expresionista James Ensor (L. Seoane, 1989: 131)—, atribuyéndolo tanto a la propia valía del pintor como a su representatividad de la España republicana que resiste al fascismo, acogida solidariamente por los ciudadanos de Bruselas. «Regalía estética», pues, y «brío civil» de himno conjugados. El comentario crítico se extiende tras esa constatación a la reivindicación del papel de los más dignos representantes de la plástica gallega en su servicio a la causa de la República: junto con Souto, Castelao, Colmeiro y Seoane, anunciando que el nombre de Maside no puede sumarse a esa relación porque el artista cesureño carece de libertad. Desde el órgano de los escritores gallegos antifascistas rinde por tanto Dieste un homenaje a sus compañeros pintores, presentados a los lectores como verdaderos *combatientes*, destacando las mejores virtudes artísticas y cívicas de cada uno y contribuyendo en fin al reconocimiento debido a su compromiso intelectual, diríase que tal vez parcialmente cuestionado desde sectores innominados del entonces —febrero de 1938— ya no muy unitario bloque republicano.

[123] Firmado R.D., no se ha recogido posteriormente en ningún volumen recopilatorio de los que podrían haberlo hecho (TH, GL, TCA u OGC) ni tampoco se ha reflejado en ninguna de las bibliografías aparecidas hasta el momento. La publicación original de *Galicia mártir* (título exacto del álbum) corresponde a Ediciones Españolas, Madrid y Valencia, 1937. En *Nova Galiza* fueron apareciendo reproducciones de sus estampas a partir del segundo número. Es reciente su reedición conjunta con *Atila en Galicia* y *Milicianos*, las otras dos series de estampas publicadas por Castelao durante la guerra (A Nosa Terra, V., 1995, s. pag).

Sin duda de mayor calado y alcance críticos son los tres artículos publicados en *Hora de España*, en los que es fácil apreciar una superior complejidad del mapa axiológico proyectado en los criterios valorativos plasmados, y también un discurso ideológico orientado a la persuasión más que a la llana y parcial *suasión*[124]. Hablar aquí de método crítico en un sentido académico me parecería excesivo (también *exiguo*, en otra magnitud). Aun en la etapa de la que hablamos, Dieste probablemente compartía —combinándolas— la concepción wildeana del crítico como artista y la croceana del crítico como filósofo, lo cual viene a explicar entre otras varias modulaciones la ferviente voluntad de estilo que resulta aplicada en esta clase de textos, también la relativa facilidad con la que el escritor *se evade* de la obra que comenta para fijar posiciones propias sobre este o aquel problema estético, filosófico o literario (una evasión que en él no incorpora nunca desconsideración al autor con el que dialoga y que, en verdad, *a posteriori* nos llega a parecer siempre no sólo pertinente sino incluso necesaria para la interpretación que se ofrece). La apelación a Croce cobra mayor sentido si se piensa en la preponderancia otorgada al conocimiento intuitivo sobre el lógico en el ejercicio crítico. Dieste nunca ocultó su desconfianza hacia los métodos críticos de carácter más o menos reglado, más o menos *profesoral* según solía describirlos; siendo en este sentido muy expresiva su renuncia prácticamente absoluta a la utilización de nociones en las que entreviese algún atisbo de tecnicismo (aun de las legitimadas por la *Poética* clásica). Eso no tiene que suponer necesariamente asistematicidad, como protestaba el mismo Croce (1920 1968[5]: 199-215) en su ensayo «La critica letteraria como filosofia», más que nada un alegato a favor de la inyección de juicios sistemáticos en la crítica y una constatación de que incluso en aquella que se jacta de practicar un esteticismo de escasa o nula sujeción conceptual —Jules Lemaître y otros de sus compatriotas son aquí estudiados como tendencia extrema— *si es merecedora de admiración* acaba por descubrirse un sistema, por lo que —redunda Croce— «non resti altro partito che filosofare bene, cioè metodicamente e con piena conoscenza dei precedenti storici del filosofare» (p. 211). Y a las pautas de este expediente es a las únicas que creo que se atiene nuestro escritor en sus trabajos críticos[125].

Por otra parte, tras las claves apuntadas y dada la vinculación de Dieste con el personalismo y con la fenomenología, no sorprenderá que se defienda aquí una relativa proximidad con la estilística idealista de procedencia hegeliana. Y es que también Dieste se propone *bucear* en el espíritu individual, combinando esa inmersión con la procurada en el espíritu de época y el espíritu nacional, si bien sin

[124] Umberto Eco (1986) define la *suasión* como un discurso ideológico que busca persuadir a sus receptores *de forma tal* que estos no sean plenamente conscientes del proceso que colaboran a cumplir, por lo que «può essere sublime, ma è sempre maliziosa, ovunque la si trovi» (p. 27). A partir del análisis de dos textos críticos de Luis Felipe Vivanco sobre Manuel Machado, Sultana Wahnón ha cuestionado la validez de la noción de *ideología* que se halla en la base de la propuesta de Eco y ha mostrado la que entiende como necesaria recuperación del referente sígnico, de la realidad, para la constitución de un concepto de ideología operativo en el seno de una «semiótica definida como práctica teórica materialista, y que se pretenda dialéctica en un sentido algo más que meramente platónico» (Wahnón, 1990: 521).

[125] Dieste comparte con sus compañeros generacionales del 27 —también, en el marco gallego, con la promoción del 25 y con el espíritu del Seminario de Estudios Galegos— una deuda con el neotradicionalismo pidaliano y con el idealismo, fuentes de las que todo el grupo bebió, incluyendo a aquellos que no tuvieron una dedicación universitaria (Díez de Revenga, 1993: 70).

sublimarlos (especialmente los dos últimos), incluso sometiéndolos —en los momentos más duros de la guerra, cuando la muerte se le presenta ya sin máscaras que alzar (recuérdese lo dicho a propósito del ensayo de 1938 «Desde la soledad de España»)—, con radical impulso, a *la vida*, a la concreta, en la de los que «entran a vivir en la muerte cada vez más grande de los que sobreviven», y tienen rostro y canciones que decir (TH, p. 146). Hallar al autor que vivió tras su obra, que dispuso sus formas con cabal conciencia, es para el Dieste personalista encontrarse —claro está— con *la persona*, con *otra* sustancia de actos, casi para tratarla y, por su dialogismo de siempre, al menos para hablarle, para dirigirse a ella, localizando una zona que permita aquello que convenimos en interpretar como marco de *acorde* (no necesariamente de acuerdo) de las respectivas disposiciones axiológico-estimativas. Y si hablar de método crítico —veíamos— podría resultar inconveniente en el sentido de sugerirse con ello una ligadura con una *escuela*, no cabe duda que en el caso de Dieste no puede descartarse nunca la asunción de una especie de método fenomenológico de la razón vital (Lerín Riera, 1992b; Orringer, 1992: 32), aprendido o asimilado desde su conocimiento de Ortega, lo cual supone, llevado al terreno de la crítica, una primacía de la lectura como reviviscencia[126] y un acudir —ahora sí, indefectiblemente sistemático por comprender una epojé— al yo trascendental para atender los efectos de la experiencia estética[127]. Insistiré en que en ello no cabe apreciar nunca una vocación de solipsismo, pues dada la intencionalidad de la conciencia y su trascenderse a sí misma, «al darle la espalda al mundo, en el giro reflexivo hacia el sujeto, se vuelve a encontrar en el sujeto al mundo completo, sólo que con otro signo o carácter, desvirtuado de su posición trascendente» (Martínez Bonati, 1984a: 93). La atención a la experiencia consciente como lector es así en Dieste la vía más fiable para ofrecer una interpretación del lugar que en el mundo corresponde a la obra de la que trata en cuanto crítico.

En líneas generales puede asegurarse que Dieste se aproxima así a lo que Enrique Azcoaga (1984), por referencia inicial a la producción crítica de María Zambrano, ha llamado *crítica poética*. Se ha indicado ya que esta orientación nace vinculada a premisas cercanas al método fenomenológico: experimenta-

[126] Sobre ello es muy clarificador el ensayo de Francisco Ayala «Ortega y Gasset, crítico literario», en especial las páginas dedicadas a hacer una interpretación metodológica de la crítica orteguiana a Baroja. Según Ayala los objetivos que Ortega fija para la crítica en cuanto actividad «pertenecen a su circunstancia», a la de aquel que lee y enjuicia, a través de la cual se logra la plenitud de un significado. Analizar textos literarios habría sido para Ortega según esto una forma de penetración a fondo «en el campo de su propia realidad personal, esto es, de su circunstancia» (Ayala, 1974: 235). Pueden verse otras claves convergentes en Casas (1997a).

[127] Por constatación de bases similares a estas que se detallan, Villar Dégano (1983: 144) ha negado que la estética como tal interesase a Ortega, interpretando que en él son factores de orden social-vital los impulsores de la reflexión sobre el arte. Al margen de que ello suponga un entendimiento de la estética como disciplina reducida a dirimir conceptos abstractos, no parece justificable una afirmación tan tajante. En cuanto a la crítica de arte y a su desarrollo en los escritos orteguianos hila más fino Villar Dégano al proporcionarnos este deslinde: «Si partimos de un concepto amplio de crítica considerándola como cualquier forma de indagación racional en torno a un objeto estético, sí se puede responder afirmativamente. Pero si utilizamos el término de un modo restringido, desde una perspectiva tipificadora, que omite juicios de valor y hace análisis descriptivos de forma detallada, con un desarrollo lógico en el que las intuiciones tienen un papel muy limitado, entonces hay que concluir que no. A decir verdad Ortega también discrimina y valora; pero lo hace más por un impulso de aceptación/rechazo, que como consecuencia de un meditado análisis» (p. 155). Por mi parte añadiré simplemente que la precisión introducida me parece aplicable, en su totalidad, al discurso crítico de Dieste.

ción vivencial de la obra leída, lectura como descubrimiento de lo esencial en el objeto estético contemplado, exposición posterior de lo hallado en cuanto proceso interior... Todo ello representa para Azcoaga un desvincularse de una práctica para la que él reserva la común denominación de «crítica literaria», caracterizada por desentenderse de la creación y de su experiencia íntima más viva, juicio al que sería incorrecto e imprudente restar valor tachándolo de idealista o de ingenuo, y que tal vez ganaría profundidad si —en giro heideggeriano— lo asociásemos a la noción de *verdad apofántica*, reservando para la *crítica poética* la misión de vérselas con una *verdad hermenéutica*. Sean o no válidas las descripciones de Azcoaga —problema que no se dirimirá aquí a pesar de su atractivo y perenne actualidad—, lo que está fuera de duda es que son de aplicación al oficio crítico del propio Dieste. Léase, por ejemplo, su referencia al encuentro del crítico *creador* con el texto que experimenta, y apréciense los paralelismos con pautas diesteanas que nos son ya conocidas:

> El problema del crítico creador ante el hecho fascinante de la poesía, está en recrear —y de ahí su condición eminentemente creadora, cuando su esfuerzo merece la pena—, *la historia secreta* de lo bien o mal encaminado a lo poético. A lo que María Zambrano nos lleva con sus adivinaciones creadoras, no es a gozar con resultados, llamemos líricos, sino a penetrarnos de esa historia secreta, con la que se denuncia la industria de la creación. Nuestra bien plantada escritora descubrió como pocas que no hay poema legal, sino hay una historia secreta, identidad residente sobre lo vivo, plantamiento también en suma. Puesto que, aproximarse a la poesía, vivir encaminado a la poesía, obliga antes que nada a sentirse centro de un mundo, iluminado esencialmente por lo poético, cuando nuestra actitud merece ser considerada como algo respetable. A ese misterio determinante de la creación, que es con lo que hay que familiarizarse entrañablemente si queremos entender los valores poéticos, George Steiner los ha llamado *relámpagos de la gracia*, recordándonos un poco los «embriones» rimbaudianos. Convencido desde sus enfoques como María Zambrano desde los suyos, que son tales relampagueos, cuando se acepta que el problema de la gracia no debe echarse en saco roto, los fundamentos palpitantes de los que los estudiosos hacen tabla rasa, incapaces probablemente de percibirlos. (Azcoaga, 1984: 171)

La proximidad con el procedimiento estilístico y la propia aceptación de la operatividad del método fenomenológico quedan a las claras en un párrafo del manuscrito original del «Tratado mínimo del arte de la escena», posteriormente no incorporado a la edición que del mismo imprimió la revista bonaerense *Correo Literario* en 1944. Aunque nos salgamos unos años del marco que ahora se estudia, la discreción de quien lee encontrará inmediata justificación al salto:

> No hay reposo ni cumplida nobleza en las obras de arte si no es inteligible su organización. La armonía de los efectos debe ser efecto de la armonía de las causas y ésta debe ser legible en aquélla. No es necesario conocer todos los cálculos del artista ni las infinitas razones que su alma urde y desteje hasta alcanzar su propósito; se trata de las causas que *prevalecen* y que están a la vista... Ni es necesario conocer todo el proceso industrial que requiere un buen tapiz para que nos inspire plena confianza. Esta deriva de que el tapiz bien hecho no es un simulacro y en su misma apariencia está patente la legitimidad de su artificio. (A.D., pp. 1-2)

Complementariamente, por cuanto para nuestro escritor es manifiesto que comprender el texto es comprenderse a sí mismo, hay que destacar que ya en este momento se evidencia su asunción de una idea que en palabras de Gadamer (1964 trad. 1996: 59) podría cifrarse en la estimación de que la estética y el propio ejercicio crítico están contenidos en la hermenéutica. Ignoro en qué medida Dieste conoció o estudió a Dilthey, pero parece claro en función de lo que llevamos visto que concuerda con su pensamiento hermenéutico —si bien liberándose de la carga psicologista de este— sobre la posibilidad del conocimiento de la vida ajena, de la vida del otro en cuanto *hetero*gnosis (paso previo, como es sabido, para la comprensión histórica), así como sobre la necesidad de vincular *Erlebnis* y comprensión.

Veremos ya, sin otra demora, el conjunto de textos críticos de *Hora de España*. En «Hispanidad de Valle-Inclán» (TH, pp. 121-131, y GL, pp. 73-79) vuelve Dieste a homenajear al escritor que admira, como lo había hecho ya un par de años antes reclamando la concesión del premio Nobel desde las páginas de *P.A.N.* En esta ocasión reflexionará nuestro autor en prosa de extraordinaria tensión sintética, por engarce de frases que son como capítulos de un tratado nunca escrito, acerca de algunos de los tópicos recuperados y reiterados a partir del fallecimiento del genial dramaturgo y narrador, cuyos orígenes arousanos comparte. Uno de ellos es el de *forjador del idioma*, que permite a Dieste concretar su interpretación de la genialidad inventiva en el terreno estrictamente elocutivo-lingüístico, anticipando por cierto algunas hipótesis que desarrollaría durante el exilio en textos como «Alas que se nos dan con la palabra» (TN, pp. 173-181):

> El idioma de un pueblo no es un signario inerte esperando a que lo anime la poesía, sino que nace con ella y del mismo espíritu. El poeta y el verbo de que es hijo, mutuamente se hacen. Vistas así las cosas, aún es necesario señalar, dentro de lo universal de este proceso, lo que distingue particularmente al de Valle Inclán: y es que el coloquio de su nostalgia con la historia de España que él vivía, y el trato íntimo de su genio verbal con las palabras, giros y «recuerdos» del idioma español, fueron en él caminos singularmente paralelos. (p. 27)[123]

Y es que para Valle las palabras serían «historia acendrada», sujeto de *historicidad* y testimonio vivífico de la tradición que permanece latente en las piedras y actuante en el pueblo. Sería muy difícil no reconocer en esta reflexión el tono y el fondo que animan las conferencias que Martin Heidegger había pronunciado sólo un año antes en Berlín sobre el poeta Friedrich Hölderlin y que raramente podría haber leído nuestro escritor en la publicación posterior, aparecida en la muniquesa *Das innere Reich* (3, 1936, pp. 1065-1078). En la parte final de su célebre intervención Heidegger dejaba dicho que

> El decir del Poeta es un sorprender estos signos para significarlos, amplificándolos, a su Pueblo. Y este sorprender tales signos es recibirlos, y a la vez darlos de nuevo, porque el poeta columbra ya en «*el primer signo*» lo Postrimero, y audazmente pone en palabras lo visto, para predecir lo que aún no se ha cumplido.
> [...]

[123] Cito este y los otros trabajos mencionados por sus respectivas publicaciones originarias.

> La fundación del Ser está vinculada a los signos de los Dioses. Y a la vez el vocabulario poético es tan sólo la explanación de la «*voz del pueblo*», que este nombre da Hölderlin a las leyendas por las que un Pueblo está haciendo memoria de su pertenencia al ente en conjunto.
> [...]
> La esencia de la poesía, tal cual la funda Hölderlin, es en grado sumo un acontecimiento histórico porque es anticipación de un tiempo histórico, y por ser esencia histórica es la única esencia esencial[128]. (Heidegger, 1936 trad. 1989: 36-38)

Retomando una reflexión ya presente en sus columnas periodísticas de los años veinte insistirá Dieste en que deben diferenciarse tres tiempos, el de los mozos, el de los viejos y el de los antiguos. Se trata de una actualización del mito de la Edad de Oro, que en 1926 derivaba el joven periodista hacia su propia noción del *porvirismo* cuando escribía que «o "tempo dos antigos" poida que nunca eisistise, mais o "tempo dos antigos"... virá» (ATC, p. 59); esperanza que en 1937 no era sencillo mantener. El tiempo de los antiguos es para Dieste en fin aquel en el que «el horizonte se aquieta», y en su cielo «están los héroes, el arte de tejer, la sutileza en los presagios —que hereda el labrador—, las promesas firmes...» (p. 28). Rebate desde esa descripción, no sin su dosis de paradoja, la tesis del tradicionalismo de Valle, riesgo sobrepujado porque el saber de quien escribió *Flor de santidad* era un saber de niñez, vivida esta precisamente en tiempo de los antiguos, ya que «Valle Inclán tenía mil años» (p. 28). Es decir —viene a sostenerse—, que los supuestos hallazgos verbales de su genio inventivo son en realidad testimonio, memoria candorosa y no pretendidamente pintoresca (p. 30) de su vivencia hermenéutica de la propia historia de España.

No oculta el ensayista que la tradición y el casticismo español atendidos por Valle no se corresponden con los que él mismo comprende como más auténticos y reveladores. Pues si el autor glosado fija sus referencias en Calderón y El Greco, o en otra escala en Ribera y Zurbarán, Dieste se queda con Juan de la Cruz, Velázquez y Cervantes, «genios de gran sosiego contemplativo, de amplio horizonte para la mirada y de medidos timbres en la luz y en la voz que conducen al éxtasis, a la dilatada piedad, a la gloria más casta de lo que se ve, se piensa o se duele» (pp. 28-29), y que —discierne— resultan en exceso racionalistas, simétricos, en su definición de lo español para la sensibilidad valleinclaniana. En estos juicios nuestro autor va introduciendo al paso, casi *sin ser notada*, una esquematización axiológica que reencontraremos de modo explícito en sus escritos estéticos del exilio y que, además, por su esfuerzo nada oculto en salvar poéticas por el favor de los textos que inspiraron, resistiéndose estos al temple preceptivo de aquellas, ilumina el camino propio en cuanto dramaturgo y el ansia ya estudiada en páginas anteriores por paliar tras la guerra los excesos expresionistas de su etapa anterior:

[128] Véase también el «Comentario tercero: Poeta y pueblo» de García Bacca al texto de Heidegger, cuya aportación principal es la puesta en diálogo de su glosa a la quinta sentencia de Hölderlin —«Lleno está de méritos el Hombre; mas o por ellos sino por la Poesía hace de esta tierra su morada»— con las enseñanzas de Juan de Mairena (García Bacca, 1944 1989: 76-85).

> La dramaticidad de su obra no responde a su precepto de lo dramático, agotado en la idea del gran relieve y la violenta oposición de luz y sombra. Es muy superior a esto y, en su esfera temática, las armoniosas fluctuaciones del amor y la burla juegan entre la gracia de lo inocente y la ficción de honor, que son como sus polos. (p. 29)

El siguiente eslabón que encadena Dieste en esta especie de homenaje tan poco común es el que toca a la opción estética del propio Valle (interpretada, al uso, como doble), partiendo para ello en primera instancia de la constatación de que durante largo tiempo aquel «pareció a los lectores, a los críticos —y tal vez a él mismo— un artista puro»; si bien posteriormente un sector de aquellos críticos, que no habían visto que el quietismo molinosista de Valle «no era tan desencarnado» sería el encargado de recriminarle su impureza y anecdotismo, su exceso de «ángulos, colores, episodios y máscaras». Ello permite al ensayista presentar una de sus primeras ráfagas críticas contra el purismo que califica como *de la alquitara* (*vid. supra*), aquel que se enrosca sobre la tematización del poema y del arte dando en objetos estéticos reflexivos, químicamente autotélicos (pp. 29-30).

Y de aquí pasa ya a la farsa y sus personajes o muñecos, comparados por oposición con los típicos del humor y la sofística británicos, de tendencia lírica, *clownesca*, como para poder reírse vicariamente de uno a través del muñeco que se toma demasiado en serio a sí mismo. Sin embargo, los muñecos valleinclanianos no son *clownescos*, sino de *terrible* inspiración española[130], dirá Dieste, para añadir de inmediato que la desavenencia española lo es justamente de máscaras, de máscaras como las soñadas por Valle: «No se sabe por qué, pero nos hemos enmascarado un día todos, unos frente a otros, y se ha planteado un conflicto entre máscaras» (p. 31). Eso es la guerra. Y aquí volverá el humanista que aun combatiendo cuanto sus fuerzas le permiten *no la quiere*, y expresará desde *Hora de España*, apenas semanas después del bombardeo de Guernica y un mes antes de que el Episcopado español, bajo presidencia del Primado de Toledo, cardenal Gomá, se retratara brazo en alto y proclamara que la contienda era en realidad una *cruzada*..., expresará —decía— confianza en que acabe por llegar un día en que «la dilatada lividez del alba» hará que un enmascarado diga a su oponente: «Entra conmigo en esa luz, pues de otro modo no entraría yo íntegro, ni sería justo», y amplíe la invitación: «atribúyeme todo tu exceso de caracterización [¿farsesca?] ante la luz del gran juicio. Pero vamos a entrar seriamente, quizá con gracia clownesca, sin pasaporte ni credenciales. Tira ese pergamino de justificaciones» (pp. 31-32). Por tal alegoría teatral traslada a sus lectores la idea —no sé

[130] Retoma Dieste en este punto la clave *hispanidad* del ensayo. Y lo hace, como en otros puntos del mismo —aunque no lo declare—, teniendo muy presente el *Juan de Mairena* que dos meses antes había reseñado en este mismo medio. Lo prueba un párrafo como el siguiente: «Para ser *clown* —decía mi maestro— hay que ser inglés, pertenecer a ese gran pueblo de humoristas que tan profundamente ha comprendido el inmortal proverbio del cómico latino: *Nada humano es ajeno a mí*, y menos que nada, la inagotable tontería del hombre. El *clown* la exhibe en sí mismo, la profesa como tonto de circo, con la seriedad y la alegría de los niños y de los santos. Cuando vemos y escuchamos a un *clown* inglés nos explicamos la existencia de un Shakespeare, tan repleto de humanidad y de bufonería. Leyendo a Corneille, a Racine, al mismo Molière, no comprendemos la existencia de un *clown* francés. Leyendo a Quevedo... Hablen los quevedistas, si los hay. Por mi parte —añadía Mairena— sólo me atreveré a decir que leyendo... a Cervantes me parece comprenderlo todo» (Machado, 1936 1986: 198).

si se podría decir *el mensaje*— de que nadie sobra en el escenario. Si todo artista es responsable de las criaturas que inventa, y las conoce derramando luz de sobra encima de ellas, así en la escena de la guerra y en la de la paz que viniere, alguien hay —con efigie de pueblo todo, entero; *el genio español*, se determina, como en auto sacramental— que acoge las máscaras una por una, sin desplazar ninguna, ni siquiera a «las que son puro carácter hecho en discordia consigo y con los otros o en ignorancia de la aurora» (p. 32). Alcanzado lo cual por quien así piensa se abre como un abismo de duda: «Tiembla mi propia ética al decir estas cosas, temiendo pecar de optimismo, que es un mal pecado» (p. 33).

Ello es lo que testimonian las burlas de Valle-Inclán en el criterio de Dieste, por lo que nada en él —ni lo testimoniado ni su acento— le parece *episódico*. La farsa valleinclanesca da cuenta, merced a este expediente de amor y áspera firmeza, del «español que no ha podido ser aún lo que quiere ser», que —¡paradojas!— acaso fuera simplemente aquello que «don Ramón soñaba en sus fantásticas mocedades» o algo incluso más simple, pero que desde luego diverge del concepto y plan en que *el barroco*, *el jesuita* o *los nacionalizadores* buscan reducirlo (pp. 33-34).

Así, pues, tal y como adelantaba estamos ante un análisis crítico de una serie de tópicos en torno a la figura y obra de Valle-Inclán que Dieste no desaprovecha para ahondar en su propia interpretación de España como proyecto histórico diferenciado en el marco europeo, una interpretación armada en clave teatral y favorecedora quizás por eso mismo de ser atravesada por un sentido trágico. Según parece propio de la tendencia natural de su crítica, también para hablar de Valle dispone la palabra Dieste en cuanto hermenéutica que abraza la ética.

Llamaré la atención, por último, sobre la relativa correspondencia mutua entre los dibujos del problema de España trazados por Dieste —aquí hecho apenas esbozo, más perfilado, según se ha visto, en el ensayo «Desde la soledad de España (Sobre la vida y el espíritu»— y por María Zambrano, esta no tanto en su ensayo *Los intelectuales en el drama de España* (1937) como en el libro publicado en México dos años después, *Pensamiento y poesía en la vida española*, de 1939. La pensadora malagueña argumenta que *el perenne anacronismo* de España viene dado por la estructura íntima de su vida, tan diferente de la que corresponde a Europa desde los griegos. Pues, no toda vida se entrelaza a los mismos problemas, señala. Y cada una, además, tiene «una manera diferente de problematismo».

Para María Zambrano (1939a 1987: 46) la raíz más honda de la vida española es justamente su *apegamiento a la realidad*, a esta en toda su plenitud, de modo tal que «no puede poseer ese racionalismo esencial que nace de Grecia y conforma luego la vida europea, al menos, en sus minorías dirigentes». Así, si Europa ha querido buscar la verdad en la razón, España se ha quedado en la realidad. Es este un realismo que impide la racionalidad, pues el español ya *no reduce a nada* la realidad:

> Vive en medio de ella, de toda su multiplicidad cambiante y por ello hay un sentimiento fundamental en la vida española: la melancolía. La melancolía que lejos de empañar los minutos contados de nuestra vida, hace quemarlos con más brillo y luz, hace desgranarlos uno a uno y contarlos apasionada y avarientamente, hace estrecharlos contra el pecho sin que traigan bienandanzas ni fortuna, por el solo hecho de ser instantes, cuentas del rosario del tiempo limitado, de nuestras contadas horas. (pp. 46-47)

De ahí los dos modelos de sentimiento y conducta asociados, arquetipos representativos de la vida española. El del pícaro —o en otra variante el de don Juan— y el del místico. Aquel ganando la vida en su dispersión, conquistándola en la fugacidad de sus instantes; este esperando a recogerlos al final de sus días, «cuando ya no pasen». En ambos casos, fijándose un imposible como meta. «Y esto sí es lo propio de la vida española y del hombre que la vive: lo imposible como único posible horizonte» (p. 48). Pero en medio, el poeta. Con la misión que en otras culturas cumpliría al filósofo: «Al no tener pensamiento filosófico sistemático, el pensar español se ha vertido dispersamente, ametódicamente en la novela, en la literatura, en la poesía[131]. [...] Porque al fin, todo converge para que el conocimiento español, el realismo, el materialismo tan al margen de la filosofía sistemática europea, se haga *razón, conocimiento poético*» (p. 51). Repásese a esta luz lo escrito por Dieste sobre la misión y vocación de Valle-Inclán[132]. También su discrepancia de *sensibilidad* en relación con la definición de lo español auspiciada por el autor de *Las galas del difunto*; desde una opción diesteana digamos que desprendida del casticismo, más abierta al pensamiento sistemático, y a favor de aquellos «genios de gran sosiego contemplativo», los de Cervantes o Velázquez en especial, que sabe —y así parece ser— resultan demasiado racionalistas para el espíritu valleinclaniano y, probablemente, también para la propia vida española. Pues como asevera Zambrano nuestro conocimiento poético suele tender a la violencia expresiva, adoleciendo «de excesivo ímpetu que a veces le borra, o le obscurece las cosas» (p. 52), con frecuencia yendo más allá de donde había apuntado[133].

---

[131] La misma idea la había expuesto ya en *Hora de España* en abril de 1937 (IV, pp. 23-27) en el marco del ensayo «El español y su tradición», donde en paralelo introducía otra clave importante de la vida nacional. La de que el intelectual en España, por «el hecho terrible de no tener al día la tradición» carece en general de perspectiva y de una ordenación de valores, por lo que es habitual a él identificarse con España misma: «Caso típico D. Miguel de Unamuno; creía que él era España y por eso no temía equivocarse ni creyó que tendría que dar cuentas a nadie; él mismo era el tribunal y el pueblo» (p. 27). Sobre este eje central de la tradición y sobre el problema de España continuaría María Zambrano desarrollando ideas en otros dos ensayos aparecidos en la revista. Son «La reforma del entendimiento español» (IX, pp. 13-28) y «Un camino español: Séneca o la resignación» (XVII, pp. 11-20).

[132] Zambrano asume como Dieste —y es lógico dada su común procedencia de un proyecto como el de las Misiones Pedagógicas— que en España «perder la comunidad con el pueblo conduce tan sólo a desviar la ruta o a estancarse en el escepticismo», cayendo siempre en minoría (1939a 1987: 54).

[133] En ello coincidirá el análisis de otro de los integrantes del grupo de *Hora de España*, Antonio Sánchez Barbudo, como demuestra su ensayo *Una pregunta sobre España* (1945), descrito por Caudet (1993: 59), creo que con una cierta difracción hermenéutica, como «el testimonio escrito de una pasión» del que se ausentan «unos mínimos criterios científicos» (¿eran los más apropiados a la intencionalidad autorial, por otra parte suficientemente explícita?), por lo que el libro deriva en «mero ejercicio literario» que conecta con el discurso regeneracionista y arbitrista, casi siempre patético, de quienes a partir del XVII se han venido sintiendo angustiados por *el ser esencial de España* sin poner mientes en su industria, su demografía o su agricultura. En 1935 ya había escrito Sánchez Barbudo un breve ensayo con el título «Virtud y dificultad de lo español» en *P.A.N.* (al que contestaría Eduardo Dieste, como hemos visto), llevando sus preocupaciones sobre España al ámbito estético, sobre todo al de la pintura y la novela. Esto mismo reaparece en 1937 en su breve ensayo de *Hora de España* (VI, pp. 67-69) «Apuntes (Sobre el genio español)». Sobre el tema de España en el pensamiento exiliado véase Abellán (1976: 160-184; recogido posteriormente en 1983: 128-159), aunque del conjunto de autores del grupo de *Hora de España* se ocupa tan sólo de María Zambrano, práctica en la que, en mi humilde criterio de forma inexplicable, persevera el profesor madrileño, y no sólo en publicaciones de la especificidad de *Filosofía española en América (1936-1966)* (Abellán, 1967) —donde, por ejemplo, no se cita a Dieste ni su libro *Luchas con el desconfiado* (1948); sí, sin embargo, pero muy puntualmente a Sánchez Barbudo (p. 280)— sino

Por partir de textos concretos pueden considerarse como recensiones las otras dos participaciones en *Hora de España* que más arriba mencioné. A pesar de lo cual la advertencia que de forma implícita se acaba de sugerir, o sea, la de que la función que Dieste asigna a la crítica es fundamentalmente axiológica y hermenéutica, sigue teniendo plena vigencia también en ese marco. En marzo de 1937 presenta con brevedad a los lectores de la publicación una obra de otro de sus escritores más admirados, el *Juan de Mairena* de Antonio Machado[134], del que comienza juzgando que no siendo un libro amargo es, «tal vez, un libro con sabor de muerte», pues que entre vida y muerte habría decidido instalar su existencia Mairena, casi —se revela— al modo de un aduanero que dejase pasar, *o no*, *o quizás*, las mercancías que se le exponen. Porque Mairena para Dieste es un escéptico, claro, pero de los que titubean desde el amor o la fe. El suyo no es un escepticismo *negro*, no es el de «quien se frota las manos cuando ya *cree*, por fin, que nada hay que le autorice ni le desautorice a bien lamerse» (p. 56). En realidad Mairena sería un escéptico sin escepticismo, dado que ningún *ismo* conviene a su carácter; pero este se fundamenta en el criterio diesteano en una cristiandad herética que lleva a sus últimas consecuencias el mandato de fraternidad dado por Cristo, razón que sustenta entre otras conductas la amistad grave que siente por sus discípulos o la adjudicación a su maestro Abel Martín del hallazgo de lo evidente.

La concisa y desnuda reseña la culmina nuestro escritor doliéndose de la soledad de España y del pragmatismo de las grandes potencias que la observan, sin tiempo para escuchar las enseñanzas sabias y sofísticas del profesor apócrifo, en quien Dieste tuvo que reconocer las marcas del krausismo que también formó su espíritu[135] —entre ellas el consejo de que a la ética se llegue por la estética, o el de que identidad y otredad no se convirtieran en polos de ignorancia mutua—, y no menos las *formales* de la filosofía dialógica clásica, moderna y

---

en otras de carácter más general. Ya antes, desde otra mentalidad apenas ocupada en ocultar su procedencia, un Carpintero Capell (1967) que situaba a Luis Araquistáin en la extrema izquierda (p. 639) había hecho prácticamente lo mismo, despachando en cualquier caso la obra de la escritora malagueña en once líneas excesivamente sesgadas a lo divino y olvidadizas de lo humano. Cabe esperar que futuros estudiosos del pensamiento español contemporáneo pongan coto a tanta inercia silenciadora, que viene además de donde viene.

[134] Se trata de la edición de Espasa-Calpe (Madrid, 1936), aparecida con probabilidad iniciada ya la guerra y antes del mes de septiembre de 1936. El título completo fue *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, y recogía las colaboraciones que Machado había publicado primero en el *Diario de Madrid* y posteriormente y en menor número en *El Sol* entre el 5 de noviembre de 1934 y el 28 de junio de 1936. Cuando Dieste escribe su comentario Antonio Machado acaba de empezar a dar continuidad a la serie en la propia *Hora de España*, labor que extendería puntualmente a otros medios, como *Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura* y a *Servicio Español de Información. Textos y documentos*, y ya con mayor frecuencia a *La Vanguardia*. El periódico barcelonés recogió la última entrega con fecha 6 de enero de 1939. La reseña de Dieste puede leerse en TH (pp. 152-154) y GL (pp. 95-96).

[135] Sánchez Barbudo (1993b: 168-170), en trabajo que retoma y sintetiza lo fundamental de su libro *El pensamiento de Antonio Machado* (1974) complementado con el estudio «Antonio Machado en los años de la Guerra Civil» (1980: 9-48), al precisar el profundo alcance de la filosofía de Heidegger y la tristeza en el último pensar *por escrito* machadiano —desde luego en la prosa de *Juan de Mairena*—, así como lo que el propio poeta calificaba de falta de adhesión personal al mismo, introduce una posible causa que explique la ética optimista del ciudadano o persona y aquella saludable esperanza que siempre imbuyó su carácter: no otra que su formación institucionista y particularmente el trato personal con Giner. Un par de influencias precisas de la estética de Krause en la poética de Machado —el lugar espiritual de la poesía lírica y la temporalidad esencial de la misma— han sido estudiadas por Lázaro Carreter (1979).

contemporánea. Son diversos por tanto los puntos de contacto que hacían esperable que Dieste se pronunciase sobre Mairena, aunque uno de los palmarios todavía no ha sido mencionado.

Se trata del mismo recurso al apócrifo —indicio en sí de escepticismo para algunos críticos, señal para otros de un esfuerzo por superar el solipsismo y por expresar la radical heterogeneidad del ser desde una nueva *fe poética* (Sánchez Barbudo, 1974: 11-24 y 71-76; Abellán, 1989b: 284-305 y 1995: 91-105; Cerezo Galán, 1993)— que tan caro fue al creador de Félix Muriel, *alter ego* puesto en circulación durante la estancia en París del escritor para firmar un artículo remitido a *P.A.N.* Y piénsese también en el profesor don Julián del relato «El jardín de Plinio» (FM, pp. 47-74): en la metodología, al menos, sus conversaciones con el niño Faustino y con el joven Félix Muriel no son ajenas a las lecciones de Mairena, puesto que actualizan la que creo que puede considerarse como una de las peculiaridades del novedoso modo de pensar que caracteriza en general la prosa de quienes participaron en *Hora de España*, desde el propio Machado al más joven de los colaboradores, pero que se patentiza de forma específica sobre todo en la obra de Dieste (Casas, 1994a: 303-309) y María Zambrano (Gómez Cambres, 1992; Maillard, 1992) además de en la última del poeta sevillano. José Luis Abellán (1995: 96-97), en relación tan sólo con el pensamiento maireniano, sitúa su eje en la depuración de la vieja lógica aristotélica y escolástica y, asimismo, en la asunción de una lógica del sentido común, giro que habría determinado un *pensar poético* reconocible por ser heterogeneizante, por su vocación de *descubridor de lo real* —con lo cual parece sugerirse que esa esfera habitualmente se oculta—, por un *sentido de la invención* de muy profunda y operativa magnitud, por moverse «entre realidades vivas y concretas» rehuyendo lo estrictamente conceptual y por una dialéctica «que no obedece al esquema clásico de las negaciones y de los contrarios, sino al pensar cualitativo de lo concreto, que va "de lo uno a lo otro", según el principio de la alteridad o —con palabras machadianas— el de "la esencial otredad que padece lo uno"»[136] (Abellán, 1995: 97).

Pero ese pensar poético, esa razón poética, pertenece en Machado a su misma teoría de lo apócrifo, sobre cuyos límites filosóficos hemos tenido ocasión de extendernos con anterioridad, y que ahora debe importarnos por la doble funcionalidad última que Abellán (1995: 101-105) le encuentra. De una parte, la heurística-hermenéutica dirigida a la autocomprensión (a lo que antes hemos apelado, desde la palabra de Abel Martín, como polo de la identidad). Y de otra la función utopista, orientada a una otredad en sentido amplio, porque quiere servir de «medio de cambio y transformación de lo real» (Abellán, 1995: 102). Y es así que, aun cuando el mundo sea esencialmente apócrifo, como quiere Mairena (Machado, 1936 1986: 195), la fe poética tiene el cometido fundamental de iluminar su pasado —también apócrifo, claro está— para profetizar sobre la lectura de «lo que llevaba dentro», de su «cúmulo de esperanzas —no logradas, pero tampoco fallidas—» (Machado, 1936 1986: 204), para que se pro-

[136] Pistas casi todas que el lector de *Félix Muriel* halla también en el relato que se ha citado; por ejemplo en la conversación de Faustino con el estudiante propietario del erizo —que comienza con esta nada inocente pregunta formulada por el primero: «¿Pincha o se pincha uno?» (FM, p. 66)—, o en la *rara novela* que el joven Muriel escribe y rompe, y que luego don Julián recompone. El juego dialéctico de los discursos y de sus lógicas, útil siempre al ingenio del autor, comparece en segmentos como el que se localiza en FM, pp. 53-54.

duzca una efectiva transmutación histórica[137], o, como dice Abellán, una *reconstrucción crítica de la misma*.

El último de los trabajos críticos que aquí nos importan es también la última de las publicaciones de Dieste antes de emprender el camino del exilio. Hasta 1962, cuando aparezca la segunda edición de *Dos arquivos do trasno*, sus textos no se volverían a imprimir en territorio español. Se trata de la recensión crítica del libro de relatos de Antonio Sánchez Barbudo *Entre dos fuegos*[138], ganador en 1938 del Premio Nacional de Literatura, que compartió con *Acero de Madrid* de José Herrera Petere, y que parece a Dieste un producto de «fragante y equilibrada madurez juvenil» (cumplía el autor los veintiocho años) en el que lo que representa ese adjetivo no se insubordina en relación con aquel a quien se aplica (p. 45), y de ahí —supone el crítico— «su encanto, su gravedad, su nobleza, y esa modesta gallardía en los aciertos y hasta en los descuidos» (pp. 45-46). Entre estos últimos señalará Dieste, bajo lítotes suavizadora de su por otra parte justificada apreciación, que «por vocación deliberada» Sánchez Barbudo *no es estilista*; y que así opta por aligerar la gramática, en lo cual sirve a un designio que el lector presiente firme: «Decir sin aprisionar, dar libertad a las palabras para que vuelvan a las cosas, no someterlas ni ocultar con ellas la belleza de su origen, desaparecer en cierto modo como artista para que sólo quede el vínculo de luz que enlaza invisiblemente el mundo con el alma, todo esto, en la intención y en las victorias de este libro, es algo más que motivo y fruto de un plan estético» (p. 46).

[137] Sobre el tema de la historia en Machado y sobre el encuentro que promueve entre humanismo y socialismo no se debe dejar de ver Cerezo Galán (1975: 483-603).

[138] El libro fue editado por Hora de España (Barcelona, 1938), no volviendo desde entonces a ser publicado. De sus cinco relatos tres habían aparecido en la revista *Hora de España*, los titulados «Días de julio», «En las trincheras» y «La casa de los Ramírez», respectivamente en los números V (mayo de 1937, pp. 81-95), XI (noviembre de 1937, pp. 51-54) y XIII (enero de 1938, pp. 39-59). El último de los citados, que también cerraría el volumen en su momento y que gira en torno a la crueldad de la represión falangista y militar en Galicia, tiene una vinculación especial con Dieste, como ha sabido ver Mañá Delgado (1993). La acción transcurre en Rianso [*sic*] y la descripción que se hace de la casa y del paisaje que desde ella se divisa corresponde notablemente a la que era y es propiedad de la familia de nuestro escritor y a la vista que sus galerías ofrecen sobre el puerto y la sierra del Barbanza. Además, uno de los Ramírez —el protagonista principal de la narración— se llama Rafael y varias de las notas que lo caracterizan están claramente inspiradas por el camarada y amigo del autor de *Entre dos fuegos* (las correspondencias se podrían extender sin dificultad al resto de miembros de la familia y al tipo de relación que entre sí mantienen). Sánchez Barbudo había conocido Rianxo en septiembre de 1933 en el transcurso de la larga misión pedagógica gallega dirigida por Dieste. Las descripciones y comentarios que el relato incorpora, así como los recuerdos que pueblan la memoria de Rafael Ramírez —quien en la ficción acaba siendo asesinado por los falangistas y arrojado al mar, lo mismo que su padre y sus mejores amigos— traslucen muy a menudo la propia sentimentalidad de quien en aquellos días ilusionados había sido cicerone del autor. La impactante mención de un cementerio submarino, repleto de cadáveres atados a piedras, pudo haberle sido inspirada al escritor madrileño, además de por un Dieste que conocía lo habitual de esa práctica en la ría de Arousa, por una estampa de Castelao correspondiente a su álbum *Atila en Galicia* (Valencia, Comité Nacional de la CNT, 1937), o también, como ha señalado Mañá Delgado (p. 56, n. 11) por el relato «En la costa de Santiniebla» de Luis Cernuda, que se había publicado unos meses antes, también en *Hora de España* (X, octubre de 1937, pp. 41-61), y que presumiblemente habría derivado a su vez de la información de Dieste (la coincidencia de detalles o *imágenes* menores en las recreaciones de Sánchez Barbudo y Cernuda es muy evidente). La reseña escrita por Dieste se recogió en TH (pp. 154-161) y GL (pp. 97-101).

Ofrece a continuación Dieste sendos comentarios, en los que ahora no interesa entrar, sobre los relatos reunidos, pareciéndole su global composición «un cuadro extenso y aireado de nuestra contienda» (p. 47), porque en cada uno, en cada lugar y momento de su ficción, hay una transparencia que los hace representativos de otros sitios y horas en los que algo semejante pasa en realidad. De modo que existe como una *virtud liberadora* que traspone los linderos del tiempo y el espacio, la cual se daba también —lo hemos visto— en la composición narrativa del propio Dieste titulada «O crime peta nas portas», que se publicó en *Nova Galiza* en el mes de mayo de 1937, simultáneamente por tanto a la aparición en *Hora de España* del primero de los relatos de *Entre dos fuegos*.

Dos aspectos más me parecen dignos de un breve detenimiento. Es el primero la consideración por el crítico de que el libro cumple una función esperanzadora, obligatoria y asumida con gozo por el autor y que se cierra de manera satisfactoria en la recepción por los lectores de un mensaje de lucha hacia la liberación. Lo cual lleva a Dieste a una valoración sobre las dificultades de un equilibrio entre el plano estético y el orden moral, o como dice en otro momento entre las claves del arte y el mensaje de las cosas. Le parecen *graves* tales dificultades pero, al tiempo —y conviene subrayar su decidida afirmación—, tan dignas del hombre como ningunas otras de las que justifican y embellecen las diversas disciplinas artísticas. Con ello traslada a sus lectores la idea de que el compromiso no debe ser sentido por el creador como una limitación de su libertad sino como un estímulo para que, sin caer en el *hábito mecanizado* adulterador de lo poético y sin consagrarse a la ceniza de retórica que impide el vuelo directo de los nombres, la comunicabilidad de su obra la haga más honda y verdadera. El segundo aspecto comparece ya en los iniciales párrafos de este texto, y como el anterior está claramente enraizado en la propia poesía de Dieste y en sus preocupaciones más íntimas. Se refiere a su noción de las edades del hombre, leídas como fases vitales y espirituales de un proceso, por lo cual ellas mismas están en movimiento constante aunque sometido —en el marco de cada edad concreta— a «un horizonte peculiar y de cierta quietud cualitativa». Para nuestro escritor una edad no es un mero *pasaje de curva*, siendo los tránsitos de unas a otras *más que evolutivos, dramáticos*, con la singularidad de que tales tránsitos «no se manifiestan sólo temporalmente, entre edades sucesivas, sino que se articulan, aunque de modo distinto, en el centro espiritual y dinámico de cada una de ellas» (p. 45). Constituyen estas palabras, como puede verse, una base teórica de lo que como poeta había expresado ya Dieste en varias de las composiciones de *Rojo farol amante*, o de lo que como narrador lo ocupará en *Félix Muriel* a la vuelta de unos años.

5

DESTIERRO: DESTIEMPO

El 8 de febrero de 1939 el presidente del Gobierno de la República y también ministro de Defensa, Juan Negrín, ordenó a las divisiones de su ejército el repliegue hacia la frontera con Francia. La aviación enemiga, en crueles ataques contra la población civil que se disponía a abandonar el país en medio de una enorme confusión, bombardeó sin tregua Figueres la tarde del día 9. Una de las personas que resultó mortalmente alcanzada fue la esposa de Ramón Gaya, quien con su pequeña hija Alicia estaba acompañada en aquel momento por Carmen Muñoz, ella misma también herida de gravedad en un brazo. Los esposos de ambas, que llegaron a estar con ellas la noche anterior, pasarían con el Ejército del Este a Francia esa noche, en la compañía también de otros dos compañeros de *Hora de España*, Sánchez Barbudo y Gil-Albert (Rei Núñez, 1987: 99-105). En los días siguientes, mientras Carmen se restablecía primero en un hospital de Perpignan y más tarde en París, donde hubo de ser operada, Rafael Dieste y sus camaradas son confinados en uno de los campos de concentración de las playas francesas próximas a la frontera. Les tocó Saint-Cyprien, donde volvieron a ver a Lorenzo Varela y a Serrano Plaja. Allí, con otros cuarenta mil refugiados, que podrían suponer una décima parte del total de exiliados republicanos a lo largo del trienio bélico[1], pasaron en durísimas condiciones —que

[1] Vicente Llorens (1976: 100) eleva la cifra de refugiados en Saint-Cyprien durante el mes de marzo a más de cien mil. Allí mismo y en otros campos semejantes murieron cerca de quince mil combatientes. La legación de México en Francia censó en los meses siguientes un total de 527.843 españoles en el exilio. Al menos una tercera parte de ellos regresarían a España, sobre todo a raíz de la declaración de guerra de los gobiernos francés y británico a Alemania, el 3 de septiembre de 1939; momento en el que la mayoría de los ciudadanos españoles desterrados —*subversivos* para las autoridades, *indeseables* para un sector no minoritario de la población— permanecían en los inhabitables campos de concentración para ellos *dispuestos*. Según Llorens, a finales de ese año un total de unas doscientas cincuenta mil personas continuaban exiliadas, dato corroborado por Tuñón de Lara (1976b: 14), quien precisa que de esa cantidad casi tres cuartas partes la conformaban militares. A estas cifras deben sumarse las correspondientes a otros destinos, iniciales o finales: los varios miles de vascos que pasaron la frontera ya a partir de julio de 1936, los diez mil refugiados que cruzaron el Mediterráneo en marzo de 1939

agravó la furia del mistral— tres semanas[2]; hasta que por motivos no totalmente aclarados, probablemente por la mediación conjunta y no coordinada de Waldo Frank y Jean Camp, vinculados ambos a la Alianza Internacional de Escritores, consiguen abandonar el campo. Primero lo hacen los redactores de *Hora de España*, y poco después, por mediación suya, también Lorenzo Varela.

En Perpignan fueron atendidos por los cuáqueros y por una dama británica, Lady Hall, quien los puso en contacto con varios miembros de la Alianza Francesa de Escritores, Louis Aragon, Jean Cassou y Jean-Richard Bloch. Este último, que en noviembre de 1936 había publicado su reportaje *Espagne! Espagne!*, les ofreció una villa de su propiedad en Poitiers, La Mérigotte, donde se instalaron finalmente todos menos Varela y Gaya, no sin dejar de pensar aun en la posibilidad de volver a España para sumarse a la defensa de Madrid. Tras algunas dificultades Dieste logrará reunirse con su esposa y por mediación de Carlos Gurméndez padre, entonces agente diplomático de Uruguay en La Haya, logran pasar a Rotterdam y embarcar en mayo rumbo a Montevideo, en principio con idea de pedir la nacionalidad uruguaya por ser Rafael Dieste hijo de ciudadana de aquel país[3]. Pese a algunos problemas con el informe de Gurméndez les permiten desembarcar. En Montevideo se reencuentran con Enrique y Eduardo Dieste. Pero muy pronto deciden instalarse en Buenos Aires, adonde llegan el día 11 de julio[4].

---

rumbo a Argelia (la mayor parte de ellos marinos o marineros con sus familias), los tres mil que se dirigieron a la Unión Soviética y otros grupos ya menores que embarcaron hacia Gran Bretaña, Bélgica y otros puntos. Véanse también José Luis Abellán (1983: 104-112) y Lida (1991: 67-76).

[2] Véanse Gil-Albert (1975 1982: 355-372), Rei Núñez (1987: 105), Sánchez Barbudo (1980: 100-101), Aznar Soler (1991: 32-34), Alonso Montero (1995a: 34-36) y Salgado (1995: 110-121). Ya en otro orden, también la narración de Manuel Andújar, *Saint-Cyprien, plage... (Campo de concentración)*, México, Cuadernos del Destierro, 1942. En relación con la actitud de Dieste en aquellos momentos de gran tensión y sufrimiento, y también con su propia personalidad, manifestada entonces con un carácter entre lo ascético y lo quijotesco —o decididamente «*raro*», como sin tantos rodeos señaló allí mismo un miliciano anónimo—, resulta de particular interés el testimonio de Gil-Albert (pp. 369-371 sobre todo).

[3] Según información derivada de un comentario de Rei Núñez (1987: 124), el escritor acabaría obteniendo con plenitud de derechos la nacionalidad uruguaya, sin perder por ello la española. Lo demuestra el hecho de que pudiese optar al Premio Nacional de Literatura por el *Félix Muriel*.

[4] Entre los destinos definitivos de los exiliados destacan naturalmente las repúblicas de Hispanoamérica, sobre todo México, Argentina, Venezuela, la República Dominicana, Chile y Colombia. Las profesiones de los exiliados fueron muy plurales. Vicente Llorens destaca sobre todo el colectivo de obreros metalúrgicos, albañiles, peones agrícolas, empleados de comercio y otros oficios. Sobresaliente fue asimismo el número de profesores de los diversos niveles educativos, superando probablemente los dos millares. En el núcleo de profesionales tampoco fue reducido el número de médicos y juristas exiliados, unos mil en cada caso. Como se sabe, el clero abrazó en su práctica totalidad la causa nacional, que además bendijo. Una excepción singular es la del cardenal Vidal i Barraquer, arzobispo de Tarragona en 1936, que murió exiliado en la ciudad suiza de Friburgo. Véase sobre todo ello Llorens (1976: 95-200). Tampoco debería olvidarse —hay quien lo hace por nosotros— la importante cifra de efectivos que ejército y milicias republicanas sumaron a la lucha francesa contra los alemanes en la II Guerra Mundial, que alcanzó los cincuenta mil hombres —según los pormenorizados estudio y cálculo de Tuñón de Lara (1976b)—, sumados los de la resistencia interior, Legión Extranjera, batallones norteafricanos de Leclerc, participantes en las Compañías de Trabajo y otros. Esa cifra representa en la estimación de Tuñón «el 25 por 100 aproximadamente de los exiliados en condiciones de llevar las armas» (p. 84).

5.1. Fervores (y algidez) de Buenos Aires

Al poco, nuestro escritor comienza a realizar traducciones. La primera fue la de *Terre des hommes*, de Saint-Exupéry. Posteriormente vendrían algunas otras, a menudo ya en forma de adaptaciones: Swift, Daudet, Wilde, Tolstoi, Hoffmann... Por mediación de la pintora surrealista Maruja Mallo (Rei Núñez, 1987: 110) en 1940 comienza a trabajar, igual que su esposa, en la Editorial Atlántida, de la que inmediatamente será nombrado director literario. Esta etapa supone para los Dieste la posibilidad de recuperación de viejas amistades, principalmente las de Luís Seoane, Otero Espasandín, Lorenzo Varela, Manuel Colmeiro, Castelao y Arturo Cuadrado, varios de ellos muy animados a promover revistas y empresas editoras, que pasaban casi siempre por un Seoane llegado a Buenos Aires ya en el otoño de 1936 y que identificaba su programa de publicaciones con un efectivo programa político (Alonso Montero, 1994: 53).

La actividad intelectual de Rafael Dieste recobra por tanto poco a poco su pulso. Envía trabajos a *Sur*, *Galicia* y otros medios. Da conferencias en la Universidad de La Plata. Traduce *De catro a catro*, de Manuel Antonio; reedita, ampliándolo ligeramente, *Rojo farol amante*; y ya en 1941 publica el ensayo *Colmeiro. Breve discurso acerca de pintura con el ejemplo de un pintor*. Posteriormente incluso recuperará el interés por la narración, y en 1943 aparece su libro más célebre en el ámbito de la literatura en castellano, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, que había tenido un precedente un año antes en el relato «De cómo vino al mundo Félix Muriel»[5] (*De Mar a Mar*, 1, 1942). Tras ello, y al margen de algunos otros relatos (como sus cuatro «Cuentos simples», de 1944, y otros pocos más, ya del decenio de los cincuenta) y de una reedición revisada de algunas de sus piezas dramáticas reunidas en el volumen *Viaje, duelo y perdición* (Buenos Aires, 1945), puede decirse que Dieste prácticamente deja de escribir literatura.

A partir de 1945 y hasta su salida para Europa, a finales de 1948, será la reflexión filosófica la que concentre sus mayores esfuerzos intelectuales, pudiendo interpretarse que esa vocación contribuyó a abrir una cierta brecha personal y política en sus relaciones de amistad con otros exiliados en Buenos Aires[6]. De esos años saldrían publicaciones que fueron viendo la luz en dife-

[5] La edición facsimilar del borrador en el que Dieste escribió el libro que empezó llamando *Tratados y confidencias de Félix Muriel* (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995) demuestra que este relato formaba parte de la concepción inicial del libro (pp. 34-55). Por las razones que fuera, el autor tomó después la decisión de no incluirlo en la edición original de *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Estelle Irizarry, interpretando que aquellas razones tenían que ver con la proximidad de la fecha de su publicación en *De Mar a Mar* y valorando que «por su tema, tono y estilo pertenece al ciclo del *Félix Muriel*» (Irizarry, 1985: 16), decidió incorporarlo a la edición que preparó para la Editorial Cátedra. Debe advertirse, en cualquier caso, que lo primero tiene un valor estrictamente conjetural (a lo que, además, no parece impropio oponer el dato de que en 1974 Dieste volvió a renunciar a añadir la narración cuando Alianza Editorial publicó el libro) y que lo segundo merecería alguna precisión y a mi modo de entender una relativización en lo que hace sobre todo al tono y al estilo. En la edición de *Historias e invenciones de Félix Muriel* que Darío Villanueva preparó en 1995 para el volumen primero de las *Obras Completas* del escritor «De cómo vino al mundo Félix Muriel» se recoge en la sección «Outros relatos en castelán» (pp. 423-428).

[6] En el borrador inédito de una carta a Sánchez Barbudo (*ca.* 1951) de la que habrá ocasión de ocuparse con mayor detalle posteriormente, Dieste menciona tener conciencia de un proceso de concentración íntima

rentes momentos: *Luchas con el desconfiado* (Buenos Aires, 1948), *Diálogo de Manuel y David y otros ensayos* (Vigo, 1965) y *La Isla * Tablas de un naufragio* (Barcelona, 1985). En los años cincuenta, a veces como una obsesión irreprimible que vino a suponer una nueva vuelta de tuerca en el proceso mencionado, primero en Londres, después en Monterrey y de nuevo, desde diciembre de 1954, en Buenos Aires, la investigación geométrica es la principal tarea que lo ocupa fuera de sus obligaciones laborales. De lo pensado y anotado en ese tiempo saldrían otros tres libros[7], el último ya muy trabajado en A Coruña tras su regreso del exilio: *Nuevo tratado del paralelismo* (Buenos Aires, 1956), *¿Qué es un axioma?* (Vigo, 1967) y *Testamento geométrico* (Sada, 1975).

La instalación de los Dieste en Buenos Aires debe verse en relación con una serie de elementos que ayudarán a interpretarla. No es de los menores la tradicional condición de punto de destino de la capital argentina para una emigración gallega de carácter socioeconómico ya desde el siglo XIX, muy activa hasta su paralización en 1932 por el Gobierno de Agustín Justo. Tampoco lo es la consolidación de polo de atracción para buena parte de los exiliados que habían ido saliendo en el transcurso de la guerra, quienes poco a poco venían tejiendo una incipiente industria editorial en la práctica inexistente como tal antes de su llegada, según ha indicado Blas Matamoro (1982: 579), y con menor firmeza también Dinko Cvitanovic (1995: 23). Editoriales como Espasa-Calpe (con el gran éxito de su colección Austral), Sudamericana, Losada, Emecé, Nova y tantas otras son producto del trabajo de españoles instalados en Buenos Aires; y también los puestos de «traductores, directores editoriales y hasta correctores de pruebas fueron tareas eminentemente españolas en esos años de Buenos Aires» (Matamoro, 1982: 580). Pero, además, la capital argentina se constituía entonces, y seguiría jugando ese papel por espacio de varios decenios, en el más importante foco de la cultura y la política gallegas vivas[8]. A todo ello contribuía desde luego la apertura con la que la sociedad argentina recibió en general a los

---

que arrancaría ya de los primeros momentos de la guerra: «Recordarás aquellos misteriosos cuadernos que yo escribía en el campo de concentración. Venían ya de Madrid, de Valencia, de Barcelona, donde se dio el caso de estar de noche en el Café de la Rambla, cuando aún había café, entregado a mi soliloquio escrito, y de seguir escribiendo a oscuras cuando habían sonado las sirenas, se apagaban las luces y más o menos precipitadamente se iba la gente a los refugios. Nada de lo que escribía pensaba publicarlo, y ni siquiera conservarlo. Era un modo de hablar conmigo, de someterme a cierta pausa y rigor en la meditación. Pues bien, eso siguió en Buenos Aires» (p. 8 del borrador).

[7] Hay una cuarta publicación en esta etapa, *Pequeña clave ortográfica* (Buenos Aires, Atlántida, 1956), el libro más veces reeditado del autor, del que sólo en Argentina, antes de su edición en Escuela Española, se vendieron más de cuarenta mil ejemplares. Su origen está en la comprobación por parte de Dieste de la necesidad de orientar a sus estudiantes regiomontanos del Instituto Tecnológico en aspectos relativos a la redacción, la puntuación y la ortografía. En el curso 1954-1955 circuló en forma de notas mecanografiadas y posteriormente ciclostiladas en aquel centro universitario mexicano. El libro es algo más que un prontuario, está escrito con clara voluntad de estilo, opta por una orientación pedagógica lúdica que activa la respuesta del lector y, en fin, deja transparecer elecciones lingüísticas y estilísticas de orden vario muy propias del escritor que está detrás.

[8] Así lo demuestran una serie de trabajos, de entre los cuales citaré sólo los siete siguientes, casi todos ellos muy recientes y, en consecuencia, actualizados en la información bibliográfica complementaria: Martínez López (1978: 289-308), Fernández del Riego (1987 y 1995: 135-138), Alonso Montero (1995b: 93-144), Maceira Fernández (1995), Riveiro Espasandín (1995), Sixirei Paredes (1995: 166-190) y Varela Iglesias (ed.) (1995). Este último, a pesar de que su título genérico es el de *A literatura do exilio galego en América* concentra la totalidad de los trabajos que incorpora en el área rioplatense.

exiliados, actitud que no se mantuvo demasiado tiempo y que tendría un punto de inflexión con el golpe de Estado de 1943 y el acceso al poder de Perón tres años después.

Alonso Montero (1995b: 93-100) identifica la presencia en la que con acierto llama «Atenas de Galicia» de tres grupos de voces gallegas plenamente actuantes en los primeros cuarenta[9]. Hay un núcleo de escritores que residían allí antes del comienzo de la guerra (Blanco-Amor, Emilio Pita, Rey Baltar...) y otro de ciudadanos argentinos descendientes de gallegos (González Carbalho y Francisco Luis Bernárdez). El tercero, el de los exiliados, es el más nutrido e importante. Además de Dieste cita Alonso Montero a escritores y artistas como Alonso Ríos, Antonio Baltar, Castelao, Manuel Colmeiro, Arturo Cuadrado, Gayoso Frías, Núñez Búa, Otero Espasandín, Sánchez Guisande, Luís Seoane, Alfredo Somoza, Suárez Picallo, Federico Ribas, Luís Tobío y Lorenzo Varela.

Sobre ese marco amplio Dieste se integra en el sector ideológicamente más progresista, también en el más activo por sus inquietudes políticas, culturales e incluso empresariales. Nucleado por Luís Seoane, tuvo su lugar de encuentro inicial en la tertulia del Café Tortoni y de él formaban parte, junto con los dos autores citados, Varela, Cuadrado y Baltar. Ya con menor presencia, Otero Espasandín y Colmeiro, así como otros exiliados no gallegos, Francisco Ayala, Rafael Alberti, Joan Merli, Guillermo de Torre y otros. Un día a la semana el grupo se trasladaba de lugar, iban al Jockey Club, donde departían con intelectuales argentinos que dieron en denominar aquella su cita semanal como *los jueves de Dieste*. Del Tortoni saldrían proyectos y hechos importantes de diverso orden. Uno de ellos, casi como un reto, fue el propio *Félix Muriel*, que en principio formaba parte de una estrategia editorial renovada que pergeñaba Seoane para su Editorial Nova. Este sector fue identificado ideológicamente por algunos compañeros de exilio vinculados a Irmandade Galega —sucesora del Partido Galeguista— como comunista[10], pero sería más exacto calificarlo de federalista de izquierdas, con una pluralidad en la que convivían sin problemas un galleguismo no nacionalista y un marxismo humanista, la cual hace comprensible su falta de identificación con el modo en el que se creó el Consello de Galiza en 1944 y con las funciones que se atribuyó, como órgano estrictamente fideicomisario integrado por cuatro diputados de las Cortes republicanas salidas

[9] A ellos habría que sumar otros tres que serían activos sobre todo a partir de 1950: intelectuales y artistas que, como Díaz Pardo, se trasladan a Argentina con el ánimo de conectar con la continuidad viva de la cultura de su país; escritores que hacen lo propio, como Neira Vilas, Eliseo Alonso y otros; y el de los hijos de gallegos transterrados formados en las aulas culturales de organizaciones educativas como la AGUEA (Asociación Galega de Universitarios, Escritores e Artistas). En este último grupo destaca la presencia de Ricardo Palmás, quien en un trabajo reciente plasmó sus recuerdos sobre las clases de lengua y cultura gallegas impartidas por Rafael Dieste en 1957 y 1958 (Palmás, 1995).

[10] Alonso Montero (1994) suele aplicar al grupo, y sobre todo a Seoane, el calificativo de *filocomunista*, especialmente en el segmento temporal de la derrota de Hitler por el ejército soviético. Esta denominación, aun pareciendo más apropiada, no deja de ser confusa, pudiendo además ser interpretada desde una angostura inconveniente a la realidad de las cosas. Por otra parte, el filocomunismo era, recién culminada la gesta de Stalingrado, tanto (o incluso más) un *sentimiento* de todo demócrata —sobre todo si este era español y confiaba aún en el *efecto dominó* que habría de arrastrar a Franco con Hitler y Mussolini— como una efectiva postura ideológica. Por todo ello es pertinente la expresa declaración posterior de Alonso Montero sobre el carácter *no monolítico* de los contertulios del Tortoni (p. 84).

de las urnas en febrero de 1936[11]. Y de estos polvos los lodos que acabaron por enturbiar la relación del propio Castelao, en alguna medida autosecuestrado —no sin la solícita ayuda de sus más devotos *oyentes* (Alonso Montero, 1994: 76-77)—, con el grupo de Seoane y Dieste[12]. Por testimonio personal de Carmen Muñoz sé que en aquellos años argentinos las conversaciones de Dieste con Castelao nunca eran políticas, sino más bien etnográficas, artísticas o simplemente centradas en recuerdos de su común Rianxo. Y algo parecido ocurrió al autor de *Sempre en Galiza* con Seoane.

Dieste se refirió a su trato con Castelao en Buenos Aires, y al anterior en Barcelona, en carta enviada el 21 de mayo de 1981 a Valentín Paz Andrade (OC, vol. V, número 574, pp. 850-853; véase también EV, pp. 242-243). En ella revela que su distanciamiento o *desencuentro* político inicial tuvo mucho que ver con la no pertenencia de Castelao a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y, de forma que parece haber dolido especialmente a Dieste, con su no participación en el II Congreso Internacional de Escritores: «Non sei sequera onde se topaba. Sí sei que por algunha das poucas conversas que tiven co il por aquelas datas, que se coidaba moito —según espresión sua— de "non ser utilizado", precauceón asisada, dende logo, pro na que quizais chegou a se esceder. Noustante, non podo faguer xuicio porque non coñezo en termos anecdóticos a razón, ou razóns do seu receio» (p. 851). Y refiriéndose ya a la etapa bonaerense reitera la infrecuencia de trato, que nunca llegó a eclipsar el hondo afecto de tono familiar que los unía. Con todo, insiste en que Castelao no asistió nunca a las reuniones artístico-literarias del grupo de Tortoni, sugiriendo que la causa más probable de esa actitud habría que verla en la sobreprotección que sobre él ejercieron los Centros gallegos «en que se veu atrapado dende que chegou» (p. 852), más o menos vinculados siempre con la Irmandade Galega.

5.2. La *teoría del exilio* diesteana

Como ocurre con otros escritores que sufrieron una experiencia semejante, en Rafael Dieste podría localizarse una especie de *teoría del exilio*, que fundamentalmente se expresa en el discurso «Galicia en el recuerdo»[13], en poemas

---

[11] Castelao —que lo presidió—, Suárez Picallo y Alonso Ríos por el Partido Galeguista, acompañados de Elpidio Villaverde, de Izquierda Republicana (posteriormente también por otro compañero de partido de este último, Alfredo Somoza). El Consello de Galiza no optó por una fórmula semejante a la de los Gobiernos catalán y vasco en el exilio, tampoco contó con los apoyos internacionales que estos se buscaron.

[12] En el mismo lugar que se acaba de citar el profesor Alonso Montero estudia y clarifica el proceso del trato personal y político entre Seoane y Castelao, con particular atención a la evolución del pensamiento político del segundo en relación con el marxismo y los comunistas (pp. 64-85).

[13] Pronunciado en conmemoración del Día de Galicia en el Centro Gallego de Buenos Aires el 21 de julio de 1946 (A.D.; la celebración se adelantó en cuatro días a la fecha oficial para coincidir en domingo). Publicado por vez primera en *Documentos A*, 1 (1991), pp. 210-212. Puede verse también en OC, vol. I, pp. 439-446 (hay una versión gallega en *Grial*, 78 (1982), pp. 441-445). Menor importancia posee otra conferencia, «As colectividades galegas en Bos Aires», radiada por la BBC el día 19 de noviembre de 1949 y centrada en el fenómeno de la emigración. Este texto comparte alguna referencia con el citado en primer lugar, que quizás más que de exilio o emigración habla de la base común de ambas experiencias, el destierro o, en casos como el de los españoles en América, el *transtierro*. «As colectividades...» se recogió inicialmente en A.R. de

como «Niños al exilio»[14] y —en otro sentido— «A los amigos muertos», inédito hasta su publicación en las OC del autor (vol. I, p. 579), y, de forma especialísima, en su epistolario. Los títulos de los poemas, el primero de estos escrito en prosa, son suficientemente explícitos de la temática que abordan. En el primer caso la salida desde varios puertos españoles, en plena guerra, de niños y adolescentes con rumbo a algunos países europeos y americanos de acogida (URSS, Gran Bretaña, México...), y sobre todo sus dificultades de radicación, su soledad posterior y desamparo ante la privación de su entorno natural —su único mundo— y de los nombres de todo aquello que amaban: «Eran ojos con ojos, entendimiento mutuo entre las nubes y el asombro, las orejas y el viento, la senda y la carrera, la carrera y los golpes secretos de la sangre. ¡Eran nombres en nombres, esencias que se dicen y se tragan, sabor sapiente, cátedra de cerezas, ciencia prima, gran coloquio de amor, dientes platónicos!» (OC, vol. I, p. 573). «A los amigos muertos» es una de las más intensas elegías de las varias que los componentes del grupo de *Hora de España* dedicaron a la desaparición, en combate o por la represión, de sus compañeros de lucha. El *planto* diesteano no oculta el dolor pero quiere ser ante todo una promesa de memoria y de esperanza para que los nombres —nuevamente los nombres— de cada uno de los que llama *ángeles torturados* nunca se olvide sobre la tierra española. Pero la razón de que se mencione aquí este texto radica en la conexión que establece entre la falta de los amigos y la impresión del exilio, de modo que la voz lírica expresa su sentimiento de desorientación equiparando el destierro a la ausencia de los camaradas. Es así que España sólo es España —sólo existirá— si el nombre de los muertos se restablece en su memoria. Pues sólo se regresa a los lugares que existen, nunca a su vaciamiento.

«Galicia en el recuerdo» es también una llamada de atención —según se ha indicado dirigida en origen a sus paisanos del Centro Gallego de Buenos Aires—, sobre la importancia de afirmarse en la memoria si no se quiere acabar en la completa ceguera. Sería bueno complementar la lectura de este texto, uno de los lugares en que se plasman de forma más fehaciente los cimientos de la antropología personalista diesteana, con la de un trabajo publicado en *Nova Galiza* casi diez años antes, «Individualismo galego». Como se recordará, advertía Dieste allí contra las máscaras que tienden a ocultar el ser real de todo desterrado, falsificando a veces su identidad personal. «¡Cuidado! ¡Acordémonos!» (OC, vol. I, p. 439), previene por ello el orador, quien de manera simultánea canta el gozo de la coexistencia con quienes reflejan nuestro ser, con el pueblo al que se pertenece. Desgranará a continuación los primeros recuerdos de su infancia, y lo hace en un tono eminentemente lírico-metafísico, muy propio de otros momentos de su obra[15], de modo que la memoria primigenia acaba pudien-

Toro Santos (ed.), *Galicia desde Londres: Galicia, Gran Bretaña e Irlanda nos programas galegos da BBC, 1947-1956*, A Coruña, Tambre, 1994. Incorporado a OGC, t. 1, pp. 263-266.

[14] En VV. AA., *Imágenes de España*, Buenos Aires, Union Internationale de Secours aux Enfants, 1946. Recogido en OC, vol. I, p. 573.

[15] Llamaré la atención sobre su nítida presencia en las páginas iniciales del borrador manuscrito de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, posteriormente no incorporadas al libro y de hecho inéditas hasta la publicación facsimilar del cuaderno por parte de la Universidad de Santiago de Compostela al cuidado de Anxo Tarrío. En el prólogo escrito para la ocasión aludía ya Tarrío (1995c: IX) al extraordinario interés de la

do formularse en leyes del tipo «Lloro... luego existo» o «Existo, luego soy un misterio amenazado» (p. 443), o también en la confianza en el *otro*, por ejemplo en el marinero que pilota una *dorna*, y en la inocencia de la mirada de una campesina, con sus ojos «con miles de años de mocedad», siempre nacientes. Son recuerdos infantiles y son recuerdos, asegura, de Galicia, aunque todo ello pudiera haberse dado en otro país cualquiera (p. 444). De algún modo, esta visión del exilio por parte de Dieste profundiza en el sentido de lo que él y otros muchos que recalaron en países hispanoamericanos vivieron *apenas* como transtierro, porque leyendo «Galicia en el recuerdo» se alcanza la impresión de que, acaso por la propia densidad poblacional de los emigrados[16] en el entorno rioplatense y por los mecanismos de los que se dotaron para *con-memorar* su origen y la propia experiencia de la diáspora, aquellos podían efectivamente hacer suya no sólo la identificación de Galicia con el mundo que les proponía el orador sino además la sensación de estar habitando aquello que como tópico —en buena medida válido— se ha dado en llamar *la quinta provincia*.

Sin embargo no siempre fue esta la interpretación de Dieste. Diríase incluso que, a la vista de lo que informa su epistolario, y de lo que implícitamente notifican también el desarrollo de sus quehaceres intelectuales y de su obra literaria, ni siquiera fue aquella la interpretación *normal* o *habitual* en los más de veinte años de exilio, especialmente tras su viaje a Europa entre 1948 y 1952. Hay un racimo de cartas, casi siempre dirigidas a los compañeros de experiencia, en las que el escritor intenta precisar la complejidad de su vivencia como exiliado, al tiempo que por un proceso de abstracción nada fácil concreta aquello que he anunciado como teoría del exilio. Una de ellas, dirigida a Otero Espasandín en noviembre de 1949 desde Londres, da cuenta de lo que Carmen Muñoz se acababa de encontrar en un viaje a España por espacio de dos semanas[17]. Tras describir el estado social del país, deteniéndose en aspectos como la justicia, la enseñanza, la omnipresencia de la Iglesia, etc., todo ello *estremecedor* en su juicio, se pregunta cuál es el trabajo que cumple a los exiliados en función de aquella realidad: «¿Qué debemos hacer? ¿Qué podemos hacer? Casi toda la política del destierro ha sido banal.

---

parte *teórica* que abría el cuaderno, valoración con la que coincido plenamente. Son en concreto las pp. 3-34, referidas temáticamente en su totalidad a la realidad de la memoria y al *nacimiento de los recuerdos*. También a la vinculación entre estos y la conciencia, parte sustancial de lo que pudo haberse pensado como una especie de introducción de corte ontoepistemológico a los relatos, y que cabría interpretar como una defensa parcial del innatismo platónico y de su teoría de la reminiscencia (formulada sobre todo en los diálogos *Fedón* y *Menón*), posteriormente retomada y actualizada en el *Diálogo de Manuel y David*. Transcribo tan sólo un breve párrafo en el que se concentra lo fundamental de los hallazgos plasmados por el autor: «El primer acto de conciencia —nos referimos siempre a un acto que implique algo recordable— ¿no podría ser ya un acto de recuerdo? O en otros términos: la primera representación, el tema del más antiguo recuerdo posible, ¿no pudo haberse presentado por *primera vez* con carácter retrospectivo, es decir, con el aire de presentarse "por segunda vez"? Pero es que, en cierto sentido, ¿puede no ser así?» (pp. 16-17).

[16] Buenos Aires era entonces —como hoy mismo— la urbe en la que más gallegos habitaban, al menos si extendemos el gentilicio hasta los descendientes de tercera generación.

[17] Rescato una breve nota de la carta que Carmen Muñoz envía a sus sobrinos Antonio Baltar y Mireya Dieste el 7 de noviembre de 1949, ya desde Londres: «Todo era para mí familiar y remoto, evidente e irreal al mismo tiempo» (A.D.).

Pero, además, ahora me da escalofríos. ¿Vamos a resignarnos al papel de fantasmas?»[18] (OC, vol. V, número 178, p. 317).

Estas observaciones van a dar pie de forma casi inmediata a un curioso planteamiento que por momentos parece que ilusionó al escritor. Siente una responsabilidad histórica, la de contribuir a que el estado de cosas en España no sufra un deterioro mayor. Ello provoca a partir de 1950 una serie de cartas dirigidas sobre todo a los compañeros de *Hora de España* en las que se atreve a sugerir —retomando una propuesta de Enrique Azcoaga a Carmen Muñoz durante su estancia en Madrid[19]— un regreso colectivo, que sin duda hubiese sido temerario en aquel momento. Es llamativo, por otra parte, que ese proyecto no se trasladase o extendiese al grupo de exiliados gallegos de Buenos Aires, en relación con el cual el epistolario deja entrever un cierto distanciamiento en estos años. En el Archivo Dieste se conserva un extenso borrador de una carta sin fecha (aunque con la indicación «Cambridge 1950-52»), dirigida, pero acaso no enviada, a Sánchez Barbudo, que centra su atención precisamente en el plan mencionado y que recupera como en una pieza dramática las voces del propio Barbudo y las de Serrano Plaja, María Zambrano y Enrique Azcoaga, intuyéndo-

[18] Juan Marichal (1976) ha propuesto ordenar políticamente el exilio español en cuatro etapas, nada contradictorias por cierto con las esbozadas aquel mismo año por Valeriano Bozal para explicar las propias fases ideológicas del franquismo (Bozal, 1976: 21-67); tampoco demasiado discordantes con el mapa de las seis fases del pensamiento español de postguerra que debemos a Elías Díaz (1974 1978[2]), con jalones en los años 1939, 1945, 1951, 1956, 1962, 1969 y (por causa del momento de su redacción) 1973. La primera de las cuatro etapas de Marichal abarcaría hasta 1950, cuando la ONU alza la condena al régimen de Franco, el general se entrevista con Juan de Borbón —abortando así la inicial aproximación de monárquicos y socialistas—, se abre la frontera francesa y se consolida la *guerra fría* entre norteamericanos y soviéticos. La segunda, hasta 1962, supuso una apertura diplomática del Gobierno, con hitos como las firmas del concordato con el Vaticano y de los acuerdos de cooperación militar con los Estados Unidos, así como la incorporación en 1955 a la ONU, y simultáneamente una menor actividad aparente de las fuerzas políticas exiliadas, compensada sin embargo en el criterio de Marichal —no en el de otros estudiosos y protagonistas, como el Luis Araquistáin que hablaba de la *Numancia errante*, tampoco en el de muchos otros exiliados que interpretaban haber fracasado *políticamente* tras haber sido derrotados en el campo de batalla— por los contactos personales, sobre todo de 1956 en adelante, entre exiliados y reformistas del interior, culminados en la reunión (*contubernio* para otros) de Munich en 1962, el mismo año en que moría Indalecio Prieto, marcando también «el ocaso final de las grandes figuras de la Segunda República» (p. 234). La tercera etapa llega hasta 1969 y en ella la coordinación entre exiliados, disidentes y oposición interior fue a más, actuando los primeros a menudo como «caja de resonancia internacional» de las acciones de los otros. La última fase alcanza ya hasta la muerte de Franco, estando marcada por la reorganización de los partidos políticos. Una lectura histórico-cultural de las distintas etapas del exilio es la ofrecida por José Luis Abellán (1983: 59-117). Véase también la útil «Cronología del exilio literario español de 1939» debida a Aznar Soler, Fermín Partido y Montiel Rayo (1995).

[19] Azcoaga permanecía en España aún. La guerra lo sorprendió en el desarrollo de una misión pedagógica en Huesca. A él y a otros compañeros tal circunstancia los llevó «a encontrarse encuadrados, en circunstancias especialmente dramáticas, en el bando franquista» (Bonet, 1995: 74). En 1949 publicó en *Espadaña* (42, pp. 886-888 de la edición facsimilar: León, Espadaña, 1978) un trabajo titulado «Los problemas del escritor. Páginas de un diario» que, entre otras importantes declaraciones estéticas y poéticas (Wahnón, 1988: 752-757), incluía también notas casi confesionales sobre su vivencia del destierro interior en una sociedad que nada tenía que ver con la por él querida. En los años cincuenta, tras una etapa de grave controversia íntima que reflejan las cartas cruzadas con Dieste, se trasladó a la Argentina, instalándose inicialmente en el piso de la calle Lavalle propiedad de los Dieste (que antes que por él había sido ocupado por otro escritor, Julio Cortázar), hasta el regreso de los anfitriones desde México en diciembre de 1954. Sobre el exilio interior es referencia inexcusable Ilie (1981).

se como fondo también las de Ramón Gaya y Lorenzo Varela[20]. El escritor se refiere inicialmente a los problemas de comunicación que la sola mención del regreso abre en el coloquio epistolar o presencial de los miembros de *Hora de España*, hasta el punto de que en algún caso ha llegado a vivir una especie de sensación de clandestinidad al tratar sobre el hecho de la vuelta:

> Un día Arturo [Serrano Plaja] me planteó el asunto. Mejor dicho, me habló de la conveniencia —o acaso urgencia— de que hablásemos de él. Cambiamos algunas impresiones, nos armamos un taco —aunque bastante de acuerdo en lo entrañable y sustancial del taco— y quedamos en meditar a solas y hacer luego asamblea confidencial —incluida Carmen. Esto era en París. Yo medité, él también. Pero al vernos de nuevo noté en él una extrañísima dificultad para afrontar el tema, y respeté su reserva. Más bien que reserva, miedo de hablar, de armarse un lío entre lo auténtico y lo equívoco. Yo comprendí o adiviné. El comprendió que yo adivinaba. Su caso es especial... ¿Pero no son todos casos especiales? (p. 1 del borrador)

Todos tienen entonces el presentimiento, quizás de forma más acusada que nadie María Zambrano, de que regresar en ese momento supondría integrarse a España como intrusos o forasteros[21]. Pero también, al menos Dieste, de que seguir fuera no deja de ser una «soberana frivolidad» (p. 3). Y es que, al hilo de su lectura de la versión francesa de la *Correspondencia* de Dostoievski, anotada por Gide, Dieste también se sabe al margen del «*cours vivant de l'existence*». Azcoaga, por su parte, lo hemos visto, los reclama a todos juntos: «Uno a uno, no. TODOS, SÍ. ¡TODOS SÍ!», pues eso le parece «lo magnífico, lo importante, lo eficaz[22]». Ante este conjunto de impulsos nuestro escritor se impone una reflexión sometida a razón, que quiere dejar al margen las situaciones personales que en cada caso se den, porque

> El problema es otro. Nostalgia, sí, pero no enfermiza. Deseo de volver, también, pero no porque falten incentivos para continuar fuera. Disposición resuelta a no volver, si eso es lo que nos dicta la conciencia, también; pero aquí, sí, cuidado con la retórica. El problema es «otro», decía; pero además no estoy hablando como de mi problema, y ni siquiera como de un problema que nos afecta a muchos, de igual manera que puede afectar a muchos tal o cual epidemia, o tal o cual complejo de circunstancias. Hablo de la incomunicación con España y del carácter y consecuencias posibles de ese hecho, en relación con nuestro des-

[20] A propósito de la falta de referencia al grupo gallego de la capital argentina resulta informativa una nota de este borrador. Dice así: «En Buenos Aires estuve muy fuertemente absorto, largas temporadas» (p. 8).

[21] Es muy plástica y representativa la impresión que el filósofo catalán Joaquín Xirau traslada a su hijo Ramón, de la que este informaría después epistolarmente a José Luis Abellán, sobre aquel su «vivir en una España ideal, habitada por los valores de la cultura y del espíritu» (Abellán, 1976: 171). Salir de ese estado espiritual para incorporarse a la realidad española podía inducir, en efecto, el sentimiento de extranjería sospechado por Zambrano. En el mismo lugar citado ha estudiado Abellán la continuidad de la reflexión sobre España, no sólo en cuanto *problema*, en el pensamiento de un número importante de exiliados: los propios Xirau y Zambrano, Fernando de los Ríos, Américo Castro, Sánchez Albornoz, Carretero Nieva y su hijo Carretero Jiménez, José Gaos, Francisco Ayala, Eduardo Nicol, Ferrater Mora y García Bacca (pp. 160-184; recogido asimismo en Abellán, 1983: 128-159).

[22] La cita está incorporada al borrador del que hablamos (p. 3).

> tino de españoles y, por lo tanto —aunque parezca presunción, pero al diablo las gazmoñerías— en relación con España misma, de cuya suerte, seamos grandes o pequeñitos, forma parte la suerte, destino, posibilidades de acción y de expresión de los que la aman, de los que tienen hondamente comprometido su ser y hasta su noción del mundo y de la historia y de la vida y la muerte en ese amor. En ese amor o en ese deber, pues cualquiera de las dos palabras sirve y una con otra se iluminan. (pp. 6-7)

Dicho lo cual, Dieste recupera el programa de Azcoaga como propio. Pero insistiendo a Sánchez Barbudo en que debería ser el «*viejo espíritu que nos unía*» el que se convierta en «el origen de la decisión de volver». Del 15 de agosto de 1951 es otra carta, enviada precisamente a Azcoaga desde Cambridge, que también se dedica al problema del exilio y a sus escollos. El antiguo componente del grupo de *Hoja literaria* pide consejo sobre una posible salida de España hacia Argentina o Uruguay. Dieste le advierte sobre la recesión económica que allí se vive, especialmente en el sector editorial y periodístico, también informa sobre las ocupaciones profesionales de algunos exiliados de renombre, sobre sus estrecheces. Pero sobre todo se duele de la condición de expatriado en un doble sentido. Primero en relación con lo perdido, y en segundo lugar hacia lo supuestamente ganado. El nuevo lugar de radicación —señala Dieste casi con rubor—, sus problemas, no acaban de interesar[23]. Le señala a Azcoaga que ese mismo día ha recibido carta de Luís Seoane desde Buenos Aires: «Me habla de lo que hace. Y esa parte de su carta tiene horizonte: el de su afán, la magia misma del trabajo, etc. Pero en ese horizonte no aparece Buenos Aires» (p. 379). A continuación aun dirá que cuando Seoane le menciona la ciudad lo próximo lo traslada como si fuera remotísimo; sencillamente, porque no le importa de verdad: «Sí, ya sé, debiera interesarte, interesarnos, nos interesa en realidad. Pero uno no

[23] Marra-López (1963: 51-69) y Abellán (1983: 63-64) han observado en este comportamiento una característica general de los diversos exilios literarios españoles ya desde el siglo XIX. Para un panorama de estos y de todos los anteriores al de la última guerra civil véase Llorens (1976: 25-93). Sería bueno, en cualquier caso, no perder de vista que el fenómeno del exilio es universal, que ya en el siglo V a.C. existe un tratado sobre el mismo (de Arístipo de Cirene), que desde Ovidio y sobre todo desde el Renacimiento se produce una verdadera *tematización* literaria y filosófica del exilio, y, por último, que de siempre han existido dos grandes líneas de interpretación *vital* de la experiencia. Con Claudio Guillén (1995: 54-64) podríamos llamar a esas líneas la *ovidiana*, identificable con la orientación *típicamente* hispana según los tratadistas antes citados, y la *plutarqueo-senequista*, más propicia a valorar lo que de oportunidad y prueba existe en el cambio de circunstancias, en cualquier caso gobernadas siempre desde la *virtus* personal y la consoladora constatación de la unicidad del cosmos. Sobre ese esquema, el más importante comparatista español —dudo que de modo absolutamente certero— ha propuesto una aplicación al exilio de 1939. Ve en Rafael Alberti un caso de desterrado *ovidiano*, incapaz de dejar de referirse a su Andalucía natal. Y en Juan Ramón Jiménez una actitud más próxima al estoicismo de Séneca y al dinamismo vital de Plutarco, reabriéndose a la vocación ontológica de siempre, abundando aun en panteísmo y «narcisismo trascendental» (p. 63). Es probable que uno de los casos más claros de asimilación de esta segunda tendencia sea el de José Gaos, quien incluso llegó a teorizar sobre ello en diversos momentos. A él se debe entre otras expresiones que han hecho fortuna la de *patria de destino*, la aceptada o elegida para llevar a la práctica un programa social, cultural y político que no se ha podido materializar en la *patria de origen* (Abellán, 1994: 260-263). Véase también el análisis de Caudet (1995) en torno a los tópicos historiográficos y críticos sobre el exilio, y atiéndase en particular a la serie de preguntas con la que culmina su luminoso panorama (pp. 20-21). Por último, Paul Ilie (1981) ofrece interesantes perspectivas sobre la vivencia del exilio que denomina *interior*, *residente* o *solariego*, no sólo —aunque sí fundamentalmente— centradas en una mirada histórica sobre el proceso posterior a 1939 en España, y susceptibles en cualquier caso de incorporar una polarización como la propuesta por Guillén.

sabe qué hacer con ese interés. Se queda uno en la giba del camello. Al menos así es por el momento» (p. 381).

Es claro que la dificultad de adaptación a la que se refiere la carta proviene del hecho de que al extranjero le está vedada la actividad política (en algunos casos, de manera literal de acuerdo con la legalidad vigente en el país de recepción, así en México); antes incluso, como indica el texto, *no le incumbe*. Él lo sabe y los demás también. El drama de Dieste, y acaso el de quienes como él habían vivido profundamente en etapas anteriores de su vida una vocación imbricadora de lo intelectual con lo político, está radicado exactamente en ese punto. ¿Sobre qué pensar? ¿A quién dirigirse?, como preguntaba Francisco Ayala (1948). ¿Con qué finalidad, si de antemano se sabe que la proyección efectiva y pública de lo que se alcance está limitada —amputada, en la práctica— por su propio origen? Argentina no es España, así de simple; ni tampoco se desea o se aspira a que lo acabe siendo. Sus tiempos históricos, además, no son los mismos; no pueden corresponderse. De ahí la hondura de la pérdida, que no se limita a la soledad personal o a la nostalgia de la patria robada, sino de modo más específico al proyecto común ahora inaplicable. En el horizonte inmediato ya no se encuentra ni el *qué*, ni el *a quién* ni el *para qué*. Todo se hace un nadar en la ucronía[24]. Lo cual explica suficientemente que si Dieste encuentra un motivo para el regreso este sólo pueda ser, en la altura histórica en la que se encuenta, el colectivizar la experiencia al lado de sus camaradas de *Hora de España*, reunidos todos por el *viejo espíritu* de los días de la República.

Y por lo mismo, advertirá Dieste a Azcoaga que si se va del país no *se ausente del todo*. Porque además, y aquí introduce una intuición que prevé los problemas del regreso, al expatriado también se le acaba por vedar la *re*-integración en lo que era suyo: «no conviene que "te vayas" ni que te den por ido. [...] Que no te califiquen de expatriado, ni de emigrante, ni de nada por el estilo[25]» (p. 381). Llevado todo ello al ámbito de lo íntimo, al de la vivencia diaria de aquella pérdida, se encuentran probables razones de la concentración personal experimentada por Dieste en Buenos Aires; aplicables, tal vez, incluso a la clase de prosa que encuentra en su *Félix Muriel* y, más claramente, a la inmersión sucesiva en la reflexión epistemológica, metafísica y geométrica; aplicables, de nuevo *tal vez*, al curso de su reincorporación a Galicia y a España a partir de

[24] Es representativa de esta vivencia una valoración de Carmen Muñoz en carta a Esther de Cáceres de fecha 4 de julio de 1951: «Tengo la sensación a veces de estar con un pie en el aire, de estar esperando... ¿Esperando, qué? Nada. Esperando. Quizá el destierro es eso en general: quedar esperando» (Archivo Dieste).

[25] En la reseña de las narraciones reunidas en *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala, que Dieste había publicado en el londinense *Boletín del Instituto Español* (10, febrero de 1950, p. 27) sólo un año antes de escribir la carta a Azcoaga, ya había concentrado su atención en el relato titulado «El regreso», donde se cuenta la peripecia de un exiliado, no especialmente herido en su intimidad personal por la experiencia vivida, que regresa de Buenos Aires a Santiago de Compostela con la intención de reincorporarse a la vida del país. Es reveladora la impresión que la lectura de ese texto provoca en Dieste: «El refugiado vuelve entero, sin que la guerra ni el exilio le hubiesen enturbiado el espíritu ni la visión de la patria de la anteguerra, pero lo que encuentra es tan depresivo, tan penoso en las cosas y en las personas, que decide volver a la Argentina. Dentro del tema de la guerra española, de sus estragos mejor dicho, no conocemos ningún relato que haya fijado tan concretamente como este de Ayala el panorama luctuoso de *la victoria*». Estelle Irizarry (1991b: 341) ha observado que «Los cuentos de Dieste hablan poco del exilio y mucho sobre el retorno, como fenómeno inminente, anticipado, frustrado o cumplido».

1961, que lo fue probablemente más a un tiempo ido que a un lugar vuelto a encontrar. Es justo en este sentido, contemplado desde la psiquiatría, en el que Eugenio Borgna (1996) habla de una metamorfosis temporal psicótica que se desarrolla en la *Lebenswelt* de todo exiliado.

En el escenario que se traza, la recepción del libro de relatos mencionado fue una especie de isla o espejismo. *Historias e invenciones de Félix Muriel* supuso un acontecimiento literario de primer orden en la Argentina, siendo reseñado y comentado en diversos medios, entre ellos *La Nación*, *Sur*, *De Mar a Mar* o *Correo Literario* y por parte de críticos que conocían bien la trayectoria del escritor, como Gil-Albert, Serrano Plaja o Lorenzo Varela (por aquel tiempo también escribieron sobre los relatos diesteanos Octavio Paz y Esther de Cáceres[26]). En agosto de 1943 se le rindió a Dieste un cálido homenaje, convocado por un nutrido grupo de escritores, artistas, editores y críticos, tanto sudamericanos como europeos.

5.3. La semblanza como nueva opción narrativa: *Félix Muriel*

Es común a los trabajos indicados y a otros que acompañarían la segunda edición del libro, ya en Madrid y en 1974, la sorpresa por la posibilidad de encontrar un texto de esta naturaleza a tan escasa distancia de la finalización de la Guerra Civil[27]. Como en casos anteriores, aquí nos vamos a detener apenas a señalar aquello que parece relevante para los propósitos fijados[28].

Las palabras de Octavio Paz son muy precisas al señalar que bajo la simplicidad del texto existe una lucha sorda y enconada por el estilo (1943 1988: 250), orientada a rodear cada misterio y cada recuerdo. Gil-Albert por su parte establece un paralelismo con la obra de Cernuda y la de Gaya: como ellos Dieste opta por una percepción y una mirada que conectan con la tradición velazqueña y garcilasista, contenida y meditativa, alcanzando así un *estado de alma* inédito, poético y con capacidad de un encantamiento ineludible para la sensibilidad lectora (1944 1991: 171). En el panorama de la narrativa del exilio esas dos

[26] Respectivamente, «Apuntes sobre la nueva España de siempre: *Félix Muriel*», *Sur*, 118 (1944), pp. 70-73; «*Historias e invenciones de Félix Muriel*», *De Mar a Mar*, 7 (1943), pp. 34-40; «Sobre las *Historias e invenciones de Félix Muriel*», *Correo Literario*, 1 (1943); «Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*», publicado en 1943 y recogido en *Primeras Letras (1931-1943)*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 249-250; y «Sobre *Historias e invenciones de Félix Muriel*», conferencia leída en Reuniones de Estudio, Montevideo, 15 de mayo de 1944 (A.D.). Todas estas recensiones, con la excepción de la de Octavio Paz, se incorporaron a *Documentos A*, 1 (1991), entre las pp. 169 y 174.

[27] Con todo, Varela (1943 1991: 170) señalaba que no se habría podido escribir «antes de la batalla española, aunque estaba latente en toda la obra anterior de Dieste».

[28] Detallo a continuación los estudios que inciden en una lectura de *Historias e invenciones de Félix Muriel* desde un punto de vista estético, que lo consideran como una renovación de la poética del autor o que establecen alguna vinculación del libro con claves del pensamiento diesteano (literario, ontológico, metafísico, antropológico, etc.). Además de los que se acaban de apuntar, serían sobre todo los siguientes: Marra-López (1963: 485-487), Domingo (1974), Fabra Barreiro (1974 1991: 176-177), Gimferrer (1974), González Garcés (1974 y 1991), Marco (1974 1991), Santos (1974), Suñén (1974 y 1986), Sanz Villanueva (1977: 140-141), Irizarry (1979: 116-149; 1980: 102-116, 150-160, 187-203; 1985; 1990; 1992: 9-28, 29-46, 65-113; 1995), Gurméndez (1982: 395-397 y 1995a: 137-138), Granell (1991), Hiriart (1991), Axeitos (1995m), Fernández Costas y Rabunhal (1995: 91-103) y Villanueva (1995a: 105-111 y 1995b: 171-179).

notas son excepcionales, más incluso si se considera el año de publicación, lo cual llevaría a Marra-López (1963: 486) a desgajar esta obra del tronco común de la narrativa desterrada, asegurando que en *Félix Muriel* Dieste se aparta del realismo e incluso que no se muestra «comprometido con su circunstancia y su generación, tal como ahora se entiende». Y a conclusiones muy semejantes llega también Sanz Villanueva (1977: 140-141) cuando presenta el conjunto de estas narraciones como *único* por la «singularidad y originalidad de su concepción», a caballo entre lo onírico y lo real, entre el misterio supranatural, la poesía y el folklore. Obsérvese que a través de matizaciones como estas de la unicidad irrepetida del libro, retomada por Estelle Irizarry en un trabajo titulado precisamente «La unicidad del *Félix Muriel* en la narrativa de posguerra» (Irizarry, 1992: 145-156), llega a justificarse indirectamente una marginalidad de la obra narrativa de Dieste en el marco del ya de por sí marginado ámbito de los estudios sobre la literatura del exilio.

Sorprende, en cualquier caso, el hecho de que de las cuatro líneas temáticas fundamentales encontradas por Marra-López en la narrativa desterrada (el pasado, el presente, el regreso y un último campo que comprende la novela abstracta, intelectual o simbólica) al menos dos tienen que ver con el rumbo seguido por Dieste. Tal constatación, al alcance de cualquier lector de los relatos, no repercute en ningún caso en una matización de aquella singularidad. Dentro de los relatos sobre el pasado distingue el estudioso un subgrupo que denota con el marbete «Infancia y adolescencia», y no cabe duda de que ahí encaja sin forzar las cosas *Félix Muriel*, aunque, cierto es, no en el mismo sentido que lo hacen *La forja* de Arturo Barea o *Crónica del alba* de Ramón J. Sender. Tampoco sería difícil relacionar el libro diesteano con el cuarto de los núcleos descritos, sobre todo si se considera el último de sus adjetivos (y aun los dos primeros[29] para relatos como «La peña y el pájaro» o «El jardín de Plinio»). Otro texto narrativo del autor, *La Isla*, no publicado sino en 1985 —por lo que obviamente era imposible que Marra-López lo tuviese en cuenta— pero escrito treinta años antes, podría considerarse incluso como el ejemplo culminante de aquella vía de la abstracción simbólica, dato en sí mismo orientativo de una tendencia ya presente en el escritor en el momento de componer las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Carlos Gurméndez (1985: 7) ha visto en *La Isla* una plasmación de lo maravilloso metafísico. Y Darío Villanueva (1995a: 115-116), para quien estaríamos ante el «exemplo máis sobresaínte de *work in progress* que as letras españolas contemporáneas poden mostrar», aprecia un intento de fusión de dos discursos, uno filosófico y otro teológico, sobre el referente homérico del viaje de perfeccionamiento.

En sus análisis de *Félix Muriel* Darío Villanueva ha recogido una idea común a los estudiosos y comentaristas del libro, desde Irizarry o Dámaso Santos a Eugenio de Nora, Gimferrer o Fabra Barreiro, que merece toda la atención. Se trata de ver el conjunto de relatos como nacido de un impulso novelesco común[30] que lo

[29] De hecho, Eugenio de Nora (1962 1968²: 215-216) clasifica las narraciones diesteanas en el marco algo heterogéneo de la «novela intelectualista, lírica y deshumanizada», precisando que en lo fundamental responden a la tendencia del lirismo psicológico.

[30] Alguno de los críticos citados, en particular Eugenio de Nora (1962 1968²: 215), indican que la aproximación a la novela que manifiesta *Félix Muriel* lo es de todos modos «fuera todavía del género».

organiza, y que a Villanueva (1995a: 107) le parece próximo al propio de la *novela lírica*, incluso en la tendencia a lo fragmentario, al protagonismo de la *impresión* y también de la revelación epifánica, razones todas que además facultan en su opinión una vínculo efectivo con la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*. Debo decir que asumo en su integridad ese planteamiento, compartiendo además la advertencia sobre la incomodidad de nuestro escritor con las fórmulas trilladas y sin dejar de tener presente la prevención diesteana hacia *lo novelesco* en general (*vid. supra*). Anotaré tan sólo que donde Villanueva aprecia un mantenimiento, en relación con *Dos arquivos do trasno*, de la vigencia del realismo maravilloso, observo un reforzamiento de los esquemas del realismo trascendental, al que me he referido anteriormente[31] y al que volveremos en el momento de estudiar los escritos estéticos de Dieste en esta etapa del exilio. Pero lo importante ahora es que el propio autor, en cartas dirigidas en 1950 a los críticos franceses Paul Verdevoye y Mathilde Pomès, ha recalcado su interés en que el libro se contemplase unitariamente. Escribe en consonancia con esa idea a Verdevoye, quien preparaba una antología de narradores españoles, en los siguientes términos: «[*Félix Muriel*] no se limita a ser una compilación de cuentos, emparentados por afinidad de atmósfera o de asunto. Es también —o tal ha sido mi propósito— una semblanza de Félix Muriel, dada a través de los recuerdos y espontáneas ficciones —no "mentiras"— que yo le atribuyo» (OC, vol. V, número 191, p. 336). Seis meses más tarde trasladará a Pomès la misma reflexión. La hispanista se disponía a estudiar parte de la obra del escritor gallego y le había propuesto llevar a cabo una traducción al francés de *Félix Muriel*. Pero como quiera que sugería la posibilidad de empezar por algún relato suelto, Dieste le hace esta consideración: «como para mí no se trata de una *colección* de cuentos, sino de una semblanza —con unidad de tal— dada en proceso de "historias e invenciones", me seduce muy poco la idea de las versiones fragmentarias» (OC, vol. V, número 205, p. 355).

Es notable, pues, esa insistencia en lo unitario del libro. Y no menos su definición como *semblanza*, hasta el momento presente no considerada por la crítica. ¿Qué modelo genérico puede tener en mente el escritor para emplear esa denominación, la cual, por cierto, reaparecerá en 1948 para describir el primero de los capítulos del ensayo-narración *El alma y el espejo*? Se trata sin duda de

[31] Además de en este mismo trabajo, sobre todo en el libro *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* (1994a: 207-222). Operé allí sobre las bases de lo expuesto en la que acaso sea una de las más sólidas exposiciones de la estética mágico o maravilloso-realista en el ámbito literario, *O realismo maravilhoso. Forma e ideología no romance hispano-americano* de la profesora brasileña Irlemar Chiampi (1980). Tras llevar a cabo un análisis de las marcas pragmáticas, semánticas y lógico-sintácticas localizadas por Chiampi, conducentes a una construcción no sólo poética sino además antropológica e ideológica del realismo maravilloso, llegué a la conclusión de que este marco resultaba algo estrecho para una narrativa que como la de Dieste parte de una concepción de la realidad como totalidad trascendente, y de la conciencia —en sentido fenomenológico— como correlato de aquella realidad. Pero no sólo eso. Apreció singularmente que el tipo de lector implícito que propicia la praxis maravilloso-realista no se corresponde con el que modulan los relatos de *Dos arquivos do trasno* (menos aun, estimo, con el que comparece en *Historias e invenciones de Félix Muriel*). Dicho de otro modo: el pacto narrativo que sustenta Dieste en sus narraciones no sería exactamente el mismo, a pesar de compartir algunas notas, que el típico de la novela del realismo maravilloso, tal como la empezaron a concebir y describir algunos novelistas y críticos latinoamericanos (Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri o Anderson Imbert) a partir de los años cuarenta.

un asunto atractivo, en el que sin embargo no podremos demorarnos en exceso. Baste dejar anotado que, al menos en mi juicio, Dieste tiene muy presente la modalidad historiográfica bajomedieval que recibió aquel mismo nombre. La practicada por Fernán Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar o Gutierre Díez de Games en obras como *Generaciones y semblanzas*, *Claros varones de Castilla* o el *Victorial*. Apréciese que es común a esta serie de textos —y lo declaran ya los dos primeros autores citados en los preámbulos que escribieron para sus libros— un rechazo de las formas historiográficas anteriores, tan concentradas en la peripecia externa de los hechos memorables volcados a desenlace —eso que con cierto desprecio sabemos que Dieste, de la mano de Wilde, llamaba *lo novelesco de la novela*[32]—, un rechazo también de lo inverosímil de sus crónicas y una vuelta a la esfera de lo individual y a la ejemplaridad ya no tanto externa como íntima del varón señalado, lo cual como ha visto Claudio Guillén (1965 1988: 149), retomando ideas de José L. Romero (1945: 47-87), suponía una voluntad de relatinización de los modos en boga, una recuperación de las formas de Plutarco, Suetonio o Valerio Máximo «acentuando, más que la hazaña misma, el *ethos*» en que se afirmaba[33]. Diríase que sólo una reconducción de la novela a este campo de lo doméstico resultase practicable a la sensibilidad estética de nuestro autor, quien por otra parte demostró en varios lugares una proximidad afectiva e intelectual con la tradición latina de las biografías literarias[34].

Es claro que estos esquemas evocados se limitan a informar la opción genérica diesteana, sin que de ningún modo se pueda decir que la obra de Dieste continúe aquella concepción medieval. Entre otros extremos notorios, en *Félix Muriel* no se perfila —multiplicada o no por el número de biografiados presentes— la vida de un hombre ilustre, de un varón *importante* para el Estado, algo que era consustancial a la vieja semblanza. Sin embargo, fuera de esta característica de época, e insisto que salvando todas las diferencias lógicas entre una variante historiográfica del siglo XV —en Díez de Games ya extraordinariamente enriquecida *a lo literario*, con una asunción de formas narrativas muy diversas— y un libro de relatos del siglo XX también plural en sus registros, también receptivo de tradiciones diferentes (no sólo literarias —ni dentro de estas sólo narrativas— sino incluso historiográficas y filosóficas, líricas y dialógicas), resulta muy llamativa la permanencia de algunas notas nada superfluas.

Por ejemplo, el continuo trazado de puentes entre el personaje y su pasado, con su linaje, que, nuevamente, es obvio que se considera con perspectiva diferente en Dieste y en Pérez de Guzmán o sus continuadores. Claro. Pero lo relevante es que en ambos casos se intenta trasladar la reflexión de que ese linaje, ese lugar del que se proviene, es un elemento de identidad inexcusable. Dieste abrirá la noción, porque le interesa menos el elemento genético, sin desatenderlo, que el origen comunal; pero es indudable que para él el pasado próximo

[32] López Estrada (1946: 320) ha destacado el hecho de que Pérez de Guzmán reconociese en el prólogo de *Generaciones y semblanzas* que él no sabría escribir una historia.

[33] Sobre las técnicas del retrato en Pérez de Guzmán ofrecen información útil, además del trabajo antes mencionado de López Estrada, Clavería (1951-1952) y López Casas (1992).

[34] Por ejemplo, en la recensión del libro de Francisco Ayala *Los usurpadores*, en el *Boletín del Instituto Español* de Londres (10, 1950, p. 27).

del personaje y aquello que ya en la infancia recibe *en sueños* de la colectividad que lo acoge *explican* en buena medida sus actos y sus reflexiones. Además, y precisamente por esa apertura al marco público, Dieste va a dar en algo que fue también un hallazgo de la historiografía renovada en el XV: mostrar la conducta del individuo en relación con *el otro* —contemplado no sólo en cuanto antagonista, como señor o como vasallo, sino ante todo como *prójimo*—, despejando así un panorama informativo mucho más completo y humanizado que el habitual en las crónicas anteriores. Por último, tampoco debe despreciarse la común tendencia a describir lo que se tiene por virtuoso, convirtiendo esa investigación en eje omnipresente del texto. ¿En qué consiste la virtud? Esta es la pregunta latente en *Claros varones* tanto como en el *Félix Muriel*, allí con un sentido más político, aquí con un tono más personal e íntimo, aunque no por ello se pierda el sentido comunal antes subrayado (las virtudes atendidas no serán únicamente las del personaje central sino también las de otros que con él se van cruzando en la realidad o en sus invenciones: el padre, don Julián, el ermitaño, Anselmo, Juana Rial, la asegurada, el campesino santo, Belisario[35]), hasta el punto de que lo que el conjunto de los relatos acaba cumpliendo es un dibujo pormenorizado de la idiosincrasia de un pueblo. Y esto es, exactamente, lo buscado por Hernando del Pulgar (Gómez Redondo, 1991: 75) y en general por la nueva historiografía del XV: la exaltación de unas virtudes que identifican a la *nación*, al linaje común. Unas virtudes que se presentan además con un sentido en cierto modo *dialéctico*, interpretando que el bien y el mal no constituyen dominios polarizados sino un par de fuerzas en continua interacción, conviviendo casi siempre en el mismo individuo en un equilibrio no exento de misterio, hasta el punto de que la desestabilización mínima de aquel puede hacer irreconocible al individuo para sí mismo.

Todo lo cual se había actualizado también —con otras condiciones, por supuesto— en la prosa narrativa de uno de los escritores más admirados por Dieste, Dostoievski. Demostrarlo fue cuando menos una de las *obsesiones* de Bajtin. Y es pertinente recordar ahora que el tercer componente de la estética del teórico ruso, el ético, mediador entre el cognitivo y el estético, se orienta de manera directa a una manifestación del contenido mediante los actos y el discurso de los personajes, «*ethos*, *mores* o *caracteres* en las respectivas terminologías técnicas de la poética griega, latina y castellana» (García Berrio y Hernán-

[35] López Estrada (1946: 323-329) ha destacado en Pérez de Guzmán la resolución de las técnicas de la *descriptio* —con una ordenación más o menos fija del registro de datos informativos: *nomen*, *natura*, *fortuna*, *habitus*, *affectio*, etc.—, la *efflictio* y la *notatio* —estas pendientes del vínculo entre lo físico y lo moral, especialmente de su adecuación mutua—, y por último también de la relación establecida entre el encaje de la personalidad físico-moral del personaje y su carácter y procedencia social. Estas pautas, minorada la última, son ya las típicas de la semblanza latina tal y como la interpreta en concreto Plutarco, continuador de un modo de entender los *bioi* por parte de autores griegos del siglo III a.C. que asumía que la posición ética personal se manifestaba ante todo en los hábitos de la conducta, interpretando a menudo que «hechos históricos trascendentales son *historia áchreston*, relato inútil» (Y. García, 1985: 9-13). Aquellas fórmulas retóricas son incorporadas por Dieste a su *Félix Muriel* de modo bastante preciso, aunque con un par de salvedades notables que provienen de una derivación de la esfera social a la comunal y, en segundo lugar, también de la consideración de la belleza como rasgo menos físico —en el sentido de su correspondencia con un canon determinado— que espiritual, por lo que en las descripciones se suele tender a la mostración de *estados de espíritu* más que a cualquier otra cosa. Es paradigmático respecto a todo ello el relato «Carlomagno y Belisario».

dez Fernández, 1988b: 129). Por otra parte, en el *Muriel* diesteano se localiza una voluntad similar a la que el propio Bajtin vio en Dostoievski por descubrir e instaurar un nuevo estatuto para el personaje, en el que una narratividad dirigida desde fuera cediese espacio al discurso individualizado y *creador de mundo* de aquel, lo cual por cierto importó sobremanera al Ortega y Gasset de *Ideas sobre la novela*. Así lo ha visto Pozuelo Yvancos (1992: 67-77), quien además traza en este mismo lugar otros significativos puentes entre el pensamiento de los teóricos ruso y español, varios de ellos con capacidad iluminadora sobre el libro de Dieste. Así, por ejemplo, la opción por lo *presentativo* en detrimento de lo mimético-referencial, el rechazo de lo monológico y la receptividad hacia todo lo relativo a la esfera de la alteridad, por referirme tan sólo a aspectos que tienen que ver con características —todas ellas mencionadas anteriormente— del género que en este momento nos ocupa.

A algunos de los extremos hasta aquí suscitados e introduciendo una interesante apelación al problema de lo *apócrifo* (como se recordará, ya tratada en la presente investigación relativamente al propio Muriel), se refería Dieste en su carta al hispanista Paul Verdevoye, donde clarifica de forma suficiente que el impulso vertebrador de su libro es el análisis de una *actitud* y de una *tendencia ética*:

> ¿Quién es Félix Muriel? Bien, ese es el acertijo, y no se resuelve con decir que soy yo, o que es mi doble literario, pues ni yo estoy seguro ni lo estaría él si se lo preguntase. En todo caso me creería fracasado en mi intento si la cuestión no tuviese otras luces y otras vueltas. Tómelo usted como personaje, y hasta como amigo, pero no como «doble», pues tales ecos y dobleces lo mismo a él que a mí nos acongojan. De su *actitud* —que es la que orienta su memoria y da sentido y sustancia real a su fantasía— debo decirle que es fatal, de nacimiento, ingénita o congénita, como dicen los médicos, y eso sí lo han entendido mis amigos, pues a ninguno se le ocurrió pensar ni dejar traslucir en sus comentarios que tal actitud fuese una *postura*[36]. A lo sumo le increpan por no dar cuenta racional de su fe, o por no dar a esta más rotundos perfiles, por donde hincar el diente la polémica.
>
> Personalmente he querido corregir a punto esa posible deficiencia, y de ahí mis empeños especulativos, pero sin resultados concluyentes. Quizá es que, en el fondo, no deseo para mí ni para nadie la *seguridad*, sino estar bien imantado. Félix Muriel me parece que sí, que está bien imantado y, en todo caso, mostrar o hacer sentir cómo lo está es la intención del libro. (OC, vol. V, número 191, p. 336)

Prácticamente todo lo visto hasta ahora en torno a la configuración diesteana de la *semblanza* como referente genérico se hace más claro y preciso al observar los puntos de contacto con el ciclo del *Wilhelm Meister* de Goethe, asimismo novela de aprendizaje centrada en la evolución o desarrollo espiritual del protagonista. Wilhelm, y en la segunda parte del ciclo —la de las *Wanderjahre* o «Andanzas»— también su hijo, casualmente llamado Félix, recorre un proceso en el que los encuentros con *el otro* son los nudos que afianzan su personalidad y habilitan el acceso a un conocimiento de orden sapiencial, profundo, siempre con una vertiente simbólica y misteriosa[37]. En relación con Meister sólo

[36] Se refiere a las reseñas de Varela, Gil-Albert y Serrano Plaja aparecidas en diversos medios bonaerenses a las que se ha hecho mención anterior.

[37] En *Wilhelm Meisters Wanderjahre* esto es así ya desde su primera página, donde se lee la conversación de Félix con su padre sobre piedras, frutos y cazadores en un paisaje muy del gusto de Dieste, incluso con un

falta al Muriel diesteano, pero esto es una marca de la producción toda del escritor gallego, la experiencia erótica, que como se sabe vertebra muchos de los capítulos de la narración de Goethe. También se ausenta, ciertamente, ese tutelaje ejercido desde la Torre de Lotario por una sociedad secreta, que en el caso de Félix Muriel viene a ser responsabilidad *natural* de la comunidad entera, sobresaliendo apenas —en zonas concretas del aprendizaje— la dirección de don Julián y de otros personajes[38], tanto pertenecientes al entorno *real* del muchacho como surgidos de sus invenciones imaginarias.

La apelación a la memoria como marco de la peripecia narrativa y el mismo hecho de que aquella se admita orientada por un actitud innata del personaje son pautas que estaban suficientemente delimitadas en la parte introductoria del libro de Dieste, presente sólo en el manuscrito, pues el autor decidió al final prescindir de ella. Sin embargo, al margen de la ausencia de explicitación, la modalidad genérica *semblanza* adquiere una connotación muy particular en la opción narrativa escogida. Refuerza la vertiente íntima, la aventura de la conciencia y la interiorización de los conflictos que tienen fuerza reveladora sobre la conformación de *lo cardinal*, y en definitiva —así lo han reconocido tanto Octavio Paz como Darío Villanueva— sobre el autoconocimiento. Asocia además todo ello nuestro narrador a una procedencia, a un arribar de algún sitio, que en el relato «De cómo vino al mundo Félix Muriel» adopta la forma de lo mítico-onírico pero que en el conjunto del libro se vincula sobre todo a un orden ontológico y en buena medida existencial[39], que habrá que conceder que se viste con los engañosos tules de lo lírico o lo mágico por pura vocación de efectividad. Se logra de este modo algo que Carlos Gurméndez (1996) explica como la vivencia por parte de los personajes del «prodigio metafísico de una permanente memoria del olvido». Es así que aquella nota localizada en la primera aparición del apócrifo Muriel en *P.A.N.*, la que nos permitió entrever la presencia de *Sein und Zeit* en el bagaje filosófico del joven estudiante, adquiere visos de anticipación de lo que habría de venir. No extrañará, por tanto, el punto al que llega la introducción *teórica* declarativa en el cuaderno de los *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, donde puede leerse que «Este problema del primer recuerdo lleva otros implícitos, pero todos —o al menos los más primarios— vienen a concurrir en este: la relación de la memoria con el tiempo, y más estrictamente: con el tiempo afectando al propio ser, al ser que, puesto que recuerda, quiere recordarse, tener de sí o del propio origen una definición memorable, saber los propios límites en cuanto son o pueden ser asun-

---

motivo inicial que inevitablemente trae al recuerdo la primera escena de *Viaje y fin de don Frontán*. En *El alma y el espejo* hay un momento en el que el Autor se refiere a la necesidad de que surjan libros nuevos centrados en el estudio de «la relación *teatral* del hombre con su propio ser», y añade que mientras estos no aparezcan lo único que cabe hacer es «volver a leer con "preguntas nuevas" algunos de los que no envejecen nunca». ¿Cuáles?: «*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, por ejemplo... ¡Cuán lejos ha ido Goethe por estos caminos. Se le pierde de vista» (AE, p. 40).

[38] Estelle Irizarry (1992: 115-143) ha llamado la atención sobre la recurrencia del arquetipo del *Viejo Sabio* en las obras narrativas diesteanas, adoptando para su análisis una perspectiva inspirada en los estudios de C.G. Jung. Como es lógico, la investigadora concede en su iluminador trabajo una especial atención al relato de *Félix Muriel* «La peña y el pájaro».

[39] Podría tener algo que ver este hiato con el descarte ulterior del primero de los cuentos del ciclo Muriel escritos por Dieste.

to de recuerdo» (p. 31). De alguna forma, aquella hermenéutica del *Dasein* de la que hablábamos —tan meridiana en un relato como «La peña y el pájaro»— da con la herramienta de una tercera vía alternativa al realismo y al idealismo que no es sino la aquí presentada como *realismo trascendente*.

5.4. Escritos sobre plástica y estética: valores, verdad y *alétheia*. El realismo trascendente

El interés de Rafael Dieste por la pintura y el arte en general, manifiesto como hemos visto en su implicación en el movimiento renovador de la plástica gallega en los doce años anteriores a la Guerra Civil, cuando desempeñó labores de teórico, de crítico y también, como él mismo solía decir con modestia, de *pregonero* de las nuevas formas, tiene continuación en los años de su exilio americano, experiencia que comparte con casi todos los miembros de aquel movimiento, obligados por la circunstancia histórica a abandonar su país[40]. Tal interés acabará por materializarse en un notable cuerpo de textos, hasta ahora insuficientemente atendido por los estudiosos de la obra diesteana[41], habida cuenta tanto de su importancia teórica y crítica como de la trabada construcción que presentan de un pensamiento estético sin duda sistemático[42]. Encontramos en ellos, particularmente en *Colmeiro. Breve discurso acerca de pintura con el ejemplo de un pintor* y en «Sobre una exposición de Luis Seoane», la evidencia de una intencionalidad autorial dirigida a plasmar una teoría del arte atenta a una serie compacta de problemas estéticos, no muy diferente a la expuesta por el autor a lo largo del decenio de los veinte.

Pero antes de pasar a estudiarlos, quisiera recordar un par de facetas nuevas de la vinculación del autor con el arte. Se trata, en primer lugar, de la encomienda ya citada del Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo, que en 1949 lo comisiona para la realización de un informe sobre posibles adquisiciones de pintura en Europa (París y Roma en particular). La carta que desde la capital francesa envía Dieste a Carmelo Arzadun, director del museo, con fecha de 15 de

[40] Sólo Carlos Maside, Álvaro Cebreiro y Fernández Mazas permanecieron en Galicia, los dos primeros *simplemente* silenciados, el tercero encarcelado (fallece en 1942 por las secuelas de la represión). Una de las mayores sorpresas que depara el nutrido epistolario diesteano es precisamente el dato de que, a pesar de la estrecha unión intelectual y personal que —en valoración de terceros— casi fundía a nuestro autor con Maside, sólo en una ocasión escribió Dieste a su amigo, quien morirá en 1958, tres años antes del regreso de los Dieste a Galicia. La carta ha sido recogida por Xosé L. Axeitos en el vol. V de las OC de Dieste (número 216, pp. 374-375).

[41] Pueden encontrarse referencias no meramente puntuales en Irizarry (1979: 166-168 y 1980: 24-32 y 133-140), Casas (1991c y 1994a: 45-53), Pérez (1995a y 1995b) y Vilanova (1995: 86).

[42] No entraré ahora a dirimir el ángulo que puede o deba formar la crítica artística en relación con una teoría del arte, por otro lado *congruente con* —no digo *exacto a*— el relativo al dado entre la crítica literaria y la teoría de la literatura, y ambos con la posibilidad de ser trasladados —y no digo *subsumidos en*—, para un enriquecimiento dialéctico, al ámbito de la estética. Insisto en que lo anterior no debe interpretarse como una defensa de que la teoría de la literatura *le pertenezca* como subdisciplina a la estética, asunto complejo en el que ahora no debo entrar. Una sucinta presentación de problemas relativos a lo que se apunta es la presentada por Chicharro Chamorro (1990). Entiendo oportuna, en todo caso, la incorporación al terreno que tratamos de la consideración debida a Darío Villanueva (1991: 16) sobre la necesidad del diálogo trabado —incluso de una *dependencia total*, facilitadora de su traducibilidad interna (Villanueva, 1984a 1991: 171-172)— entre las disciplinas teóricas y las que ejercen la crítica, sea cual fuere el ámbito de actuación de las mismas.

junio de 1949 (OC, vol. V, número 159, pp. 291-293) y la relación de obras y precios adjunta (no incorporada al volumen citado), más allá de las curiosidades contractuales y mercantiles que incorporan, permiten acceder al juicio que el panorama artístico europeo le merece al escritor diez años después de su partida a tierras del nuevo continente. Para empezar, el ambiente, que capta en conversaciones con marchantes y artistas, le parece «irresoluto y desorientado», dominado por un *snobismo* nervioso que sin embargo no acaba de abrir las puertas a los nuevos valores, de modo que los pintores con prestigio antes de la guerra seguían siendo los más celebrados y los que mayores ventas propiciaban[43]. Desde mi punto de vista, no obstante, lo más sorprendente de la carta es la reacción diesteana ante el arte abstracto. Se recordará que su recepción del mismo no fue positiva en etapas anteriores, sin embargo en este momento, tras haber visitado en Grenoble una exposición retrospectiva asegura que a pesar de que

> algunas cosas me pareció que habían envejecido, otras me sorprendieron por su vitalidad artística, que a estas alturas es promesa segura de perennidad. Pero lo más ejemplar de la exposición era el tono de verdadera valentía, de apasionada aventura, de esperanza, que trascendía del conjunto. No suele verse el mismo calor, la misma ingenuidad de invención, ni tan desinteresada fe, en la mayor parte de los continuadores. (pp. 291-292)

La segunda de las facetas aludidas es su colaboración con varias instituciones latinoamericanas, como la bonaerense Asociación de Artistas Plásticos (donde en 1957 impartió un curso de doce conferencias bajo el título de *Teoría de la visión*), y varias universidades. Entre estas últimas especialmente con la de Nuevo León, en Monterrey (México), y con la argentina de La Plata. En aquella impartió al menos en el verano de 1954 —tal vez también en el anterior— un curso con el título *El arte de ver y de pintar*[44], por cierto tras haber desestimado hacerse cargo de la cátedra de Estética y Teoría Literaria que se le ofrecía[45]. Con la Universidad de La Plata Dieste mantuvo una colaboración más estrecha[46], dic-

[43] Atiende Dieste muy diferentes estilos, entre el impresionismo o el simbolismo y el *fauvismo*, el cubismo o la pintura metafísica. Menciona expresamente a Derain, Utrillo, Friesz, Vlaminck, Bores, Goerg, Braque... y a algún *novísimo* como Buffet (entonces contaba apenas veinte años). En las listas de precios que adjunta también a De Chirico, Picasso (cuyo *Mujer y maceta* es la obra más relevante, y también la más cara, que recomienda), Juan Gris, Rouault, Duffy, Redon y otros.

[44] Sus cinco lecciones fueron las siguientes: I. Cubismo contra ilusionismo, II. Intriga y drama de la luz, III. Mundo de la pintura: la pintura en el mundo, IV. Pintores y arquitectos, y V. Doble horizonte de la tradición. El plan se detalla en carta de 1 de julio de 1954 al director de la Escuela de Verano de la institución, el profesor Francisco M. Zertuche (no recogida en el vol. V de las OC).

[45] Informan de ello sendas cartas enviadas a Eugenio F. Granell el día 26 de mayo de 1953 (no se recoge en el vol. V de las OC) y a Esther de Cáceres el 19 de diciembre de 1955 (esta de la autoría de Carmen Muñoz). Por lo que comenta Dieste a Granell parece que la razón última de su decisión fue de carácter económico, puesto que las condiciones profesionales y de horario laboral eran bastante mejores que en el Instituto Tecnológico de la misma ciudad, donde estaba empleado. La otra carta citada concreta que los contactos fueron en realidad frustrados por la dirección del Tecnológico, que no veía con buenos ojos que su personal compartiese horario con otros centros educativos. La Universidad de Nuevo León ofreció asimismo a Dieste colaborar en la reorganización de la Facultad de Filosofía y Letras, y a Carmen Muñoz ocupar una cátedra de Ciencias de la Educación.

[46] Hasta el punto de que en algún momento pensó en presentarse al concurso para cubrir una plaza de catedrático de Literatura Española (Siglos Clásicos) en su Facultad de Letras. Así lo demuestra una carta de 2 de

tando diversos cursos sobre historia literaria y teatral y sobre composición tanto literaria como pictórica. Lo hizo además en las dos etapas de su estancia en la Argentina, primero recién llegado, en torno a 1940, y después en varios cursos a partir de 1957.

La dispersión de los trabajos teóricos y críticos más arriba mencionados y su propio carácter casi siempre *circunstancial* han contribuido a un olvido que sólo ordenaciones como la efectuada en 1995 por Mª. Antonia Pérez en *Textos e crítica de arte* pueden alcanzar a paliar[47]. La recopilación llevada a cabo por esta editora suma un conjunto de trece entregas correspondientes a la dedicación diesteana al mundo del arte durante los años de exilio; en su mayor parte consagradas a la pintura, y en menor medida al dibujo o al grabado[48]. Salvo la charla «En la exposición de Luis Seoane» y los apuntes previos a la misma (que son de 1950), la serie de aforismos sobre *Laxeiro* y el artículo «Opinión sobre Maside» (ambos de 1958), el resto corresponde a la primera etapa de la estancia de Dieste en Buenos Aires (1939-1948). A ello habría que añadir aún el ensayo inédito «El teatro en el Arte y el arte del teatro», compuesto por el escritor hacia 1945, pues varios de sus *capítulos* constituyen una suerte de tratado comparado de las artes plásticas, musicales y teatrales, sin que se desatiendan tampoco arquitectura y ópera. Sin embargo, su peculiar carácter hace más recomendable que difiramos su análisis precisamente hasta el capítulo que dedicaremos al estudio de los tratados teatrales.

Hay que aclarar que tres de aquellos textos anunciados[49] son en realidad materiales o *notas* de preparación de conferencias o ensayos posteriormente redactados, los cuales, por su propio carácter, permanecieron inéditos hasta la recopilación de Pérez. Los diez restantes habían tenido aparición pública con anterioridad, dos de ellos en forma oral[50] y el resto editados como folleto[51], pró-

---

marzo de 1956 (tampoco recogida en el vol. V de las OC) dirigida al registro de la Universidad de Cambridge, donde había profesado como lector de español durante los cursos 1950-1951 y 1951-1952.

[47] Antes de esa edición contábamos con libros como *Guerra literaria*, *Encontros e vieiros* o *Fragua íntima*, que de hecho recogen algunos de los textos compilados por Mª. Antonia Pérez. Sin embargo, aquellos tres títulos tuvieron un carácter misceláneo, no estando centrados con exclusividad en la esfera del arte, como sí hace *Textos e crítica de arte*.

[48] Aunque ni la editora ni la traductora de *Textos e crítica de arte* lo hacen constar, debe advertirse que estos trece textos, presentados en buena versión gallega de Anxos G. Sumai, fueron escritos originalmente por Dieste en castellano.

[49] «Notas tomadas diante dos cadros para a *Exposición de Colmeiro* en Montevideo, ano 1939» (pp. 54-58), «Notas para o prólogo de Homenaxe á Torre de Hércules» (pp. 80-83) y «Notas para algunha charla sobre Seoane» (pp. 97-98).

[50] Las conferencias «Sobre una exposición de Luis Seoane» («Amigos del Arte», Montevideo, 1946), cuyo texto se conserva tal y como fue recogido por Esther de Cáceres (traducido en TCA: «Sobre unha exposición de Luís Seoane», pp. 88-93), y «Nota sobre una exposición de Seoane» (Galería Arte Bella, Montevideo, 1950; traducido en TCA con el título «Na exposición de Luís Seoane», pp. 99-101).

[51] «Colmeiro: breve discurso sobre a pintura, co exemplo dun pintor» (pp. 66-74). Con el título *Colmeiro. Breve discurso acerca de pintura, con el ejemplo de un pintor* se publicó por Emecé Editores en Buenos Aires en el año 1941.

logo[52], artículos[53] o en catálogos de exposiciones[54]. En casi todos los casos se trata de obra escrita en la capital argentina, con las excepciones de «Sobre unha exposición de Seoane» y las de los conjuntos de notas sobre sendas exposiciones de Colmeiro y del propio Seoane, compuestos en Montevideo. Completaré la presentación de este núcleo de trabajos diciendo que en general se centran en la obra de pintores gallegos, aunque hay también lugar para dos catálogos de creadores plásticos de otras procedencias, Attilio Rossi y José Palmeiro[55].

Las atenciones básicas de todos estos textos, que tendrán continuación natural en los escritos por Dieste a su regreso a España, pudiera decirse que son cuatro. Una de carácter histórico, intentando establecer un canon de autores y un canon de problemas, suficientemente identificados y caracterizados, que germinaron como la vanguardia histórica gallega. Otra es la determinación de los valores estéticos y pictóricos fundamentales en la concepción del autor. La tercera atención —de alcance teórico, como la anterior— se presta a la mirada estética y a las operaciones que supone todo acto creativo en relación con ella. Finalmente, Dieste reflexiona de nuevo sobre el propio ejercicio crítico, sus funciones y límites.

El repaso histórico está implícito en todas y cada una de las páginas de los trabajos mencionados. En ningún caso el autor abstrae la obra de estos creadores en relación con su tiempo, aunque a primera vista puede parecer lo contrario por la tendencia a establecer conexiones panhistóricas. Pero donde se muestra con mayor protagonismo es en el ensayo «Colmeiro, Souto, Maside y otros ejemplos de la nueva pintura gallega», y también en la conferencia «Sobre una exposición de Luis Seoane». En el primero de estos textos Dieste enraíza el movimiento renovador con la tradición artística del románico medieval, apelando para ello a la motivación inicial de sus respectivas labores —vividas como responsabilidad histórica, como testimonio y blasón de una cultura para el mundo, como reverencia a la naturaleza y a las cosas— y no menos a sus resultados, que hace confluir en un

[52] «Homenaxe á Torre de Hércules» (pp. 84-87). Publicado como «Prólogo» a Luís Seoane, *Homenaje a la Torre de Hércules*, Buenos Aires, Nova, 1944, pp. 7-10.

[53] «Colmeiro, Souto, Maside e outros exemplos da Nova Pintura Galega» (pp. 59-65), «"A Ofrenda". Gravados de Manuel Colmeiro» (pp. 78-79) y «Opinión sobre Maside» (pp. 104-106). El primero se publicó inicialmente, con el título «Colmeiro, Souto, Maside y otros ejemplos de la nueva pintura gallega», en *Galicia* (Buenos Aires), 330, julio de 1940, pp. 49-51; se recoge además —por motivos no justificados— en OGC, t. 2, pp. 9-15. El segundo, bajo el epígrafe «La Ofrenda. Grabados de Manuel Colmeiro», también en *Galicia*, en el número correspondiente al mes de junio de 1943. El tercero, con el mismo título, en *Galicia Emigrante*, 35, octubre de 1958, p. 10.

[54] Estos tres: «Attilio Rossi» (pp. 75-77), «No limiar da pintura» (pp. 94-96) e «Improvisacións aforísticas perante os cadros de Laxeiro» (pp. 102-103). Los catálogos corresponden respectivamente a las exposiciones celebradas en la Galería Müller de Buenos Aires, entre el 21 de julio y el 2 de agosto de 1941; en el mismo lugar entre el 29 de septiembre y el 11 de octubre de 1947 (la versión original castellana, con el título de «En el umbral de la pintura», puede verse en el volumen *Fragua íntima*, pp. 69-74); y en la Galería Velázquez, también de Buenos Aires, entre el 25 de agosto y el 6 de septiembre de 1958 (la versión original, «Improvisaciones aforísticas ante los cuadros de Laxeiro», está recogida en *Fragua íntima*, pp. 95-101).

[55] El italiano Rossi fue compañero de exilio del núcleo gallego en Buenos Aires, donde participó en la renovación de las artes gráficas junto con Luís Seoane y Jacobo Hermelín. Terminada la Guerra Mundial regresaría a su país (Axeitos, 1995f: 389, n. 227). Palmeiro, de ascendencia gallega, nació en Madrid en 1903. Fue uno de los componentes de la segunda escuela española de París.

término de apariencia vaga en el que confluye una forma de espiritualidad popular confiada, humilde, inocente. La palabra es *éxtasis* y Dieste la acompaña de su par, *adoración*, recalcando: «¡Oh, no entendáis por éxtasis poner los ojos en blanco, ni comedia alguna de las que puede hacer el trasgo puesto a predicar! Todo eso es fácil. Y lo otro no es fácil... ni *difícil*» (p. 78)[56].

En realidad, la concreción de tal *éxtasis* no es otra que la consecución de una mirada y una experiencia estéticas que pudiéramos llamar *plenas* (Casas, 1991c), consistentes en un ejercicio recíproco de contemplación entre el sujeto y el objeto, que en la interpretación tradicionalista diesteana culmina de manera exacta el pueblo, por «su acatamiento inmediato de lo sagrado», por su predisposición a permitir una mostración de ese ámbito proyectada a la realidad profana de su mundo vital (las *hierofanías*, en el sentido de Mircea Eliade), porque conjuga en su mirada la inocencia y la confianza precisas para permitir la percepción *directa* de las cosas[57], algo que la civilización occidental estaría perdiendo día a día[58]. Ese ejercicio recíproco que se menciona lo describe Dieste —fijémonos— antes de —o *para*— disponerse a hablar de la pintura de Seoane. Esther de Cáceres lo recogió como sigue:

> Como ejemplo de comunicación directa entre la obra de arte y la mirada, el conferenciante evoca la primera vez que vio esa comunicación. Fue ante el Pórtico de la Gloria, obra cumbre del románico europeo, obra cumbre por su diafanidad. Lo había visto solo; había visto desfilar ante él arqueólogos, peregrinos, clérigos, estudiantes; y casi siempre estas presencias le habían inquietado porque estas gentes en general miraban, examinaban, tenían una actividad excesiva, algo así como garras en los ojos. Pero una mañana —agrega— hallándome por azar al pie del Pórtico, llegó una campesina y con ella una mocilla. [...]

---

[56] Cito por *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, 1, 1970, pp. 77-82. Comentando la obra de María Zambrano *Claros del bosque*, y en ella la totalidad de la creación de la pensadora malagueña, José Ángel Valente (1981) se refiere a una «metafísica del éxtasis» a la que no es ajeno el propio Dieste y que, en cualquier caso, es una de las propuestas últimas de Zambrano. Una de sus marcas, reconocible en la indagación diesteana de la pintura, también en ensayos sobre temas literarios, es el llevar al lector *al movimiento del pensar* y a su *transitividad con el sentir*, fundamentados en el recogimiento, donantes de un conocimiento pasivo o *saber de quietud*.

[57] Estas últimas consideraciones están expuestas en el preámbulo a su conferencia montevideana «Sobre una exposición de Luis Seoane». Por razones que ignoro no se han trasladado a la versión gallega incorporada a *Textos e crítica de arte*. En ese mismo lugar recoge Esther de Cáceres otra nota de interés, la evocación por parte del autor de «una Edad de Oro ilusoria en que los mediadores no hiciesen falta», en la que en definitiva el papel del crítico fuese inútil entre una *mirada natural espontánea* y su objeto.

[58] Todos los términos de esta reflexión se encuentran asimismo en el ensayo «El origen de la obra de arte» de Martin Heidegger. La nota del *ser de confianza* juega un papel muy relevante en su delimitación del *instrumento*, que es «el ente que nos hace relativamente más accesible la comprensión de su ser, y ello por cuanto es el que se halla más cerca de nosotros, entre la cosa y la obra» (Sadzik, 1963 trad. 1971: 36-37). Ello se demuestra en la interpretación del cuadro de Van Gogh con las botas de un campesino, orientada a la clarificación de la cosidad y de la obra de arte. La confianza no consciente de este al volver a calzarse sus botas —un instrumento o útil— cada mañana lo liga a la Tierra y le da seguridad sobre su Mundo (sobre este par de nociones *vid. infra*). El reposo del útil, su ser de confianza se revela al espectador ante el cuadro, que le *habla*, que hace aparecer el ser-instrumento del instrumento, no siendo necesario saber nada más, ni sobre el proceso de confección de las botas ni sobre su descripción pormenorizada. El cuadro, pues, hace patente lo que ese útil es, y sólo así «el ente sale al estado de no ocultación de su ser» (Heidegger, 1950 trad. 1958: 63).

> Entonces, como ni la campesina ni la niña miraban, sino que estaban sumidas en el prodigio del Pórtico, yo quedé sumido también en él; entendí lo que era pertenecer a un pueblo; noté que no mirábamos nosotros sino que el Pórtico nos miraba. Sentirse no contemplador sino contemplado, en gran sosiego, es el modo de comunión más perfecto. Tener la atención escudriñadora es desconfiar; sin plena confianza es imposible la comunicación. Cuando hay esa plena confianza la mirada es recíproca; se da así ese prodigio de espíritu total que es una comunidad humana[59].

Es importante observar el giro imprimido por Dieste en estas palabras a la noción de *confianza* puesta en circulación por Heidegger en «El origen de la obra de arte». En realidad se trata de una extensión nada irrelevante que se proyecta desde el instrumento a una clase muy determinada de objetos artísticos, en este caso a la obra del Maestro Mateo, contemplada por las labradoras con la misma confianza con la que mirarían sus útiles de labranza o su propio calzado. Llamo asimismo la atención sobre esa nota del *gran sosiego* que acompaña la contemplación, muy propia también de la reflexión estética heideggeriana. Por otra parte, este episodio que relata Dieste puede manifestarse así porque aquellas labradoras fueron capaces de *no sustraerse al medio* —la expresión pertenece a Heidegger—, al contexto original de la obra que les aparece, un acceso que con el museo y otros ámbitos parecidos acaba hurtándose al ser humano moderno[60], precisamente porque «ser obra significa establecer un mundo» (Heidegger, 1950 trad. 1958: 74), y eso lo suele anular el modo habitual de exponérsenos el arte en la actualidad. Supo verlo también Walter Benjamin (1935 trad. 1973) al investigar las técnicas reproductivas contemporáneas del arte como supresión del *aura* de la obra, definida precisamente en términos de intercomunicabilidad y de distancia-proximidad entre el objeto y el espectador. Y Gadamer volverá a lo mismo en su reciente ensayo «Palabra e imagen» (1993) cuando retome las nociones hegelianas de la actualidad (*Gegenwartigkeit*) y absolutidad (*Absolutheit*) del arte. La obra de arte —interesa señalar que tanto la plástica como la verbal— se caracteriza precisamente para Gadamer por la posesión de un presente absoluto *que emerge*. Sus efectos, añade, se manifiestan fundamentalmente en la inmediata búsqueda que induce en el observador-lector de una *distancia* apropiada para la contemplación-lectura (Gadamer, 1993 trad. 1996: 297-298).

En función de lo que hemos visto se comprenderá la legitimación histórica otorgada por Dieste a los renovadores. Ellos son para él un puente con la mejor tradición artística gallega, la de los canteros populares, la del Maestro Mateo. Pero, claro está, en un tiempo histórico diferente, que es el definido por las vanguardias, o utilizando la terminología expuesta por el autor en un trabajo de 1932, el de la pintura expresionista, aquella que vive el objeto en su inefable singularidad, lo cual determina su propia vocación ontológica. Así, pues, los renovadores son tradición y son origen, son fundación de la que se sirve su pueblo para reiniciar su historia. Y sobre este mapa general se señalan las peculiarida-

[59] Cito por el texto consultado en el Archivo Dieste (pp. 1-2). En la versión gallega del mismo aparecida en TCA, la referencia puede verse en las pp. 88-89 (daré esta información sólo en los casos de textos de los que no existe publicación previa).

[60] Véase el capítulo «La obra y la verdad» de «El origen de la obra de arte».

des de los principales protagonistas. Castelao es el pionero, quien abrió paso sobre la vaciedad académica y el mal gusto, en especial con su labor de dibujante. Colmeiro representa para Dieste la sabiduría que sabe trasladar al cuadro la integridad de lo representado y aun su misterio (mitológico, ontológico...). Maside es el gran cartesiano, el más lúcido suscitador de problemas movido por su intento de definir especies únicas y de demostrar su existencia. Souto, posee como Maside y Colmeiro un «extraordinario temple metafísico»[61]; su contribución fundamental es la de inducir en el grupo y en sus contemporáneos una reflexión en profundidad sobre la concepción de la realidad. Seoane traslada a su pintura las *pequeñas gracias de lo sagrado* y lo hace desde una *actitud lírica*, entendida esta por Dieste como un hallazgo —o conquista— *simultáneo* de conocimiento y discurso: nombrar para saber lo que se nombra, crear para saber lo que se crea.

A ese grupo principal suma Dieste aun los nombres de Cándido Fernández Mazas —«Lírico, aunque de otra especie, [...] y también metafísico, y entendido arquitecto de razones» («Colmeiro, Souto, Maside...», p. 81)—, *Laxeiro* —juglaresco, primitivista y goyesco— y Maruja Mallo —con su pintura geométrica «en gracia simultánea de vivientes números» («Colmeiro, Souto, Maside...», p. 82).

Mencioné asimismo la descripción de un canon de problemas asociado a la obra de estos pintores como un legado distinguido del movimiento renovador. Paso a señalar los que me parecen principales. En primer lugar, la relación entre arte y razón, que desde sus comentarios a Colmeiro cifra Dieste en esta frase: «reverencia para lo racional del arte, pero no énfasis demostrativo» y que glosa brevemente como sigue: «Las razones del cuadro no están «detrás» del cuadro (ni como protección ni como tramoya). Tampoco están sobre él, avasallándolo, o convirtiéndolo en simple ilustración de una tesis artística. Sino en el cuadro mismo, en la función concreta que allá les corresponde»[62].

También debe considerarse la discusión sobre la composición y su sometimiento a la integridad, trasunto del «sentido potente e irreductible de la realidad íntegra» (C, p. 12), cuya posesión —ajusta Dieste— ejemplifica, mejor que ningún otro pintor, Velázquez. De nuevo hablando de la pintura de Colmeiro indica nuestro autor la orientación general del grupo a favor de una pintura en la que el cuadro no se compone, no nace de la yuxtaposición de soluciones parciales o de la síntesis, mosaico o taracea de elementos articulados (como en alguna medida promovió el lenguaje cubista), ni tampoco de una gramática combinatoria de las diversas categorías del idioma pictórico (como en otras vertientes de la vanguardia y, ya antes, del impresionismo). A través de su noción de *integridad* Dieste conduce una discusión de apariencia puramente pictórica a un ámbito ontológico, pues lo que aquí se dirime es sencillamente el modo de representación que el arte faculta de la realidad, de las cosas. Descartado que la realidad pueda recomponerse o reconstruirse, descartada asimismo la posibilidad de constituir dos gramáticas paralelas y correspondientes que traduzcan funcionalmente la realidad al arte y viceversa (mediante mecanismos sucesivos de análi-

[61] «Colmeiro, Souto, Maside...», p. 81. Una parte del análisis comparativo de la obra de estos pintores tiene un correlato espléndido en las páginas publicadas por Ramón Gaya en *Nova Galiza* sobre las poéticas de Colmeiro y Souto (Gaya, 1938).

[62] «Notas tomadas ante los cuadros, y luego en algún café, para la *Exposición de Colmeiro* en Montevideo, año 1939» (A.D., p. 1; en TCA, pp. 54-55).

sis más síntesis), tan sólo queda aceptar la indivisibilidad de lo real y acometer la tarea de trasladar la plenitud del objeto a su representación:

> en todo cuadro debe estar todo lo que apetece la mirada; y la mirada apetece siempre un mundo total. En algo se diferencia la Pintura del Arte Decorativo; a un ornamento se le pide que armonice, se le pide cierta calidad poética, etc.; pero no se le pide integridad, porque la mirada puede satisfacerse en el espectáculo circundante. Pero un cuadro debe estar concluso; cerrado en sí; no debe producir nostalgia, sino sensación de plenitud. («Sobre una exposición de Luis Seoane», A.D., pp. 4-5; en TCA, pp. 91-92)

Y esto fue afrontado como uno de sus problemas capitales, también como reto, por los renovadores gallegos, tanto por Colmeiro, como por Seoane o Maside[63]. En expresión y argumento de hechura fenomenológica Dieste dirá que en la obra del primero de estos tres creadores

> las cosas no son sólo *mundificadas*, lo cual es opresor y terrible —y a eso llaman algunos objetividad—, sino también, y de raíz, *mundificantes*, que es virtud primera y gracia y racional sorpresa de toda criatura.
>
> Se infiere de esto, en un orden de problemas muy debatidos que afectan a la estructura general del cuadro, que esa estructura general entendida como *composición* no ha sustituido en el arte de Colmeiro a la *virtud de integridad*, que es cosa más honda. (C, p. 6)

Es decir, la obra no es sólo reflejo de la realidad sino que contribuye a constituirla. La obra se hace así al tiempo experiencia de la obra, y es correlato del mundo íntegro por su propia plenitud y tensión de signo. Yendo más allá de la mera captación de los aspectos dados de la cosa, integrándola plenamente en el cuadro, Colmeiro y sus compañeros, en la lectura diesteana al menos, habrían habilitado una especie de reducción trascendental *plástica*, que, además, en el marco cultural propio —recuérdese lo visto sobre la comunicabilidad inmediata del arte tradicional y sobre la inocencia o «acatamiento a lo sagrado» del público popular— *funcionaría* intersubjetivamente[64]. Lo cual, por añadidura, permite intuir a nuestro autor en notas tomadas para una charla sobre Seoane que su pintura —podemos considerar que cifrando la de todo el grupo— busca más que la verdad la *veracidad*[65] (TCA, p. 98), sobre todo si se considera el primero de esos sustantivos en su sentido lógico y el segundo en su valencia testimonial.

---

[63] Véase sobre este último, en torno a su particular modo de encarar el problema considerado, el breve ensayo «Opinión sobre Maside» (1958), mucho más que una nota necrológica.

[64] Reténgase esta conclusión para aplicarla a lo que posteriormente se dirimirá sobre las diferencias entre lo buscado por el realismo mágico, en la interpretación que del mismo hace Franz Roh, y el propósito del realismo trascendental diesteano.

[65] En la *teoría de las estesias* de François Rastier, de no oculta vocación hermenéutica, todo ello encaja bien con aquella clasificación por él propuesta, ya mencionada con antelación, de *realismo trascendental*, la cual, sin grandes dificultades, puede trasladarse del marco literario sobre el que está pensada al de las manifestaciones artísticas en general. Dice el teórico citado, por ejemplo, que tal modo de realismo «vendrá marcado por el uso de nombres genéricos, de grados mínimos de determinación, de aspectos no realizados; la puesta en escena de personajes tipo no situados; la desconexión e los tiempos fenomenológico y cosmológico, incluso la desaparición de este último; la situación imprecisa de los focos enunciativos; la desconexión de los campos semánticos, que permite los efectos analógicos del establecimiento de su relación» (Rastier, 1995: 21-22).

Ello nos conduce al tercero de los problemas que resulta destacado por Dieste en la actividad de los renovadores gallegos. Se trata de la creación artística. Que como apunta en su «Opinión sobre Maside» no fue para este algo accidentalmente unido a su persona ni tampoco algo sin lo cual se dejase de comprender la misma. La creación fue concebida por Maside, y seguramente también por sus compañeros, cuando menos en el inicio de su dedicación, como reverencia al mundo, como lujo y como dádiva generosa que como vengo insistiendo no se comprende al margen de su dimensión sagrada. Pero al margen de esta concepción funcionalista apunta Dieste a la vertiente genética —con trazos psicológicos y epistemológicos— del proceso creativo, destacando en este aspecto sus «Improvisaciones aforísticas ante los cuadros de Laxeiro» y de nuevo el ensayo *Colmeiro*. En este lugar comienza el autor por poner en duda que el arte sea estrictamente creación. Lo es y no lo es, afirma. Su razonamiento entronca con el idealismo croceano cuando presenta el objeto estético como algo que nace, pero que posteriormente debe *hacerse*, pues el arte construye «lo que concibe como creación, como acierto del alma y de los ojos desde su fundamento», por lo que en definitiva no es más que un *monumento*, «un homenaje laborioso a lo que es concepción pura»[66] (p. 6). Complementa estas ideas en las «Improvisaciones...» insistiendo en el hecho del *aparecer* de las cosas, de lo que se hallará tras la creación en cuanto objeto representado. En estos aforismos es donde introduce la reflexión de que pintar supone necesariamente un acto de desdoblamiento epistemológico, pues «Se pinta desde adentro. Desde adentro de uno, y desde adentro de lo que se pinta» (FI, p. 97), a lo cual añade que se trata de uno o dos adentros, *según se mire*, pero que en cualquier caso el pintor tiene que empezar por sentirlos como dos. Y puntualiza: «De ahí la dificultad del autorretrato» (FI, p. 97).

Comentaré a continuación de forma conjunta, pues así lo requiere el asunto, las dos *atenciones* de carácter estrictamente teórico más arriba mencionadas que están presentes en el conjunto de textos que estamos considerando. Se trata de la determinación de los valores estéticos (y en concreto los plásticos y pictóricos[67]) concebidos por Dieste como fundamentales y de la delimitación de las operaciones que el acto creativo dispone en relación con la mirada estética.

---

[66] En este punto se registra una nueva concomitancia de las estéticas de Hartmann y Dieste, ya que en el primero de estos autores se desarrolla con detalle la premisa de que en realidad el arte es creación sólo secundariamente. Para Hartmann (1953 trad. 1977: 259-318) el arte es en principio descubrimiento previo a una ejecución material. En este vínculo con Croce observa Morpurgo-Tagliabue (1960 trad. 1971: 566-567) —él mismo fenomenólogo, como se sabe— un grave inconveniente que «arriesga con comprometer toda la estética de Hartmann». La razón fundamental es que así hace girar su análisis, modificándolo de raíz, del punto de vista del receptor —«del que partió y sobre el que fundó su obra»— al del autor. No obstante, el propio historiador italiano presenta una interpretación alternativa que viene dada por la valorización del proceso formativo o instaurador visto en cuanto «forma dinámica antes que estática», en cuanto *forma formans*, y no en cuanto *forma formata*, como suele ser más típico en el discurso estético o poético referido a la forma como estructura, necesaria puntualización que me parece perfectamente extensible a los juicios de Rafael Dieste.

[67] No me detendré en el desarrollo de estos ni tampoco en su relación con las categorías de los idiomas pictórico, escultórico, etc., aunque debe saberse que son parte importante de ensayos como *Colmeiro* (por ejemplo en sus pp. 8-11) y varios de los que se centran en Seoane. Dieste apunta además que cada arte supone una peculiar definición de valores, de modo que el artista dotado de un *talento doble* o plural pone en ejercicio en sus distintas actividades sucesivas *transformaciones axiológicas* (es indicativo a este respecto el comienzo de «Nota sobre una exposición de Seoane»; en TCA, p. 99).

En un capítulo anterior se hizo mención a la ética axiológica diesteana poniéndola en relación con Scheler, Ortega, Hartmann, Herbart y otros pensadores. Mencionábamos entonces una *marca de globalidad* o de sistematización en el esquema de valores de la ética de nuestro autor, presentada como ciencia de la sensibilidad estimativa, que se asentaba en premisas como la ordenación jerárquica de los valores, la trascendencia práctica de cada ordenación en un impulso ejecutivo actualizador (o *pacto de poderes*) y la concreción de ese par (ordenación axiológica más pacto de poderes consecuente) en un determinado *estilo*. Además, observamos que esta noción poseía en Dieste una doble aplicabilidad, pues —de modo similar al perfilado por los autores antes citados— para él la conformación de un *estilo ético* suponía una operación idéntica en su proceso y rendimiento a la dada en un *estilo estético*; razón que posibilitaba la definición de cada obra de arte como una *revelación* de valores («El arte y el eros») o el señalamiento de la pintura de Seoane como una «de las mejores lecciones de Estética y Ética» («Sobre una exposición de Luis Seoane», p. 3).

Esto me permite acudir de modo natural a la *Estética* de Nicolai Hartmann (en concreto a la primera sección de su Tercera Parte), que en buena medida va a servirnos de herramienta en la elucidación emprendida. En efecto, Hartmann (1953 trad. 1977: 386) empieza por reconocer que la estética no está sola en la investigación axiológica, y en este orden señala la conveniencia de una aproximación propedéutica a la ética, que al menos en mi criterio resulta insuficientemente desarrollada[68]. Empezando *desde abajo* distingue el fenomenólogo letón los valores de bienes (entre ellos sobre todo los que la fenomenología llama *de situación*), los valores de placer (designados habitualmente bajo la etiqueta de *lo agradable*), los valores vitales (unidos a *lo vivo*), los morales (*lo bueno*), los estéticos (*lo bello*) y los valores de conocimiento (en realidad uno solo: la *verdad*)[69]. Las tres últimas clases nombradas son las que Max Scheler distinguía como las *espirituales*. Tras observar las conexiones de los valores estéticos con otras clases, como las de placer y las de bienes (a lo que aún volverá, sumando a esas dos clases la de los valores vitales, en las pp. 411-416), Hartmann intenta delimitar su esencia (cap. 28). Precisando el alcance de la remisión kantiana a la finalidad sin fin[70], y recordando la estratificación del objeto estético, con un primer estrato que es real (el único) y con todos los demás que son *mero aparecer*, afirma que

> el valor estético no es un valor de algo real sin más o que es en sí, como lo es el de los valores de bienes, de situación o morales, sino valor de algo que sólo consiste en el aparecer, es decir, de algo que sólo es-para-nosotros —también podría decirse: valor de un mero ente-objeto como tal. [...]

[68] Sería injusto dejar de recordar aquí el breve epílogo que Frieda Hartmann dispone en la edición del tratado. En él señala que su esposo no pudo culminar la redacción definitiva de la obra, alcanzada «con vistas a la publicación» tan sólo para el primer tercio del libro (p. 552).

[69] *Culturalmente* podría añadirse a la serie la clase de los valores religiosos, pero Hartmann señala que para ello habrían de probarse determinados supuestos metafísicos (Hartmann, 1953 trad. 1977: 387).

[70] «Debemos estar aun hoy de acuerdo con la tesis kantiana básica, aunque no debe ocultársenos que con respecto al auténtico problema de lo bello se ha ganado bien poco con ella» (p. 403).

> Así, es válido para todas las clases de valor que la realización de un valor es en sí misma valiosa; pero no es válido con respecto a los valores estéticos; estos no se realizan en general. Pues los objetos a los que se adhieren como portadores, no son objetos reales, sino de modo de ser mixto: sólo el primer plano es real y es el mínimo en ellos; todo lo demás —toda la serie de estratos hacia dentro— es y sigue siendo irreal. Pero el valor no depende siquiera de este trasfondo, sino sólo del aparecer mismo. (p. 406)

De aquí, finalmente, pasa Hartmann a su fundamentación de los valores estéticos en los morales, que debe ser entendida en sus justos términos[71]. En primer lugar, no se trata de una sustitución, expediente que se halla únicamente en ciertos lectores que por vía *ilusiva* convierten en material del arte a los hombres (efigie, personaje...) con toda su vida moral (por ejemplo a propósito del héroe épico). Sin embargo, los valores y disvalores morales propios de la materia artística son los *supuestos* de los valores estéticos, su fundamento, lo cual en absoluto es obstáculo —recuérdese lo que acabamos de ver a propósito de la relación de los valores éticos con los valores de bienes— para la independencia de los valores fundados y su propia autonomía axiológica: ni el valor moral reaparece en el estético, ni la altura del valor estético depende de la del valor moral fundamentante, ni la *constitución* del valor estético es ancilar respecto de la realización del valor ético supuesto[72].

En general, los trabajos diesteanos de la época que ahora estudiamos evidencian una clarísima asunción de las reflexiones teóricas desarrolladas por

---

[71] La relación de fundamentación existe también —de otro modo, empero— en la ética hartmanniana entre los valores morales y los valores de bienes. En la *Estética* recupera el autor algunas de las claves desarrolladas previamente en el capítulo sexagésimo de su tratado *Ética*. Estas son las principales en relación con este *delicado* asunto: a) la primera parte de la ley de fundamentación de los valores morales afirma que «todos los valores morales se fundan en valores de bienes; [... y que] todo valor moral tiene como supuesto un determinado tipo de valores de bienes» (p. 394); y b) la segunda parte de esa ley, resumible en tres puntos: i) que el valor moral no contiene como integrante el valor de bien en que se funda, por lo que el valor moral conserva autonomía en cuanto a su contenido; ii) la altura del valor moral no depende de la correspondiente al valor de bien fundamentante; y iii) la realización de aquel es independiente de la realización de este. Así, pues, el resultado de lo anterior es que «toda la dependencia del valor moral en la relación de fundamentación se limita a la mera existencia del valor de bien en la intención; pero ni el contenido del valor moral es determinado por ella, ni su altura axiológica ni su realización» (p. 395).

[72] Según Hartmann esto es válido para todas las artes, aun cuando a mayor indeterminación y generalización de *lo humano* en estas más formal habrá de ser la comprobación (p. 410). Para un panorama general del lugar de la axiología en la estética y una discusión sobre los valores artísticos debe verse Morawski (1974 trad. 1977), en especial el capítulo I de su Primera Parte, pp. 19-106, donde el profesor polaco ordena una serie de *soluciones* al problema que distingue bajo los marbetes de subjetivismo psicológico, objetivismo ontológico —con las variantes metafísica, deontológica y empírica—, relacionismo —lógico o empírico—, relativismo sociológico —particularista o instrumentalista— y objetivismo sociológico —a su vez con las variantes panestética y socio-histórica. El propio Morawski elabora en la parte final del capítulo citado y en otros posteriores una *solución* propia al problema del valor artístico que arranca del relacionismo «inspirado en la objetividad y el historicismo» (p. 73) y «fundamentada en el método histórico del marxismo» (p. 28). Como otras construcciones de base fenomenológica, la axiología estética de Dufrenne o la de Ingarden entrarían en el marco del objetivismo según Morawski (pp. 39-40). No discutiré esa clasificación —que en lo que afecta a Ingarden sería bueno contrastar con Falk (1981: 187-200)—, aunque sí apuntaré que la correspondiente a Hartmann —no citada por el autor— o la diesteana encajarían mejor en el orden de los criterios relacionistas (simplemente porque en ambos pensadores los valores lo son *para quien es sujeto de la experiencia estética*), en el caso de Dieste con cierta tendencia a un enriquecimiento de base histórico-cultural.

el autor en decenios anteriores. En el ensayo *Colmeiro* se lee «Reunir todos los valores, hacerlos coexistir en profunda concordia y máxima presencia parece ser la ambición de los artistas más honestos, y suele con justicia invocarse a este propósito la *lección de Cézanne*» (p. 8). La referencia a la totalidad, a la plenitud o a la integridad de los valores del objeto representado, no sólo los visuales o aspectuales (destinados a dialogar con los *pictóricos*), y la necesidad de que el acto artístico culmine sin pérdidas axiológicas su afluencia al lienzo o a la materia esculpida o moldeada constituyen la base fundamental de la estética de Dieste en estos ensayos del exilio. Por ello la frase que cierra su presentación de Attilio Rossi, con motivo de la exposición del pintor en la Galería Müller de Buenos Aires en 1941, es casi un lema programático y un consejo a los artistas plásticos: «deslinda, pero une... y vencerás» (A.D., p. 2). Esa doble actividad, no procedimentada como sucesión de una fase analítica seguida de otra sintética sino entendida como captación y ejecución simultánea de un orden existente, se manifiesta en el arte, en fin, como *traslación de valores*.

Ver es, pues, para el pintor una auténtica busca, una indagación axiológica del mundo, que según Dieste capta aquel en la plena entidad de cada cosa («Opinión sobre Maside» y «En el umbral de la pintura»). Ver es ya *crear*, o al menos es su inexcusable principio, su fundamento; por ello abre Dieste su *Colmeiro* con estas palabras: «de nuevo un artista nos da testimonio con su obra de que la gracia del decir empieza para el arte en la del ver» (p. 5). Y *ver* es para el destinatario, para el contemplador, un volver las tornas en relación con el proceso autorial, pero no a través de la mera representación figurativa o abstracta propuesta que remite a los aspectos de la cosa —no reduciendo el objeto estético a *servidumbre iconográfica*[73]— sino de nuevo mediante una inmersión en los valores estéticos aprehendidos. Entiéndase que, de fondo, estas dos operaciones responden a un trayecto de carácter ontológico, no en vano escribió el autor en la serie de aforismos «En el umbral de la pintura», inspirada por los cuadros de Palmeiro, lo siguiente: «Forma: Ser a la vista» (FI, p. 71).

¿Cuáles son los valores estéticos que reordena el Dieste crítico en función de la obra y el autor comentados? La serie no es demasiado amplia, y lo primero que se debe decir es que guarda cierto paralelo con la que encontramos en el terreno ético, empezando por su sometimiento a un vértice jerárquico superior, que si entonces era el *diálogo* (o el acorde, o la razón comunicativa) ahora es el *amor*, más que un valor *apenas* estético —o una plasmación en que culmina *lo bello*— un valor espiritual, por tanto con valencia ética y epistemológica además de estética. En función de esto mismo se entenderá en sus justos términos la protesta diesteana en «El arte y el eros» sobre la división de la filosofía del espíritu propuesta por Croce, pues esta dejaría «fuera de su cuadro» algo que a Dieste le parece «fundamental e irreductible», *la actividad amorosa del espíritu*; la cual, dependiendo de que se dirija al fenómeno o al nóumeno, es denominada Erótica (la doctrina del amor) o Estimativa (la de la racionalidad del amor, o ciencia de los valores), dando lugar así respectivamente en el orden que nos ocupa a una

[73] «Apuntes para alguna charla sobre Seoane», p. 2 de la transcripción consultada en el Archivo Dieste. En TCA, p. 98. En la serie de aforismos «En el umbral de la pintura» Dieste llega a lamentarse del rumbo del realismo, denominando a algunos de sus seguidores *asesinos de la realidad* y a otros —parece referirse al existencialismo francés, y en concreto a Sartre— sus *destripadores* (FI, p. 74).

Estimativa estética y a una Erótica estética. El amor es el valor cardinal, inaplazable, al que se subordinarán el resto de valores estéticos (*ordo amoris*). «Sin amor asombroso no hagáis nada asombroso», exige a los artistas el séptimo aforismo de la serie «En el umbral de la pintura» (FI, p. 72).

¿Y en qué lugar queda la *verdad*, valor estrictamente epistemológico cuyo advenimiento, relativo al ente, es para nuestro autor, igual que para Heidegger —lo señalé en un capítulo anterior—, el norte que orienta al arte? ¿Qué hay de la capacidad de revelación propia del arte, de su hacerse *alétheia*, del «hecho de aparecer» del que habla Hartmann? La respuesta a estas preguntas es sencilla, pues Dieste equipara en sus reflexiones el amar y el conocer, siendo el ensayo *Sobre la libertad contemplativa* donde mejor se plasma la ecuación ya asumida por Platón, en quien el amor «lleva como saeta su juicio anhelante, su adivinación, a través de la fronda portentosa de las ideas que le miran» (p. 101). Así, en Dieste amar es *desvelar*, es *descubrir* el ser del objeto amado. De modo que *lo bello* y *la verdad* serán valores espirituales en afluencia mutua. En ello coincide Dieste con María Zambrano, quien en *El hombre y lo divino*, probablemente compartiendo con Dieste lecturas de Krause y recuerdos de las explicaciones socráticas de Cossío, sustenta el amor como agente de toda trascendencia en el ser humano (p. 255), hallando así una forma erótica de la verdad[74]. Escribe, pues:

> La filosofía surge, ante todo, del afán de anular la enajenación convirtiéndola en su contrario. La filosofía sigue siendo una forma del amor en esta exigencia de la metamorfosis que convierte la enajenación en identidad, y será la gran disidencia entre filosofía y poesía, que hasta este punto habían caminado juntas. Mientras dura el período cosmogónico, filosofía y poesía están unidas. Y es uno el amor. Tal unidad parece llegar hasta Platón, último representante de este mundo. A pesar de su condenación de la poesía, en él todavía es posible la unidad de poesía y filosofía. Y es en su concepción del amor donde reside esta unidad. (Zambrano, 1955 1991: 252)

Y reflexionando de nuevo sobre el amor, años después, subraya: «Quien se enamora de un signo puede quedar en él, prendido para siempre; tan para siempre que la vida —toda su vida— haya sido no otra cosa que el "studio" de ese signo y que muera como abrazado a él, a ese signo» (Zambrano, 1986).

---

[74] No deja de ser sorprendente la medida en la que algunas de estas convicciones —el arte como revelación, el proceso creativo como acto amoroso...— informan también el libro de Ernesto Giménez Caballero *Arte y Estado* (1935), llamado a ser, en palabras de Dionisio Cañas, refrendadas por Sultana Wahnón (1988: 22-110) en el marco de sus investigaciones sobre la estética y la crítica literarias españolas durante los años cuarenta, el «manual de estética oficial del franquismo», al menos en su primera andadura. Sin embargo, sobre la idea de *revelación* importa indicar que para el pensador falangista su virtualidad y rendimiento se localiza, según la investigadora citada (pp. 39-45), en la capacidad de respuesta que en la misma se contiene tanto contra la estética *expresionista* de inspiración croceana como contra la *formalista* vinculada a las vanguardias. En Giménez Caballero la interpretación del arte como comunicación, que en primer lugar asocia al artista con la materia —*macho* y *hembra*, en su esquema— a fin de alcanzar la *procreación amorosa* de la obra, y que en segunda instancia se destina al pueblo para *revelarle* o *anunciarle* ciertos valores supremos, se asienta en raíces meridianamente religiosas, pues el creador es para él una especie de mediador profético entre la divinidad y los hombres. Obviamente, el sentido de la revelación diesteana carece de ese contenido: lo que para nuestro autor revela la obra de arte tiene una naturaleza ontológica, ceñida al ser. Tampoco carece de interés la referencia destacada por Wahnón sobre el hecho de que esa función reveladora la extienda el escritor madrileño a la propia crítica, asimismo signada por menester divino para desempeñar una función de guía (p. 42).

Anótense, en fin, los valores estéticos anunciados, que van compareciendo con reiteración a propósito de la obra de los autores que Dieste estudia, valores que —como quiere Hartmann— tienen siempre detrás otros valores fundamentantes de carácter ético (hasta el punto de que no su nombre sino sólo la perspectiva aplicada, ética o estética, permite disociarlos), y que a pesar de ello —nuevamente recurro a Hartmann—, primero, no se realizan, porque los objetos a los que se adhieren no son objetos reales más que en su primer estrato (de forma que el valor estético depende únicamente del aparecer mismo), y, segundo, se pliegan a la *ley de fundamentación* en sus dos partes, ya que —en Dieste como en Hartmann— el valor moral no comparece en el estético, la calidad estética no se vincula a la de los valores morales fundamentantes, y la constitución del valor estético no depende de que se realice el valor ético supuesto. Los valores por Dieste observados son sobre todo estos: la inocencia[75], la confianza, la reverencia, la humildad, la piedad, la transmisión de la singularidad, el lirismo, la plasmación del misterio, la tensión espacial (o mejor *local*), la integración de figura y ámbito... Del ensayo *Colmeiro*, en cuya intensa brevedad se hace difícil encontrar párrafos o líneas que no contribuyan al dibujo del orden de valores descrito, tomo estas muestras, de algún modo *cifras* de un sistema axiológico de sólida tensión y cohesión internas:

> Y así nacen, como si fuesen conclusión de la tierra o su secreto puesto en evidencia, esas figuras de carne mitológica tan divinamente naturales que danzan o reposan —como para mirarnos desde su aéreo retablo— en algunos cuadros y diáfanas estampas de Colmeiro; visiones en que el tacto más firme, más delicado y más seguro participa y en las que el césped es para los pies ligeros, y el aire es para el vuelo de todo aquel ímpetu riguroso y libre que modela los cuerpos de la mujer y el hombre y de los árboles en edades perennes, y el agua para dar testimonio, alborotada o quieta. Y así también, cuando otras humanas figuras —las de los trabajos y los días— pueblan estos cuadros, sabemos que no están atribuladas de raíz, pues aun las más humildes son como secretamente asistidas de la misma poderosa gracia que hace brotar las flores y los dioses, y han visto amanecer y saben el peso justo de las horas.
>
> [...]
>
> Digamos ahora que no es este pintor de los que mueven un marco real o imaginario por toda el área visual hasta encontrar una conjugación de formas que se avengan a ser gracio-

[75] En nomenclatura axiológica ortodoxa diríase mejor *lo inocente*, incorporando la actitud a la abstracción del concepto. Sin embargo no me resisto a presentar este ni los valores consecutivos podados de su virtualidad de *imagen* y *sentimiento*, por acudir a términos explicados, y aun reclamados, en relación con la noción de *signo lingüístico* saussureano por Alarcos Llorach (1950 1976: 219-236). Sobre la interpretación de la inocencia en Dieste no deben dejarse de ver las pp. 114-117 de *Tablas de un naufragio*, donde Dieste asegura que la reflexión sobre esta noción, que allí recibe también otros nombres posibles en función del tono en el que se enmarca el segmento textual, «constituye la vida misma, la más íntima, silenciosa y grave, de todo lo que digo» (p. 114). Y no creo que esta última frase se refiera únicamente al ensayo en el que se inserta sino más bien al conjunto de toda su obra. Ofrece aquí el autor incluso un título posible para quien quisiera desarrollar de modo sistemático un tratado sobre la inocencia; podría llamarlo *Ética de la ignorancia*, e incluiría capítulos *indispensables* como «Virginidad previa del saber», «El saber de la Inocencia», «La pérdida del saber de la Inocencia», «Vicios de la ignorancia mal entendida», «Límites del experimento», «De cómo se pierde la vista espaciosa mirando por el ojo de la cerradura» y otros.

samente confinadas, un paisaje acotable. El pacto con el marco es posterior. Antes fué sorprendido por el misterio significativo del *lugar*. Y así, aunque trozos de un paisaje que es toda la tierra llegando a Galicia o derivando de ella, sus cuadros son singularísimas definiciones de misterios locales, que no se pueden barajar de cualquier modo ni intercambiar sus centros. [...] ¡Los lugares! ¡Espacio amonedado por el tiempo, ramas de casi nada en que se posa la leve eternidad! (p. 11 y 16)

Como puede verse, el sistema axiológico diesteano remite a actitudes *éticas*, sólo en algún caso también a disposiciones *espirituales* o incluso *religiosas* (estas ordenadas en torno a la concesión de una cierta sacralidad al objeto artístico), y, en menor medida, a formas. E intuimos que su virtualidad se piensa y determina en origen por el autor no semánticamente, sino directamente en el nivel comunicativo o pragmático, tanto en el interno que reposa en la tela y su ficción como en el empírico, aquel en el que los entes dialogantes son pintor y espectador y cuyo fondo es el mundo. Así se comprende la inclusión en la serie abierta arriba introducida de un valor como la *humildad*, que también podríamos haber apelado como *rechazo de la ostentación*, y que en definitiva es la causa de la distancia última que siempre encontramos en Dieste en relación con la aceptación del lenguaje de las vanguardias[76]. Claro que el detalle de estos valores sólo puede ser sorpresivo para aquel que no conoce *Historias e invenciones de Félix Muriel*, o *Rojo farol amante*, o *Dos arquivos do trasno*. Los lectores de estas obras son conscientes de una continuidad, de una proyección o —como se dijo antes— de una simple transformación axiológica que aquí opera de la órbita creativa a la crítica (Irizarry, 1979: 168).

Es notable que también a este propósito se haga preciso reconocer la ligazón del pensamiento de Dieste con el de María Zambrano, su nutrirse recíproco y su común herencia del pensamiento estético de Cossío, trasladado con precisión por otro misionero pedagógico, Enrique Azcoaga, al hacer cuenta de los esfuerzos y resultados del proyecto cultural trazado por aquel:

> la pintura en última instancia no es, por encima de estilos, tendencias y procedimientos formales, otra cosa que una introducción a lo inefable, a lo invisible, a lo inédito, realizada por un espíritu que para no morirse de pena en la vida mediocre nos descubre la esencia, la riqueza y la magnitud del mundo, en el que durante algunos años residimos[77]. (Azcoaga, 1981: 226)

Los valores mencionados, de manera especial la piedad y la correspondencia del hombre con el entorno, son referentes habituales de la prosa de Zambrano[78]. Qué sea la piedad es cuestión inactual es nuestro tiempo, pero ya fue tomada en cuenta por el *Eutifrón* platónico, según evoca la escritora en su

[76] Véanse a este propósito las significativas páginas 171 a 175 de la conferencia «A estética pictórica de Carlos Maside (con alusións a outros pintores galegos coetáneos)».

[77] Véase asimismo Sánchez Barbudo (1991: 26-27).

[78] Es curioso que partiendo de bases absolutamente dispares a las que aquí estamos manejando, incorporando en concreto el concepto de *geopiety* desarrollado por Yi Fu Tuan a partir del sentimiento de la *pietas* de los romanos, la profesora Estelle Irizarry (1995: 83-86) haya vinculado estrechamente los dos valores que se acaban de citar y los presente como un referente espiritual común a toda la producción diesteana.

obra *El hombre y lo divino*, de 1955. Señala así en las intervenciones de Sócrates el giro fundamental del concepto, su pasar de la órbita del mero vivir al de la experiencia. «Piedad es saber tratar con lo otro» (Zambrano, 1955 1991: 194). Precisamente por esto la filosofía ha ignorado problematizarla como concepto, pues desde Parménides la filosofía es «declaración y afirmación de la unidad» (p. 192). En el *Eutifrón* se empieza por definir la piedad como el trato adecuado con los dioses; posteriormente se muestra como una manera *de ser el hombre justo* (una virtud). Y así de lo que era vínculo con una forma de alteridad —por entonces la capital— se reduce a la esfera reflexiva del ser y a su unidad[79]. Señalaré por otra parte que la apelación a la piedad es motivo recurrente en las cartas cruzadas entre Dieste y Zambrano. Cuando esta recibe en La Habana el *Félix Muriel*, en septiembre de 1943, escribe emocionada: «tengo por fin entre mis manos un libro nuevo con la piedad vieja y el comedimiento»[80]. Tal vez en ese momento considerase ya María Zambrano acometer la redacción de una *Historia de la piedad*, que en cartas sucesivas enviadas a lo largo de 1945 acabará por concretarse como proyecto de edición para la Editorial Atlántida bonaerense, en la que Dieste era director literario. Aquel libro no se llegó a editar, entre otras posibles razones por la marcha de la escritora a París, donde residiría una temporada[81]. De todos modos juzgo interesante incorporar aquí alguna de las reflexiones que en carta de 28 de septiembre de 1947 presenta a Dieste. Tras recordarle sus apuros económicos y preguntarle si todavía seguía interesado en acoger en Atlántida el libro «que quizá un día escriba» señala su cauce (en él son reconocibles algunos momentos de *El hombre y lo divino*):

> Concibo la Piedad como la forma genérica de relación con la realidad, con lo cualitativo, con lo irreductible a razón. Y presento algunos de sus conflictos con la razón, por ejemplo el de Antígona y Sócrates en el mundo griego, el de Nietzsche en la época actual. Hago un esquema del cristianismo, del judaísmo, de las Religiones de Misterios orientales, de Budha, de los Vedas Lao Tse e historias de algunos santos culminantes: san Francisco, santa Catalina de Siena; diferencio en la época moderna la caridad sentimental, la filantropía, etc.... ¿qué te parece? (*apud* Axeitos, 1991c: 120)

En función de todo lo que se ha venido introduciendo resultará más sencillo responder a un interrogante que hemos dejado abierto en un capítulo anterior, el de dónde radica la diferencia fundamental entre los argumentos estéticos de Franz Roh en su defensa del realismo mágico y los de Rafael Dieste en su construcción realista-trascendental, crítica —según se ha dicho— con los presupuestos del libro *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*. Se recordará la apreciación de algunos paralelismos tanto en el orden de los conceptos y los

[79] Véase sobre todo ello Gómez Cambres (1992: 61-105).

[80] La carta ha sido recogida por Axeitos (1991b: 101-102). Se registra aquí, por añadidura, coincidencia con la apreciación de otro componente del grupo de *Hora de España*, Arturo Serrano Plaja, quien habiendo recibido en 1946 otro texto de Dieste —en este caso la trilogía *Viaje, duelo y perdición*, en la edición recopilatoria de Atlántida— destaca en carta desde París que dirige a su camarada y amigo su loable creación de una «atmósfera de piedad».

[81] Parte de las reflexiones entonces elaboradas se incorporarían al libro *El hombre y lo divino* en 1955, y posteriormente también a *Para una historia de la piedad* (Málaga, Torre de las Palomas, 1989).

razonamientos como en el de la buena comunicación entre, por ejemplo, la práctica pictórica de creadores como George Grosz y Carlos Maside, en cierto modo actuante como catalizadora respectiva del pensamiento de Roh y el de Dieste. A ello podría sumarse aun la consideración sobre la integridad de la *cosa* en los razonamientos del primero, en principio diríase que bastante próxima a lo escrito por el polígrafo gallego (Roh, 1925 trad. 1927: 40). Pero lo cierto es que justamente aquí se encuentra el principio de una respuesta a la cuestión planteada. Porque el ángulo que no se puede cerrar entre ambas estéticas se localiza en la meta última de una y otra, en Roh y en Dieste la fenomenicidad de la cosa, sí, pero en el primero en un sentido inmanentista y materialista y el segundo en un sentido trascendental, ya plenamente fenomenológico. Y a esta luz vuelve a recobrar vigencia la propuesta presentada por Ferdinand Fellmann (1982) sobre la concordancia metodológica última de fenomenología y expresionismo; sobre todo tras leer apreciaciones tan clarificadoras y poco enmascaradas como esta del libro de Roh:

> no podemos brincar fuera del mundo existente y saltar a los espacios libres del espíritu puro, como a menudo pretendió el expresionismo. El post expresionismo, con su aferramiento a la exterioridad existente, quiere decir que, en un sentido ya claramente concebido, hemos de plasmar el mundo que encontramos ante nosotros[82]. (Roh, 1925 trad. 1927: 49-50)

Y es que Franz Roh se detiene en una sospecha de por sí muy atractiva, anunciada ya en sus palabras preliminares de aclaración terminológica: la de que tras el mundo representado «se esconde y palpita» el misterio[83]. Eso lo asume Dieste en términos absolutos, desde luego que sí. Pero él no se detendrá aquí. La mejor pista nos la vuelve a ofrecer el mismo Roh cuando en el lugar que se acaba de indicar explica que «Con la palabra «mágico», en oposición a «místico», quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado».

Al margen de que nuestro autor no haya empleado estos términos en la exacta articulación que ahí se recoge, parece claro —teniendo en cuenta lo hasta ahora ordenado— que su punto de vista es otro. Por una razón que a la postre se nos revela muy simple. Porque en su criterio el misterio sí desciende sobre los objetos, sí se proyecta sobre ellos —sin que esto suponga una negación, lo reitero una vez más, del misterio íntimo propio de cada ser[84]—, y se proyecta *intencionalmente*; quiere decirse, es propio, *pertenece* a la intención del observador o sujeto cognoscente[85]. Pero, además, porque en la epistemología diestea-

---

[82] No otra cosa pretende la fenomenología (recuérdese la máxima más conocida de Husserl: «¡A las cosas mismas!»), pero, claro está, sin aherrojar la conciencia, o lo que Roh refiere como *espíritu puro*, en ningún zulo o trasbotica donde no moleste (¿a qué?, ¿a los ojos?, ¿a los sentidos integralmente volcados al objeto?), sino todo lo contrario, justamente constituyendo en ella el centro único de cualquier vivencia intencional.

[83] Roh (1925 trad. 1927: 11). En esa breve aclaración explica por qué motivos escoge la expresión *realismo mágico* y, también someramente, por cuáles otros no le pareció oportuno seleccionar alternativas como las de *realismo ideal*, *verismo*, *neoclasicismo* o *suprarrealismo*.

[84] ¿No estriba en esto mismo la necesidad apreciada por Heidegger de diferenciar entre el ser y el ente? ¿Se negará acaso que el pensamiento ontológico y estético de Dieste se dirige al ser del ente?

[85] Que ello se conceptúe como arrobo *místico* es un juicio de valor en el que no merece la pena pararse, aunque Dieste previó tal descalificación en la nota sobre el *éxtasis* que antes se introdujo.

na la mirada no aspira a ser sólo instrumento destinado a *descubrir* (aspectos no dados, misterios, lo que sea...), sino que, como hemos visto, concierne al acto de *fundamentar* y al de *crear*. Por esto, precisamente por esto, pudo escribir Dieste que en el trance de su aprehensión las cosas son *mundificantes*.

Completado el análisis de las dos claves teóricas que interpreto fundamentales en el *corpus* de textos diesteanos sobre arte correspondiente al exilio, queda simplemente referirse a la cuarta *atención* prodigada, la que se presta al ejercicio de la crítica, a sus funciones y sus límites. Abriendo el ensayo *Colmeiro. Breve discurso acerca de pintura, con el ejemplo de un pintor* se sitúan algunas matizaciones metodológicas. Las más relevantes son el designio autorial de *mostrar* en que consiste «el ver» del pintor, más que de definirlo, y en segundo lugar la de confesar la ausencia de «un sistema de señales propias» (de método, si se quiere) que permita facilitar aquella mostración, aquel «empeño comunicativo» de quien estudia una obra. Sobre esto, lejos de dolerse, Dieste confiesa junto con la dificultad añadida también el gozo y la sorpresa de un ejercicio crítico menos atado.

En el catálogo de la exposición de Attilio Rossi volvemos a encontrarnos una declaración de principios críticos encabezando el texto. El autor dice no querer interponerse entre la diáfana franqueza del los cuadros «y los ojos de aquel que venga a verlos con inocente o despejado espíritu»; no desea ser el juglar que improvise loas o censuras referidas al *esfuerzo* artístico, ni al don de la creación ofrecida, ni a lo que ha visto el pintor: «soy sobre todo el hombre que entra y mira; [...] Y ahora sólo quiero hallar palabras tan ligeras que no hagan sombra, y acompañar con ellas, casi como en silencio, a quien mire conmigo».

Diríase, pues, que la convicción diesteana expresada a lo largo del decenio de los veinte sobre la función mediadora de la crítica, sobre su intercesión —más que analítica— didáctica y sintética, consonante como hemos visto con propuestas tanto de Ortega y Gasset como de Pérez de Ayala, acaba por diluirse. En la conferencia «Sobre una exposición de Luis Seoane» ofrece aun nuevas razones en apoyo de lo anterior al manifestar que no desea ejercer la mediación y la abogacía del crítico para hablar de la pintura del artista (p. 2 de la transcripción consultada). Y añade:

> El crítico a veces sólo tiene que decir: «esto es una naranja», o «esto es un durazno». Yo no puedo decir lo que es un cuadro de Seoane. Definir un durazno es imposible. Pero se puede decir: «Predisponga su paladar, tome la actitud adecuada para comer un durazno». Sin definir la obra, puedo señalar algunas cosas: las más patentes. (p. 3)

Como vemos, se ha producido una notable retracción funcional, se ha limitado el alcance de la crítica, al menos en un nivel teórico. Pero lo cierto es que al estudiar estos trabajos no se aprecia un aminoramiento de su compromiso hermenéutico, ni una renuncia a aquella crítica estética enraizada como recreación sistemática de los vectores filosófico e histórico de la obra que se quiere *ver*. ¿Qué es, pues, lo que ha ocurrido? Entiendo que Dieste sólo desea distanciarse de la crítica más académica y deshumanizada —que valora como ineficaz en su misión *omnicomprensiva*—, la dominada por un prurito cientifista y profesoral en el peor sentido al que estos términos puedan responder, la que *salta* y *olvida* la tela o el texto empujada por su prisa explicativa, la *esguellada* —que no acierta a mirar de frente y lo hace de reojo, limitándose a lo superficial

del arte, para lo que da en acudir al expediente de los *influjos* y a los pequeños agasajos mezquinos al *bourgeois gentilhomme*[86]—, la que, en fin, ha perdido toda capacidad de diálogo con la obra y con el *ordo amoris* que la integra.

Una vez más hay que señalar la impronta fenomenológica de estas *sensaciones* diesteanas[87]. Alcanza nitidez absoluta sobre tal extremo una carta enviada a Gabriel Zaid a finales de 1966 (OC, vol. V, número 454, pp. 668-670). Termina esta comentando un breve ensayo —*nota crítica* se denomina— del escritor mexicano. Su título es «Retórica y visión poética» y posteriormente fue recopilado en su volumen *La feria del progreso*. Las últimas líneas de esa nota, bien representativas del conjunto, dicen que «toda pretensión normativa de la retórica seguirá condenada al fracaso. La retórica del futuro descubrirá leyes físicas de la realidad poética, en vez de dictarle leyes normativas. Será una nueva geografía, no una nueva legislación» (Zaid, 1982: 59). Pues bien, esta nota le parece a Dieste *exactísima* y «singularmente orientadora para el descubrimiento de otras exactitudes»; a lo cual añade estas significativas palabras: «¡Ojalá no la entiendan los becados y los profesores! Quiero decir: Ojalá no le den importancia, pues al menor descuido sacan de ahí un «método» amojamado, que ellos llamarán científico» (p. 670).

Llamo asimismo la atención sobre la conexión existente con las reflexiones estéticas de Manuel B. Cossío, puede afirmarse que en general plenamente asumidas por los colaboradores del Museo del Pueblo incorporado a las Misiones Pedagógicas a partir de octubre de 1932 y, como ya se ha indicado, coordinado en una de sus etapas por el propio Dieste bajo la dirección de Ramón Gaya. Enrique Azcoaga, uno de sus más ilusionados defensores, señaló:

> para lo que se debe visitar un Museo no es tanto para *saber de pintura*, sino para entender, gracias a la pintura y a su esfuerzo expresivo, cómo se reside en la tierra con cierto afán de plenitud.
>
> Los encargados del Museo de las Misiones Pedagógicas procurábamos demostrar a nuestros oyentes que éramos más felices cuando mediante la pintura nos centrábamos en la vida que ciertos sabelotodo atiborrados de fichas y precisiones, nada despreciables por otro lado. [...] El responsable de estas líneas aprendió en sus intervenciones como un componente más de las Misiones Pedagógicas que lo mejor que puede hacerse para popularizar la pintura es *introducir a ella*... (Azcoaga, 1981: 225-226)

Todo lo cual explica la desembocadura de la concatenación aforística incorporada a la serie «En el umbral de la pintura» en 1947, citada ya en estas páginas y bien aristotélica por cierto en sus eslabones iniciales:

---

[86] Véase «Catálogo dunha exposición de Xosé Díaz», Vigo, 1972, texto incorporado a OGC, t. 2, pp. 29-31. El texto lo cierra una copla que invita a mirar libremente la pintura y que canta a la confianza en la mirada propia. Dos de sus versos dicen: «Os ollos son de fiar / se os deixades ollar».

[87] Compartidas, por cierto, con otro pensador español, Francisco Ayala, también vinculado con la fenomenología y en quien prima igualmente un acercamiento de raíz estética al arte y la literatura, según ha sabido ver Chicharro Chamorro (1992). Por otra parte, Abuín González (1995) se ha fijado en que las reacciones naturales de los personajes de la comedia *A fiestra valdeira* ante la obra artística comparten aquel mismo tipo de actitud, optando en su caso por establecer un puente con las concepciones estéticas de Henri Bergson, particularmente en lo relativo a su demanda de un conocimiento afectivo del arte.

Lo primero es admirar.
Lo segundo ver.
Lo tercero entender.
Lo último entender de admiraciones.
(Lo póstumo: perder la admiración por entender de admiraciones. A partir de ahí engorda la vista, se hace la vista gorda). (FI, p. 73)

Retracción esta final que se hallará asimismo en una reflexión metacrítica de 1958, no incorporada al volumen *Textos e crítica de arte*, que Dieste dedica a comentar un ensayo de Domingo García-Sabell sobre la pintura de Seoane[88] y que comienza por destacar la no renuncia de los análisis del autor al humanismo y a la dimensión totalizadora de este, así como al espíritu y a su trascendencia: «Desde moi novo, García Sabell amou con animoso ímpetu xuvenil tódolos saberes particulares que teñen como fito común o ser do home; e eu pódovos decir que endexamais perdeu de vista o que non cabe en ningún deles, nin na suma de todos: a persoa humán, co entoñado misterio que a move e que a fai persoa» (OGC, t. 2, p. 16). Precisamente esas características son, a juicio de nuestro escritor, las únicas que en el trabajo de García-Sabell permiten ofrecer todo su rendimiento a la aplicación presentada por el doctor compostelano del orden de conceptos de la *Gestaltpsychologie*, y en especial de su comprensión estructural de las relaciones y las funciones. Dieste acepta (sólo) así el razonamiento de que la pintura de Seoane opera más con las funciones que con las formas, aunque puntualiza que ello es de ese modo por la propia pujanza de estas, que en absoluto se disuelven ni ocultan la cosa o referente que trasladan.

5.5. Crítica literaria

Además del importante núcleo de textos críticos relativos a la esfera de la pintura y otras artes plásticas Dieste ejerció, de forma menos sistemática y continuada, la crítica sobre literatura y teatro durante sus años de exilio. De manera paralela a la comprobada en el orden de la plástica, también ahora hay que señalar que el heterogéneo conjunto de manifestaciones que agruparé bajo la denominación de crítica literaria queda enmarcado, con dos únicas excepciones, en la primera etapa bonaerense. Hay que distinguir al menos tres series: las reseñas, los ensayos y los prólogos. En la primera, que es la más nutrida, entran un total de seis publicaciones, de la autoría de Roger Caillois, Jacques Maritain, Arturo Serrano Plaja, León Felipe, Juan Gil-Albert y Francisco Ayala[89]. Ensayos se cuentan tres,

[88] «Unha monografía de García-Sabell encol do arte de Luís Seoane», publicado en *Galicia Emigrante*, 35, 1958, pp. 4-5 y 27. Puede verse en el t. 2 de *Obra Galega Completa*, pp. 16-21. La monografía en cuestión era la titulada *Seoane*, editada en Vigo por Galaxia en 1955.

[89] Respectivamente, «El mito y el hombre, de Roger Caillois», *Sur* (B.A.), 60, septiembre de 1939; «*Acción católica y acción política*, de Jacques Maritain», *Sur*, 65, febrero de 1940; «*Del cielo y del escombro*, de Arturo Serrano Plaja», *Argentina Libre* (B.A.), 4 de junio de 1942; «*Ganarás la luz*, de León Felipe», *De Mar a Mar* (B.A.), 6, mayo de 1943, pp. 37-40; «Sobre "Las ilusiones" y poemas de "El convaleciente", de Juan Gil-Albert», *Correo Literario* (B.A.), 29, 15 de enero de 1945, pp. 1-2; y «*Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala», *Boletín del Instituto Español* (Londres), 10, febrero de 1950, pp. 26-27. Todas ellas, menos la última, se recogen en TH en el mismo orden aquí indicado (pp. 161-192).

que se centran en Cervantes, Valle-Inclán y García Lorca[90]. Y prólogos otros tantos, a libros de Manuel Antonio, Lorenzo Varela y Xosé Neira Vilas[91]. El mapa hemerográfico trazado y la propia atención crítica permiten adelantar ya un par de notas. En primer lugar, que este tipo de ocupación la liga Dieste a los años iniciales de su exilio, sobre todo a la mencionada primera etapa bonaerense, entre 1939 y 1948; pues fuera de ese segmento temporal sólo quedan la reseña del libro de Ayala y el prólogo a Neira Vilas[92]. La segunda nota es la llamativa concentración en las publicaciones de los compañeros de exilio.

Todas las recensiones, menos la dedicada a Ayala, que apareció en el londinense *Boletín del Instituto Español*, fueron escritas para revistas de la capital argentina. Dos para *Sur*, y una para cada uno de los medios siguientes: *Argentina libre*, *De Mar a Mar* y *Correo literario*. En *Sur*, publicación de larga peripecia (1931-1970), fundada y dirigida siempre por Victoria Ocampo[93], participa Dieste con dos reseñas sobre los únicos autores no españoles a los que dedica textos críticos en esta etapa del exilio. Son también los dos únicos casos en que comentará obra de carácter ensayístico. El primero de ellos se refiere a *El mito y el hombre*, de Roger Caillois, que nuestro escritor aborda recién instalado en Buenos Aires. El sociólogo y ensayista galo, procedente del surrealismo, había fundado unos años antes con Georges Bataille y Michel Leiris el *Collège de Sociologie*, y estaba preocupado fundamentalmente por el análisis de la civilización contemporánea. Como sus compañeros aspiraba además a reconstituir la existencia colectiva apelando a una más honda presencia del mito y de lo sagrado como fundamento de una comunidad que debía ganar en cohesión y comunicación[94]. En 1941 se trasladaría a Buenos Aires, donde crea el *Institut Français*, y poco después entra en contacto con nuestro escritor, a quien trata hasta que en 1945 abandona Argentina para regresar a Francia, participando incluso en el homenaje que se le rinde tras publicar *Historias e invenciones de*

[90] Respectivamente, «Sobre el estilo de Cervantes», conferencia radiada el 10 de julio de 1947 en Buenos Aires (TH, pp. 204-209); «Una semblanza espiritual de Valle-Inclán», conferencia leída en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo (un resumen de la misma, debido a Esther de Cáceres, se publicó en el diario *El País* de Montevideo el día 4 de noviembre de 1948 y se reprodujo en TH, pp. 209-216); y «El habla en el teatro de Federico García Lorca», conferencia radiada en 1946 en una emisora bonaerense y también recogida en TH (pp. 200-204).

[91] De nuevo respectivamente, «Noticia», a su traducción de *De catro a catro*, B.A., Nova, 1940, pp. 5-6 (TH, pp. 193-194); «A Lorenzo Varela y al lector», a *Torres de amor*, B.A., Nova, 1942, pp. 7-8 (TH, pp. 195-196); y el «Prólogo» a *Dende lonxe*, B.A., Follas Novas, 1960, pp. 7-8 (OGC, t. 2, pp. 55-56).

[92] Según se ha podido constatar, estas dos publicaciones —que citaré por su lugar original— son las únicas no compiladas en *Testimonios y homenajes*, lugar por el que me referiré a los diez textos restantes.

[93] Su vinculación con Ortega, quien sugiere el nombre de la revista, y posteriormente con otros escritores españoles, así como la notable presencia de estos en *Sur*, sobre todo en la fase de nuestra Guerra y primera posguerra, ha sido estudiada por Emilia de Zuleta (1983: 111-144).

[94] Al año de la aparición de *Le mythe et l'homme* publicó *L'homme et le sacré* (1939). El tercer punto del programa del *Collège de Sociologie* determinaba ya que su actividad podría considerarse e incluso denominarse *una sociología sagrada*, «en tanto que implica el estudio de la existencia social en todas aquellas manifestaciones en donde se revela la presencia activa de lo sagrado», proponiéndose a la vez el establecimiento de puentes entre la psicología individual y lo que en perspectiva marxista podríamos considerar como la superestructura (Caillois, 1938 1974 trad. 1989: 98)

Félix Muriel. Posteriormente, su puesto en la UNESCO le permitiría facilitar a los Dieste algún trabajo como traductores durante su estancia en París y Londres (Rei Núñez, 1987: 124 y 143).

Era lógico que la orientación del pensamiento de Caillois interesase a quien había escrito apenas unos años antes un libro como *La vieja piel del mundo*. Ambos autores comparten confianza en que desde el mito puede hacerse una reinterpretación más humanizada de la cultura de Occidente, y ambos adjudican al lenguaje una función relevante en ese plan. Por esto mismo, comienza Dieste por celebrar que *El mito y el hombre* nazca en sazón, «cuando es naturalmente natural su aparición» (TH, p. 161), cuando más se necesita su capacidad orientativa por parte de aquellos lectores que por simple responsabilidad alientan el imperativo moral de enterarse de qué está pasando en el mundo. Y valora positivamente aun el lazo que se propone entre aquello que enraíza la vida imaginativa del ser humano y la *comunidad de certidumbre* en la que se integra, que Caillois apelará como *ortodoxia*, otorgando al concepto una marca fundamental, la de *totalidad*, que aplica al ser por concurrencia de todas sus funciones[95].

No obstante lo anterior, parece a Dieste que en el autor francés se produce una dejación significativa, que concreta en una *parcialidad* determinada por un exceso de pragmatismo y que en última instancia juzga inductora de ambigüedad. Y ello aun contando con la trabada argumentación interna, el «esplendor de su ingenio» y la asimilación de antecedentes filosóficos tan rotundos y despejados como, específicamente, Schopenhauer y Bergson[96]. Todo esto, como confesará el crítico en el capítulo final de su cumplida recensión, suscita una entrada en el retablo abierto por el ensayo de Caillois emprendida «con cierta furia y con amor» (TH, p. 169). Lo ambiguo de *El mito y el hombre* provendría para Dieste de una especie de quiebra metodológica entre el subjetivismo radical (casi alucinatorio) con el que Caillois apela a la asimilación de los mitos por parte del individuo, de cada individuo y especialmente en su esfera afectiva, y el anhelo de ortodoxia —recuérdese, totalizadora, objetiva— con el que la comunidad miraría esa misma esfera de lo mítico. Se trataría, pues, de un hiato de enorme riesgo, porque la táctica con la que se pretende alcanzar seguridad y fundamento comunicativo queda casi reducida a *hechicería antropológica* (p. 167). Pero Dieste desciende aun a los peldaños menores de la construcción del ensayo y va señalando así lo que le parecen pasos en falso provocados por un ímpetu pragmático hipertrofiado en el análisis de Caillois. Un ejemplo: la consideración de la función mítica como sucedáneo del instinto, lo que equivale a considerar que el estímulo hacia el mito procede de una naturaleza también *práctica, impulsiva*. Otro: interpretar el mito como síntoma nacido de la proyección de conflictos psicológicos —tal y como propugna el ensayista— recorta necesariamente objetivi-

[95] A ningún lector informado se le oculta que el crítico tiene en mente al trazar estas líneas su propio trabajo anterior, de modo que releerlas para ejercer una retroproyección a *La vieja piel del mundo* parece ineludible. Nótese, muy en particular, la conciencia diesteana sobre una instalación en la crisis (la cual, es claro, va mucho más allá de la coyuntura bélica de su actualidad, tanto hacia el inmediato pasado —Guerra Civil española— como hacia su inmediato futuro, el de la Segunda Guerra Mundial).

[96] A partir de esta última observación Dieste llega a sugerir que Caillois podría encontrarse respecto a Bergson en la misma tesitura que Nietzsche respecto a Schopenhauer cuando acometió la escritura de *El nacimiento de la tragedia*.

dad y, sobre todo, contenido cognoscitivo fundado. Por todo ello, insiste Dieste en que percibe un abuso de pragmatismo, que por no dejar nada en pie puede acabar arrumbando al propio pragmatismo; aunque junto a esto, para evitar confusiones, aclara también que entre esa tendencia y el *romanticismo evasivo* de otros análisis mitológicos «media una oposición escueta» sobre la que no es imprescindible elegir, pues para nada se trata de un dilema. Ya en positivo declarará nuestro autor sus propios designios al respecto convocado, que no es difícil constatar que remiten a su libro de 1936:

> Quisiéramos, sí, que el *impulso noético* y la confianza en su destino naturalmente victorioso, fuese reconocido en todas las etapas del alma humana, y que se viese en tal impulso la radical tendencia del amor a hallar su verdadero objeto para vivir fuera de sí con perfecta confianza. Y una vez que se adopta este punto de vista, la historia de la imaginación deja de ser sólo una historia de síntomas de impulsos que buscan su satisfacción en sí, fingiéndose un objeto o proyectándose en disfraces admisibles y más o menos sublimados (¿para qué la sublimación?, habría que preguntar obstinadamente); deja de ser sólo eso, decimos, y pasa a ser la figura, que arde en desiertos o se agita en fiestas, de una empresa que ya contiene algo de su objeto, pues por él, por su luz, es movida. (p. 168)

Cinco meses después de reseñar el libro de Roger Caillois, y también desde las páginas de *Sur*, abordará Dieste la lectura de otro ensayo de un autor francés, si bien de signo bastante diverso en relación con el anterior. Es ahora *Acción católica y acción política*, de Jacques Maritain, el pensador que desde un neotomismo relativamente liberal, participante del personalismo cristiano y enfrentado sobre todo al idealismo moderno —de Hegel a Bergson o la fenomenología—, evolucionó en un sentido notablemente reaccionario en la última fase de su vida. De él pudo atraer a Dieste, claro está, su defensa de la trascendencia personal y su esfuerzo por corregir la desatención por lo social del pensamiento cristiano ortodoxo y de la propia Iglesia Católica[97] —cometido que, por cierto, cumple no perdiendo la ocasión para arremeter contra Rousseau y su idea del contrato social—; o también la insistencia en la necesidad del pluralismo que manifestó en varios de sus ensayos políticos e incluso su activo papel frente al fascismo. La vinculación de amistad con Esther de Cáceres, que por lo que informa el epistolario diesteano (OC, vol. V, número 303, pp. 490-491) trató al pensador francés, e incluso con Bergamín, pudo ser otro motivo impulsor o coadyuvante. A pesar de todo ello las diferencias de Dieste con este pensador son muy importantes, como no deja de reconocerse por su parte al indicar que tras leer su libro, «aunque fuera posible la contienda, sé que fraternizo» (TH, p. 170).

Todo lo que acabo de introducir se plasma esquemáticamente en el largo primer párrafo del comentario publicado en la revista de Victoria Ocampo, que me parece podría leerse incluso como una autojustificación de por qué escoge el crítico esta obra. Allí se lee que si el catolicismo quiere dejar de actuar como secta, lo social y lo político han de importarle sinceramente; y que si, contrariamente, pretende excomulgar más que comulgar se hace problema civil que a todos compete. Dieste compara *Acción católica y acción política* con el *Oráculo*

[97] Ante cuya sede romana Maritain sería nombrado embajador de Francia cinco años después del tiempo en que Dieste escribe la reseña para *Sur*.

manual y *arte de prudencia* de Gracián. Encomia fundamentalmente la honradez intelectual de Maritain, su consecuencia interna y el esfuerzo escolástico (el adjetivo es mío) que pone en práctica en sus razones y en sus medios: «Le veis como razona, con una circunspección infatigable que le obliga a multiplicar la atención en atenciones subalternas, la línea del discurso en crespa cabellera de salvedades y paréntesis, y quizá estáis a punto de creer que es él también un abogado empedernido y que su alma está muriéndose entre junturas de un pedregal de pros y contras; mas de pronto la veis florecer con tan nítido esplendor o con tanta humildad cubierta de rocío, que hay que reconocer que todo aquel primor de los distingos no era sino cuidado fraternal, trabajo —y aún tribulación— en toda la extensión de la palabra» (p. 172). El lector se diría en su momento: bien, pero, ¿qué más? Y el *más* radica en lo que antes se adelantaba.

En realidad, Maritain parece importar a Dieste por su empeño en poner a hablar a católicos y no católicos; es decir, por su vocación de diálogo. Pero también, y parece incluso más importante en la valoración final del texto, porque trascendiendo ese ánimo socrático sus palabras se abren como una gran «conformidad de amor que le lleva a fraternizar y a colaborar cristianamente con quienes no se llaman cristianos» (p. 173). O lo que es lo mismo, anuncian ya la nueva edad profetizada por el propio pensador, aquella en la que se procedería a contemplar la *santificación de lo profano*, algo —se ha reiterado en estas páginas— íntimamente anhelado por un Dieste que cada vez parece más pendiente de la divinidad.

En junio de 1942 *Argentina libre* incluye otra recensión de nuestro autor. En este caso sobre las narraciones de uno de sus viejos camaradas ya desde los tiempos de Misiones Pedagógicas, *Del cielo y del escombro*, de Arturo Serrano Plaja, que había publicado ese mismo año la editorial bonaerense Nuevo Romance[98]. Parece a Dieste libro «grave aunque ligero» (TH, p. 174), porque a pesar de recuperar la memoria de la guerra —o de *hacerla latir de nuevo*— es el alma joven española de aquellos días, «ella misma un campo de batalla», la auténtica

[98] En ese momento Serrano Plaja residía con su esposa Claude Bloch en Chile. Los Dieste fueron de los amigos que más insistieron en que se instalasen en Buenos Aires —empresa largamente complicada por problemas consulares—, donde les ofrecían su propia casa y algunos trabajos editoriales, derivados de su puesto de dirección en Atlántida, para una primera fase de adaptación. Una oferta, esa última, que por estas mismas fechas, y sobre todo en forma de encargo de manuales divulgativos, extendieron a otros exiliados, aceptándola algunos de ellos —Lorenzo Varela, Sánchez Barbudo, Francisco Ayala, Salas-Viu... y, muy especialmente, Otero Espasandín— como un verdadero alivio para su situación económica. En septiembre de 1941 Rafael Dieste da cuenta en carta a Serrano Plaja (OC, vol. V, número 89, pp. 173-174) de la recepción del original de sus cuentos y pone en su conocimiento que se propone editarlos él mismo en colaboración con Francisco Ayala y Rafael Alberti, quienes proyectaban crear una editorial, ALDIA (compuesto de sus apellidos), que finalmente no cristalizó. Nuevo Romance sí lo hizo, y en ella tomaron parte los mismos tres escritores, en esta ocasión respaldados económicamente por el industrial José Iturrat y los buenos oficios mediadores del periodista José Venegas. El nombre fue sugerido por Lorenzo Varela y, claro está, venía a homenajear el espíritu fundacional de la revista mexicana *Romance*, creada en 1940 por el escritor gallego con la colaboración especial de Sánchez Barbudo además de las de Miguel Prieto, Herrera Petere, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Rejano (por intromisiones no tolerables de la empresa editora *Romance* tuvo una vida agitada, tanto que sus redactores originales fueron despedidos en dos bloques durante el mismo verano del año de su fundación; en buena parte eso determinó la decisión de Varela de abandonar México e instalarse en Argentina). El sello Nuevo Romance editó pocos libros y pronto se disolvió. Según juicio de Francisco Ayala (1988: 265-266) por simple incompetencia mercantil de sus tres asociados.

protagonista de sus historias. Siendo así no extrañará que al crítico le parezca el dominio del espacio narrativo uno de los retos principales del libro de Serrano Plaja. Reto en este caso superado por haber renunciado el escritor a hacerlo novelesco, o *ambiental*[99] y haber optado por constituirlo en un sentido más bien dramático. Se consigue de ese modo «un espacio quieto, aunque en él giren torbellinos, claro aunque se agolpen las tinieblas» (p. 177), que permite, en «la mejor tradición española», que los conflictos humanos vengan a definirse decidiendo con franqueza nuevamente *dramática* sus límites.

A qué se refiera Dieste al invocar esa tradición parece asunto suficientemente perfilado por los juicios que se han desgranado hasta el momento. Pero por si no fuera así, y dado el interés que en sí misma tiene la cuestión para nuestro actual propósito, recuperaré un excurso que el crítico sitúa entre paréntesis, como para no incomodar al lector práctico con exceso de teoría. Frente a la tendencia *atmosférica* de la novela inglesa —explica—, con la «vitalidad temporal de su espacio», en el que los personajes y su propia intriga son como una condensación *normal* o *deducible* de aquellos vahos etéreos, la buena novela española —que no es otra para el escritor que la que asimila mejor el genio dramático propio[100]— es *desnudamente espaciosa*, presentando habitualmente una «nihilitud de historia» desde la cual arrancará el suceso y se enlazará después la historia que venga.

El último recodo de su análisis se reserva a una nueva cuestión, que abraza crítica y poética. Se trata de la tan traída y llevada porfía de la *unidad*, que desde Horacio o aun antes sabe Dieste que preocupa a los tratadistas literarios. Le parece en cualquier caso plausible el imperativo clásico, pero fundamentalmente si se proyecta no en sentido superficial —sobre aquello que es notorio o que transparece a primera vista: en el caso de *Del cielo y del escombro* la relativa diversidad de los relatos en sus temas o sus peripecias, por ejemplo— sino en hondura, con atención prioritaria al signo final que se plasma en lo que llama «la conciencia receptora», que se unifica «ella misma para decir "en qué quedamos"» (p. 178). Me parece significativa y nada ligera la delimitación de esta prueba, en definitiva pendiente una vez más del ámbito de la recepción como el más propicio para la interpretación cabal de los puentes trazados entre el objeto y la experiencia estéticos, o, subiendo, entre la ontología y la epistemología de la obra artística o literaria. Pero, por si acaso, y como tras cualquier subida o abstracción conviene tornar al suelo, el crítico que ha teorizado remata su faena apelando muy directamente a los lectores, a los de los relatos de Serrano Plaja, tras lanzarles aquel *en qué quedamos*:

> Pues ahora veréis. Quedamos o concluimos, y ya es bastante para empezar, en esto: que aquí la sinceridad del autor, viva y en conflicto, no es sólo estremecido espejo del autor, sino de aquella juventud española que, en cuanto encarna uno de los modos perennes de ser joven en España, quiere dar el rostro y arrostrar lo que sea menester, pero a partir del rostro verdadero, tal como es o como está, y no hacer aparato de grandeza, sino ganarla... Si esto es un ángel con las alas quemadas, si es una faz perdida o mutilada, vosotros veréis.

[99] Llamo la atención sobre la recurrencia de esta clase de juicio, nítidamente dependiente de la distancia con la que Dieste contempla siempre la prosa *genéticamente* realista.

[100] Y en ello viene a coincidir con Antonio Sánchez Barbudo en su «Virtud y dificultad de lo español», publicado como se sabe en el número 5 de *P.A.N.*

> Pero he aquí que unos ojos os miran, que un pedazo de cielo sosegado os mira con lealtad inalterable, aunque en torno haya troncos retorcidos y grandes socavones y cicatrices de angustia. ¿No es éste el hombre, el hombre con que se puede contar? (p. 178)

En *De Mar a Mar*, en cuyo primer número Dieste ya había publicado su relato «De cómo vino al mundo Félix Muriel», aparece la reseña del libro de poemas y prosas, combinados a trechos, *Ganarás la luz* (México, Cuadernos Americanos, 1943), de León Felipe[101]. *De Mar a Mar*, creación de los exiliados españoles[102], vivió un corto camino como revista. Sacó sólo siete números, de periodicidad mensual, entre diciembre de 1942 y junio del año siguiente[103]. La fundaron y codirigieron Lorenzo Varela y Arturo Serrano Plaja, que contaron con el exquisito diseño gráfico del pintor italiano Attilio Rossi, en ocasiones ayudado por Luís Seoane y Manuel Colmeiro, y con la colaboración de un importante sector de los escritores españoles exiliados, alguno de los cuales, como el propio Dieste, Gil-Albert, Gaya u Otero Espasandín habían compartido proyectos con Varela y Serrano Plaja en la España republicana. Pero en *De Mar a Mar*, como ocurrirá posteriormente en *Correo literario*, se localiza complementariamente una clara vocación de diálogo con la cultura latinoamericana, de modo que también escritores, críticos y artistas plásticos de todo el subcontinente tuvieron abiertas sus páginas desde el principio, y progresivamente llegaron a compensar su presencia con la de autores españoles.

Ganarás la luz, en sus ocho libros, ha sido visto por García de la Concha (1987: 270-271) como una de las mejores pruebas de la concomitancia espiritual de León Felipe con el surrealismo; suponiendo, por otra parte, una profundización de la identidad de vida y obra tan cara de siempre al gusto del poeta, aquí muy próximo a la estética de Walt Whitman (a quien en el segmento en prosa «La calumnia» asegura haber justificado, falsificado y contradicho), y a aquello que Gonzalo Sobejano (1967: 611-612) describió como vehemencia de lo prometeico-zaratústreo, lo que contribuiría a explicar el subtítulo dispuesto para el libro, *Biografía, poesía y destino*. No son, ni lo uno ni lo otro, buenos presagios para una recepción positiva por parte de Rafael Dieste, quien me parece que por esto mismo, desplazó en su reseña el centro de atención en un sentido moral particularizante que, entre otros olvidos, desatiende la concepción mítica organi-

[101] El poeta zamorano y nuestro autor se trataban desde la etapa valenciana de *Hora de España*. Su amistad se reforzó en Barcelona y posteriormente en la etapa mexicana del exilio de los Dieste.

[102] Manuel Andújar (1976) ha dedicado un notable estudio a las revistas de los exiliados en Hispanoamérica. Sin que suponga desmerecer su esfuerzo, es claro que en aquel se nota en exceso el destino del propio destierro, vivido en su práctica totalidad en México; de modo que las revistas del sur del continente ocupan la atención del estudioso en menor medida de lo que sería razonable esperar en función del título de su investigación. El cronista presenta también una clasificación que ordena en cinco grupos las publicaciones analizadas según su «carácter y temporalidad»: el de las revistas «de neta fisonomía y condición exiliadas» (como *España Peregrina*, *Litoral* o *Las Españas*), las de «aliento y contenido generacionales» (*Presencia*, *Clavileño*, *Segrel*, *Ideas de México*...), las *personales* (*Sala de Espera*, *Espiral* y otras pocas), las de tono político y doctrinal (*Nuestra España*, *Pensamiento Español*, *Comunidad Ibérica*...) y un último y singular espacio ocupado tan sólo por la chilena *Luna*, primera de las revistas literarias del destierro (Andújar, 1976: 26-27).

[103] Hay edición facsímil: Topos Verlag y Turner, Madrid, 1979. Emilia de Zuleta (1983: 157-175) ofrece un panorama sobre su peripecia, colaboradores y secciones.

zadora de la obra y lo que la crítica posterior ha estudiado como su proteico mestizaje, todo lo cual —continuemos la conjetura— cabe calcular que tampoco entusiasmase al poeta. Y es que en lo que la crítica publicada en *De Mar a Mar* se concentra es en minorar el alcance del famoso apóstrofe que domina el libro VIII, aquella invitación al Infierno hecha por una voz lírica que se autopresenta como *el gran blasfemo*. Así comienza Dieste: «Este Infierno de León Felipe, a la luz de las chispas que lanza su biografía al revelarse como poesía, es para mí un dudoso Infierno» (TH, p. 179). La rebaja se hace asombro y pasmo —para el lector, ¿para el autor?— cuando se transforma aquel Infierno en Purgatorio y cuando se quita hierro a la blasfemia enunciada con gran aparato de gesto. Tanto es así que parece necesario advertir que no hay sorna ni distancia irónica en observaciones como las que siguen:

> Así, del análisis musical de ese grito, grave aunque circense, pues en el circo hay gravedad y riesgo, resulta que dentro de esta voz: ¡Vamos hacia el Infierno!, hay esta otra: ¡Al Purgatorio!, pero que dentro de ésta no hay más remedio que volver a oír, con renovada hondura, la primera. Y entonces hay que echarse de veras a temblar.
> [...]
> Pero de todos modos me pregunto: ¿blasfema él [León Felipe] de veras en estas confesiones, puntualizaciones, gritos y versos, cuya suma presente titula «*Ganarás la luz*»? Él dice que sí. Habrá que creerle. Pero tal vez en esa voz hay otra escondida. (pp. 180-181)

¿Qué habrá, pues? ¿Acaso un extremar aquel casi chestertoniano y beatífico mirar y oír —otras veces presente en Dieste— que no da crédito a lo que ve y escucha, simplemente porque disculpa *a priori* el yerro o, aun, porque descree de la propia *invención* de la culpabilidad? Nuestro autor, que por las fechas exactas en las que escribe su recensión crítica del libro de León Felipe completa sus *Historias e invenciones de Félix Muriel* —con el lirismo de «El quinqué color guinda» y la inocencia de «Este niño está loco», sí, pero también con la muerte sola de «Juana Rial, limonero florido» y la espera en angustia de «La asegurada»—, no cae exactamente en arrobo ni se imbuye tampoco de candidez. He dicho ya que tampoco aprecio sorna, y añado que dudo que pueda hablarse de denuncia. Más bien, lo que Dieste parece querer trasladar en este curioso texto es justamente un anuncio. Y lo que presenta viene siendo un correlato, desde la otra ladera, de lo que estimaba en Maritain; acabamos de verlo: aquel esfuerzo por poner en diálogo las respectivas órbitas de lo sagrado y lo profano. Y señala en la «poesía blasfema» de León Felipe un reconocimiento implícito de la oración[104]. Asunto grave, a su juicio, ante todo —dice— porque el fin último pareciera ser el de *sustituirla*. Sólo el llanto que acompaña esa inversión limitaría su defecto. Y esto es lo que explica la contraparáfrasis de los versos de *Ganarás la luz* que finalmente se ofrece a los lectores, salida como de un laberinto en el que una voz complementaria dijese esto:

[104] No tan implícito habida cuenta del tono profético adoptado por la voz lírica. Tampoco, ya en la materialidad del texto, si se lee el último poema del Libro VIII, «El rey ha muerto. ¡Viva el Rey!», con versos como estos que reproduzco: «—¿Tenía una hermana la oración? / —Tenía una hermana: la blasfemia» (p. 252 en la ed. de José Paulino en Cátedra, M., 1982).

> Señor, estoy en el plano movedizo de las sustituciones y de las inversiones, vacilando en el centro de un álgebra infernal. Con todo se comercia en torno mío, y yo mismo comercio, quiero comprarte a cualquier precio. Y quiero invocarte de algún modo, pero siempre volviendo del revés este fragor de la Mentira desencadenada, y tan civil y astuta que hasta dice verdades. Y así, para celebrarte lloro, es mi Cantar de los Cantares; y para hacerte amigo de mi empresa lloro, es mi salmo de guerrero; y para orar blasfemo, y me pongo a esperar un rayo, o acaso, al fin, tu mano sobre mi cabeza. (p. 183)

La revista quincenal *Correo literario*, codirigida por Luís Seoane, Arturo Cuadrado y Lorenzo Varela, alcanzó cuarenta números en sus dos años escasos de vida, entre noviembre de 1943 y septiembre de 1945. Además de la reseña sobre Gil-Albert publicó Dieste aquí su «Tratado mínimo del arte de la escena» y la serie narrativa «Cuentos simples: en Galicia y en las nubes». En *Correo literario*, como ya antes en *De Mar a Mar*, tenemos un ejemplo de publicación que centrándose en lo literario no desatiende el pensamiento estético, la crítica de arte o el análisis de problemas tanto de la actualidad internacional como de fondo, de teoría política si así quisiera decirse. Y de nuevo la presencia de escritores del exilio español alternan presencia con varias de las mejores plumas del momento latinoamericano (Newton Freitas, Norah Borges, Romero Brest, Ernesto Sabato, Jorge Icaza, Mário de Andrade, Ricardo E. Molinari, Córdova Iturburu, Pedro Larralde, Gastón Figueira, Juana de Ibarbourou, Esther de Cáceres y otros), otorgando un protagonismo especial al ensayo y a la crítica en general (arte, literatura, cine, música o teatro[105]).

Las ilusiones. Con los poemas de *El convaleciente* (Buenos Aires, Imán, 1944), el más importante de los libros poéticos de Gil-Albert según reconocimiento de una parte no menor de sus estudiosos, traza algunos paralelos con el *Félix Muriel* diesteano que no deben pasarnos desapercibidos. Quizás los más llamativos sean la falta de referencia explícita a la circunstancia bélica y a la derrota republicana que casi acababan de expulsar a los autores de su patria, la contención expresiva y la serenidad de la mirada ejercidas por narrador y yo lírico, la descripción de tono clásico de una naturaleza y una geografía que aunque se identifican bien —con los lugares natales de uno y otro escritor, o, mejor, con lo atlántico y lo mediterráneo— no se nombran ni singularizan, acaso porque se quieren representativas de algo no estrictamente local sino temporal, y, en íntima conexión con ello, la concentración de tono elegíaco en la infancia y la primera juventud como algo asimismo *perdido*, que se percibe tal una especie de *exilio de una edad*, según ha descrito con precisión uno de los mejores conocedores de la poesía del autor valenciano. Por eso mismo, no extraña la referencia constante de la extensa recensión diesteana a una Edad de Oro, un paraíso perdido, desde el que sueña que recibe el libro de su compañero y amigo, un paraíso en el agosto europeo con prodigiosos robles y un mar distante, con las conversaciones sobre libros que ejercieron un papel de lazo y fundación de la amistad, de la suya propia y de otras semejantes.

[105] Así lo destaca Zuleta (1983: 177-207) en su atenta descripción de esta que le parece una de las más interesantes publicaciones de las promovidas por el exilio español en América.

Creo que nunca como ante *La ilusiones* alabó Dieste el rigor, el oficio poético, el artificio... y simultáneamente la naturalidad y la inocencia manifestadas por el verso. El libro de Gil-Albert logra así ser recibido desde la confianza, y por eso nutre, según el crítico, su valor persuasivo, proveniente ante todo del hecho de la no subordinación de la forma sustancial a «sus fieles accidentes»:

> Tan fiel es este libro a su artificio, tan consecuente y honrado, que bien podrían mostrarse los más de sus poemas, y justamente los de más calculada apariencia, como ejemplos de la más inequívoca naturalidad poética. [...] me admira en este libro —y me enternece—, que el autor, estando a veces en el punto en que podría traicionar su oficio e incurrir en ambigua tercería, mantenga con igual rigor su lealtad poética, su inocencia, su amor a la gracia reveladora de las palabras, su natural parsimonia, dejando libre el alma, y con ella el juicio, de quien asiste a sus confesiones, nostalgias e ironías. (TH, p. 186)

Atiende Dieste también en su reseña, y este es el núcleo central de sus observaciones, las dos formas en que el amor se hace presente en el libro. La universal y objetiva, que crea el mundo, que es *invención* del mundo[106], y en ello señala justamente el sentido más hondo y *realista* de la poesía, y la situacional y subjetiva, que hace lo propio con el ser amado pero ahora de un modo reflejo y *siempre equívoco*, consistente en fin en una «trasposición del amante mismo a las figuras —hechas de su propia soledad— con que ha de alucinarse» (p. 188), y por esto mismo no es inoportuna la referencia al mito de Narciso, introducida tangencialmente. El equívoco provendría para nuestro autor del hecho de que siendo la invención del amado un sector de la invención objetiva del mundo que siempre el espíritu acomete, el amado no es parte sin embargo de nada, pues *es persona* (en sentido etimológico), porque es ficción. *El otro* no es, por tanto, realmente *otro*: «Originalmente, en el trance mismo de su generación, antes de todo posible desencanto, se denuncia ya como *el tú que siempre es mío* (hago aquí la antítesis de un verso de Machado) y en ley de amor como ficticio» (p. 189). De ese hiato, amenazador de la integridad de la otra invención, de la inicial o primera —la del mundo—, cree Dieste que proviene la ironía de Gil-Albert. Por otra parte, observa que en su poesía, como en la de Luis Cernuda, asistimos a un cumplimiento efectivo de aquella amenaza aludida, que en ambos casos se ha hecho permanente. Es decir, ha *cristalizado* como actitud poética en la que la oposición de mundo y amante inventados deviene en conflicto. Pero si *La realidad y el deseo* es juzgado como resultado de un profundo y dramático proceso que culmina en los ribazos de la Eternidad asociada a la segunda de las invenciones —la mirada narcisista es una áspera manera de santidad, se había dicho antes, y aquí parece combinar Dieste los mitos de Narciso y Ero de Armenteira o San Brandán—, de modo que su inventor queda prendido en el ramaje de su propia invención del deseo, que es tanto como decir que se desprende de lo real-inventado, *Las ilusiones*, alternativamente, supone —aun contada su amargura sentenciosa— un querer salvar ámbito y figuras inventados. Eso,

[106] Recuérdese a este respecto lo dicho sobre el *ordo amoris*, que jerarquiza en el pensamiento de Dieste al menos desde su ensayo «El arte y el eros» —por probable asimilación de lecturas schelerianas, como hemos visto— las actividades que el espíritu puede ejercitar en relación con el mundo (prácticas, cognoscitivas y amorosas).

inevitablemente, supone que la primera de esas invenciones, la del mundo, recorta de modo notable sus funciones. Gil-Albert dispone así un mundo pródigo y hospitalario que *se brinda* como escenario, y que en la práctica renuncia a otra función que la de tenderse para ser marco de la danza de los amantes que entre sí se inventan. Y claro, esto se parece ya mucho al paraíso que se perdió o, mejor —reclama el diálogo en el que desemboca la reseña—, a la Edad de Oro, que legítimamente el lector añorará leyendo el libro.

La sexta y última reseña se refiere a dos libros de relatos publicados en 1949 por Francisco Ayala en Buenos Aires, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, el primero editado por Sudamericana y el segundo por Losada. Dieste la escribió para el *Boletín del Instituto Español* de Londres, que dirigía Esteban Salazar Chapela[107]. El primero de esos libros, particularmente su último eslabón, el «Diálogo de los muertos» provoca en Dieste una auténtica conmoción espiritual, que según informa limita en un primer momento su capacidad analítica, en la práctica casi anulada por la *simple* y *global* recepción como lector, por la experiencia estética vivida, que como se comprueba paso a paso se convierte en el verdadero eje del impulso crítico-hermenéutico diesteano:

> ¿A qué declive encomendarse? ¿Al del juicio literario o al más vertiginoso de la angustia? Ceder a ésta es en verdad lo *sano*. No para remansarse y enviciarse en ella, sino en busca de forma, de renovada dignidad, de salvación, con cuyas vías no dará jamás el que plácidamente se duerme y a su dormirse llama resignarse. Ceder, sí... Pero muy pronto tuve que reconocer que no podía ser ese, ahora, el rumbo a velas desplegadas de mi conducta como comentador. (p. 26)

Esos comentarios se dirigen muy fundamentalmente a matizar la adscripción genológica que en el «Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo», apócrifo firmado por F. de Paula A.G. Duarte, se sugiere para *Los usurpadores*. Fiel a su interpretación dialógica y no formalista de los géneros, y «descontado lo irreductible» (p. 26) que en ellos haya, Dieste rechaza la clasificación de *novelas históricas* para la serie (en el sentido original del sustantivo cuando en el Renacimiento se incorpora del italiano) y propone la lectura de estos relatos desde la categoría de *lo trágico*. La base fundamental de esta propuesta es digna de comentario. Coincide con la valoración del rendimiento que el prologuista señala en el hecho de alejarse de la experiencia histórica inmediata —la Guerra Civil y la instauración del régimen de Franco— hacia otras etapas del pasado. Ello permitiría al lector, en efecto, extraer el sentido esencial de los *ejemplos* sobre la base de la distancia abierta en relación al presente (p. 103 en la ed. de Carolyn Richmond en Cátedra, M., 1992); facultándose así un ejercicio de conciencia *no partidista* que juzgue, ya sí, lo inmediato con una imparcialidad ganada. Y lo que se quiere someter a juicio no es sino la usurpación del poder, una constante de la condición humana. Pues bien, para Dieste, la fuerza trágica del

[107] De este texto no se guardaba copia en el Archivo Dieste, lo cual explicaría que en su momento no se incorporase a la compilación *Testimonios y homenajes*. Debo a doña Amelia Montero, en su día una de las *niñas de la guerra* embarcadas en puertos vascos con destino a Londres, la conclusión feliz del que fue laborioso e intrincado acceso al mismo. Este se vio favorecido por el hecho de que la Sra. Montero, a quien mani-

libro de Ayala proviene de la supeditación de lo que el crítico denomina «paisaje histórico» a la proyección actualizadora de aquel juicio:

> lo trágico es siempre actual, aunque su "asunto" haya pasado, pasado a la historia.
> [...]
> Aquellas historias son ya fatales porque han sido; y en la iluminación de un «haber sido», con temibles relumbres de un «poder ser todavía», descansa la virtud tan misteriosa y diamantina de la advertencia trágica. Pero de lo actual —y es drama actual en estricto sentido todo el que esté pendiente de verdadero desenlace— no cabe hacer materia de tragedia enteriza o, para hablar sin redundancia: de tragedia. (p. 27)

Tampoco deja de tener interés un apunte casi tangencial con el que Dieste va a concluir su breve crítica. Enlaza, por otra parte, con algo que se dejó indicado a propósito de *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Observa el crítico, en fin, que en *Los usurpadores*, si se quiere por contraste, queda fijada una cierta noción de la *virtud*, de la energía moral. Confiesa que acaso por eso mismo tras culminar esta lectura le entró el apetito de releer obras como las *Vidas paralelas*, «ciertos libros» de Séneca, el *Conde Lucanor* o los *Relatos de los tiempos merovingios*, parece probable que por lo que en ellas hay de crónica dialéctica de ciertos modelos de eticidad —en concordancia o en lucha—, también de dibujo de la personalidad mediante el procedimiento de la semblanza, siempre atractivo para Dieste.

La cabeza del cordero supone ya una inmersión directa en la guerra española, también en sus antecedentes y consecuencias, pero cree Dieste, y sin duda acierta, que planteada desde «el lado que más quema», el de las conciencias. Unas conciencias en lucha, en el filo de la inocencia y la culpabilidad, angustiadas por saberse presas en un laberinto sin salida. Los logros técnicos de Ayala en ese tratamiento son comparados —procedimiento inhabitual en nuestro crítico— con los de Albert Camus y Graham Greene, autores, en su criterio, de «las mejores novelas de hoy» (p. 27).

Como he indicado más arriba hay que referirse en segundo lugar a un grupo de tres ensayos, que en realidad son en origen conferencias, las dos primeras radiadas por emisoras bonaerenses y la tercera leída en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo. En los tres casos Dieste se centra en autores de la literatura española en lengua castellana, constituyendo novedad en sus atenciones tan sólo el caso de García Lorca. Adviértase, por otra parte, que aunque se califiquen de críticos estos ensayos, existe en ellos, como nunca es de otro modo en la crítica fundamentada, una tendencia a la teoría que asoma con insistencia nada tímida en sus páginas.

Precisamente sobre el habla en el teatro del poeta y dramaturgo granadino versó la primera, en orden cronológico, de aquellas tres intervenciones, que tuvo lugar en 1946. Y comenzaba Dieste entonces por perfilar aquella noción de *habla*, que prefiere entre otras a *estilo*, palabra para él en exceso marchita por sometimiento a la *elocutio* retórica, inyectado ya abusivamente

---

fiesto mi gratitud, es la actual depositaria del archivo personal de Esteban Salazar Chapela, director a partir de 1944 del Instituto Español de Londres, organismo cultural creado por el Gobierno de la República en el Exilio. El número del *Boletín* en el que aparece la reseña de Dieste fue el antepenúltimo que se imprimió de un total de doce.

en el ámbito escolar. Y se da a entender que también por olvido de la *inventio* y de su actividad propia, la de *invenire*, que en Dieste como en los clásicos tenía mucho que ver con el hallazgo de temas, referencias, modulaciones... en una memoria colectiva (TH, p. 200). Diría el conferenciante que las innovaciones lorquianas son *estilísticas*, por tanto, sólo si se consiguiese *vivificar* la palabra *estilo*, cometido que no niega que se pueda materializar, pero que en este caso, como he anunciado, aplaza, convencido de la validez operativa y la lozanía de otro sustantivo, *habla*[108]. La propia de García Lorca era en el criterio de Dieste viva y confiada. *Viva* porque sus términos comunicaban vida, movimiento y pálpito. *Confiada* porque sabía de sus capacidades, porque teniendo madurez conservaba la *grandísima niñez* de los grandes hombres, aquella misma —asegura nuestro autor— que buscaba Unamuno, y que encontró. Pero Lorca no la buscaba porque nunca la había perdido: «De ahí su mansedumbre, su posesión pacífica» (p. 201).

A lo anterior añade que el español, cuando no es académico en su habla, se encuentra en ella como pez en el agua. Y dado que en esta se multiplican los caminos, los hay derechos y curvilíneos o indirectos, siendo a menudo considerados estos últimos como metafóricos. Contra ello protesta Dieste y pone como ejemplo el castellano de Lorca, hable de lo que hable, pues la poesía —la suya al menos— desconoce las galas y toma el idioma siempre como utensilio directísimo, no siendo menos poeta cuando se refiere a los trabajos y los días que cuando dibuja «flores, auroras, novias, regocijos». «Y así amores y dramas y labranza, y la mies y el cántaro, y el asno y el cantar y la danza y el presagio y la luna son una sola poesía» (p. 202). Esto, que supo Lorca, también lo supo Lope de Vega, y para el conferenciante es común al ánimo y resultados de los mejores poetas. El logro más evidente de aquel radica según Dieste en la sabiduría técnica de su invención dramática, tanto en el dominio del ritmo como de la composición y de lo que llama *acento*, probablemente equivalente al tono dramático, o a lo que con Ingarden llamaríamos esencialidades metafísicas del objeto estético. Pero la clave de este saber se halla en la generosidad espiritual del autor, que era doble: para dar y para recibir, siendo esta última más relevante en el autor dramático. Recibir, ¿qué? Pues recibir voces ajenas, propiciar la dialogía. Describe así Dieste el alma del poeta como espacio teatral, al que entraban voces *como Perico por su casa*: «Aquella sala, el alma acogedora del poeta, era ya Teatro; y aquel teatro era sacramental, de comunión con lo insondable del ser de cada uno y del ser de todos. No se limita su teatro a ser espejo dramático de la realidad, si es que hay tales espejos» (p. 203). Nuevamente venimos a dar por esta senda a uno de los asuntos que desde siempre preocuparon a nuestro autor. El del realismo, ahora, otra vez, despreciado en sus logros cuando se limita a ser documento, cuando no aspira más que a trasladar material informativo de un espacio real a otro literario o teatral.

Frente a esa tendencia el teatro de Lorca es *realísimo*, «virtud radical, de vida o muerte, rara vez alcanzada por el llamado teatro realista», ese que todo conocedor de la historia del teatro —observa— sabe pasajero y espectral, ese que, como en general toda clase de documentos, es «tan vulnerable a la polilla» (p. 203). Junto a esta amonestación, sin embargo, encontramos otra que parece actuar como contrapeso. Disgusta asimismo a Dieste que se hable, como modali-

[108] Uno y otro vendrían a converger años después en el título de su discurso de ingreso en la Real Academia Gallega, *A vontade de estilo na fala popular* (1971).

dad diversificada, de *teatro poético*. Le parece redundancia correlativa de la que puede encontrarse en la expresión *música musical*, pues el teatro no poético sencillamente no es teatro. Y es peor incluso cuando se asimila, como es corriente, *poético* a *evasivo*; ni siquiera el teatro fantástico de Calderón es evasivo, pues como todo gran teatro —y cita expresamente a Esquilo, Sófocles, Shakespeare, Lope, Molière y Racine— se orienta precisamente al corazón de la realidad. Justo por haber citado al primero de ellos advertirá que en nuestro siglo suele pasar inadvertida la que le parece una de las virtudes principales del poeta dramático: «Esquilo es oficiante. Lo portentoso de su serenidad es que él mismo está como llevado por la corriente trágica. No está en la orilla. No se limita a ser el cicerone elocuente del suceso trágico. Compromete su ser en la tragedia, la padece» (pp. 203-204). Pues bien, esa misma virtud esquílea cumple a su juicio con precisión al propio Federico García Lorca y a su teatro realísimo. El dramaturgo español tampoco permaneció en la orilla: la corriente lo transportó, y con él a los espectadores de sus dramas, compatriotas o no. Siendo esto último acaso lo más misterioso de su numen trasladado a las voces múltiples y a sus hablas: «¡Quién lo diría! Que lo más familiar para un niño andaluz viniese a ser lo universal. Nadie lo imite más que en esto: en saber empezar por un olivo, o por la voz que pasa, con miles de años, en labios de unos labradores» (p. 204).

La segunda charla radiofónica a la que debemos referirnos tuvo su ocasión en el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. Es propiamente un manifiesto con explícito destinatario doble: los escritores de habla castellana «más bisoños que yo» y el vulgo, «cuya misión sagrada es alentar y defender (lo uno con su aliento, lo otro con su prudencia) lo que nace bien dicho, para que con vulgares bendiciones, con popular amor y de padres a hijos se divulgue» (TH, pp. 204-205). Estamos, por consiguiente, de nuevo ante uno de los temas recurrentes de la obra crítica diesteana: el cuidado amoroso de la lengua patrimonial, concebida como un tesoro histórico que sólo el pueblo es capaz de custodiar ayudado por los escritores con mejor oficio. A ello se superpone una segunda consideración que traza un puente con lo visto al estudiar la crítica de arte. En concreto, la asimilación de dos de los valores fundamentales que solían proyectarse en su axiología estética, y que ahora se muestra que son bien propios del habla popular, a cuyas olas divulgativas tiene siempre que confiarse el poeta con inocencia nativa:

> Y mal anda la poesía si esas olas se enturbian, y mal el vulgo si las deja enturbiar, como si fuesen asunto de las academias y no suyo guardar la limpidez de ese milagro que es hablar, estar suspensos en esa luz antigua, inmemorial, que nos traspasa y nos enciende y nos hace sabios, prudentes y cantores con sólo confiarnos a su buena ley.
>
> Y estad seguros de que si el vulgo pierde esa buena ley no habrá gramática ni escuela que pueda restaurarla si los poetas no rompen a cantar con vulgo de mil años en el corazón, sin ataduras, confiadamente, lo cual sólo es posible si antes se ha restaurado en el alma el fundamento de la confianza, que es... la reverencia. Lo diremos otra vez, el fundamento de la confianza es la reverencia. (p. 205)

La llamada de atención se dirige a los poetas que no confían en la capacidad del habla heredada, y, por otra parte, que no sienten la necesidad de dirigirse a aquellos que se la dieron. «Si doráis el oro es que no veis el oro»; esto es, si no habéis reverenciado la palabra recibida ignoráis su materia y por ello sen-

tís la necesidad de sobredorarla. ¿Quiénes son estos poetas? Parece claro que, otra vez, los devotos del purismo. Pero a ellos adjunta otra tendencia, tampoco nombrada explícitamente. La de las cien vanguardias, o la de todos aquellos que como algunas de estas malinterpretaron el consejo de Baudelaire sobre la necesidad de que el poeta ejerza en don de ebriedad su oficio, pues cuando dijo *¡embriágate!* apenas advertía que «cualquier entusiasmo es preferible a la falta de entusiasmo» (p. 206), que el énfasis muerto de la poesía contra la que reaccionaba tenía que ser superado..., pero que en absoluto desconfiaba del francés de la vida oral, contra el que no dirige nunca su desatada irreverencia. Para el escritor español Cervantes sería, pues, el primer maestro. En él valora Dieste sobre todo que conociendo el ímpetu casi peligroso del habla castellana, «el imperioso arrebato con que puede erguirse», la hubiera moderado, acaso —no se dice— como no quiso o no pudo hacer Quevedo. Pero moderación no es frialdad. Cervantes templa su estilo sobre todo por la fraternidad y franqueza con que contempla las criaturas que inventa, sean estas de la catadura moral que fueren, sean animadas o no. Por eso logra algo que siempre estima nuestro autor: nombrar sin competir con lo nombrado, decir sin ostentación, casi haciéndose invisible tras el discurso dicho.

Lo que conocemos de la tercera conferencia citada nos ha llegado sólo a través del resumen escrito por la poeta uruguaya Esther de Cáceres. Informa esta que en el arranque de su intervención ante los universitarios montevideanos Dieste aseguró que la crítica clara sobre la obra de Valle-Inclán todavía no había llegado, que era más pujante todavía la iconografía que la reflexión. Tras ello presentó el conferenciante tres modelos —todos franceses— que Valle pudo haber considerado en su tiempo: el naturalismo de Zola, el psicologismo de Proust y el purismo de Valéry. Los tres fueron descartados por un genio que no era capaz de ver el hombre a trozos, que sólo quería entenderse con la persona total, «angélica y pecadora», desde su propia conformación como poeta pleno, también total. Y así se le llamó *raro* y casi *maldito*, pero «Valle Inclán era raro por la sencilla razón de que empezaba a ser raro un hombre completo, en literatura» (TH, p. 211).

En confluencia con lo dicho a propósito de García Lorca y de Cervantes, anunciado ya en el ensayo «Hispanidad de Valle Inclán» (*Hora de España*) un decenio antes, añadió Dieste que el buen escritor toma sus palabras de la tradición. Valle fue un estilista sólo si comprendemos el término como capacidad para la creación de un mundo compacto, sólido y trabado que manifiestan sus signos tangibles en toda su profundidad. Como exigía Pascal la belleza sólo puede estimarse una vez establecido el mundo al que le pertenece. El románico es un estilo, y es bello, precisamente por esto. Y así, la lengua valleinclanesca es también conformadora simultánea de un mundo y un estilo a pesar de su soledad inmensa en el panorama de las letras o el teatro contemporáneos en España. Por esto mismo no cabe predicar que Valle-Inclán fuese un artesano. No lo fue. Como tampoco, subraya Dieste, un artista apenas instintivo. En esto último engaña a veces la primera impresión lectora, como también lo hace la mirada situada ante los cuadros de Velázquez. Ante el auditorio universitario confesó nuestro escritor haber entendido el misterio del pintor sevillano bastante después de hacer lo propio con el de los impresionistas o con el de Picasso. Valle, aun oponiéndose al estilo sosegado y transparente de Velázquez, representaría una dificultad semejante. Por último, el final perfil de su intervención dice Esther de

Cáceres que lo dedicó Dieste a la *ética señorial* del autor de *Divinas palabras*. La ética valleinclanesca se descubriría por una nota que la culmina, la del cobijo, la de la comprensión de las acciones de los demás, en un sentido feudal, claramente tradicionalista.

Terminando ya este repaso de la obra crítica del exilio con los prólogos escritos por Dieste, diré que se trata en los tres casos de textos muy breves que satisfacen escuetamente el cometido de una mera presentación. En el de la edición bonaerense de *De catro a catro* confirma Dieste el dato de que el libro es en realidad una antología realizada sobre textos previos escritos en un diario de abordo, no sintiendo contradictoria la información con el juicio de que su conjunto conforma en realidad un solo poema, ensamblado por la tensión simbólica (no emplea el término pero a ello se dirige) que enlaza las cifras de la realidad —estrellas, mar, ahogados, puertos, camaradas, nieblas...— con las del espíritu. La otra calificación que actúa como eje en estas ceñidas palabras prologales es la de la *perennidad* del verso manuelantoniano. Distancia así el debate sobre la asimilación de los *ismos*, asunto en el que no quiere detenerse, por menor: «Lo que hay en él de época rueda en su haz ingenuamente, como un rulo de espuma que pudo ser otro, según el viento y el obstáculo» (TH, pp. 193-194).

La presentación de Lorenzo Varela al público hispanoamericano la emprende Dieste en palabras que constituyen en realidad un poema en prosa organizado en torno a una idea que ya había abierto su reseña del primer libro de otro de sus jóvenes camaradas, *Entre dos fuegos*, de Antonio Sánchez Barbudo. Se trata del diálogo de las edades del hombre, ahora concentrado en la definición de la juventud, para nuestro escritor, más que una edad o un tránsito, «*lo que transita*» (TH, p. 195), siendo por esto mismo deseada por el niño y por el viejo.

Por último, el prólogo a *Dende lonxe*, de Neira Vilas, es el único texto de carácter crítico que Dieste escribió en gallego a lo largo de sus veintidós años de exilio. Entra por ello en el menguado bloque de la producción en esta lengua que Dieste emprendió en esa etapa, conformado además por el poema «Muiñeira», los relatos «De cómo veu a Rianxo unha balea» y «Un conto de reis», la conferencia radiada «As colectividades galegas en Bos Aires» y la reseña «Unha monografía de García-Sabell encol do arte de Luís Seoane». Nuevamente quiso acompañar Dieste la primera salida a escena de un joven escritor, que muy pronto destacaría sobre todo en la narración. *Dende lonxe* es presentado como poesía militante que se deja aconsejar por el murmullo de la tradición y que, como la mejor literatura civil, aspira a construir un futuro cierto. Por eso mismo su tiempo interno, dice el prologuista, es romero. Y los versos que en él se encuentran «van de camiño» (p. 8).

5.5.1. Crítica y exilio

Todo lo que hasta aquí hemos visto permite abundar en la clasificación de la crítica literaria diesteana como hermenéutica, es probable que durante su etapa del exilio —con alguna salvedad, como la reseña del libro de Juan Gil-Albert— menos segura de sus funciones que la ejercida en el ámbito de la plástica. Diríase que cuando habla de arte Dieste sabe bien para quién está hablando, mientras que cuando lo hace de literatura el perfil de sus posibles destinatarios comienza a desdibujarse; tanto que, en casos, el lector tiene la impresión de que la crítica no pasa de ser una comunicación personal dirigida apenas al autor del libro me-

diante un rodeo público. Eso explica el desinterés de Dieste por *contar* los textos que lee y comenta (sean narrativos, líricos o ensayísticos), por trazar mínimamente sus esquemas temáticos, por *situar* al lector frente a ellos con alguna clase de información apriorística de la que se tiende a considerar como *útil* en relación con una posible lectura anterior o posterior. Lo cual está claro que si se potencia en exceso es lastre que llega a desnaturalizar la propia crítica en cuanto tal, reducida a un tutelaje ancilar muy poco atractivo; pero, también, que si se elimina absolutamente contribuye a poner en fuga la atención de los lectores menos avezados, menos expertos (y no en el tema referido —lo cual aun sería explicable— sino en particular en el sistema conceptual de quien firma la crítica).

En lo formal este que describo es el sustento de una prosa crítica de corte netamente ensayístico, a menudo tan compleja en la argumentación —por simultaneidad de cruces elípticos y digresivos, por discontinuidad de la marcha, ora sinuosa ora con la rapidez de una súbita aparición fantasmagórica— y tan densa en lo conceptual como los propios ensayos *mayores* del autor. A esta luz habría acaso que retomar y matizar lo que se ha indicado sobre la falta de seguridad funcional de ese tipo de crítica. Porque, visto su sentido profundo de hermenéutica, de un querer comprender para comprenderse, es claro que converge con los criterios expuestos por Dieste para la forma ensayo. Así, salvo esos breves momentos en los que se trata apenas de presentar en sociedad literaria textos de autores noveles, la crítica literaria como tal, al menos en este tiempo de exilio, diríase que se haya trasmudado funcionalmente para Dieste en ensayo. Parece lógico pensar que esto se ha determinado así por una clave pragmática ya mencionada: porque en este tipo de actividad, sobre todo cuando se orienta a la publicación de libros firmados por autores de la misma condición, el crítico exiliado no acaba de saber para quién está hablando. Acaso esta respuesta sea más plausible que otra alternativa, que se traduciría en una simple pérdida de confianza en la virtualidad de la crítica y en su razón de ser al margen de las circunstancias en que aquella se produzca.

Tendría interés investigar, de todos modos, en qué medida la confluencia entre crítica y ensayo fue casi un fenómeno *cultural* en la producción crítica del exilio español. Sobre ello ilustran las observaciones de Emilia de Zuleta en referencia al tipo de trabajos aparecidos en *Correo Literario*, que muestran a las claras que la característica no es ni mucho menos exclusiva de nuestro autor (Zuleta, 1983: 187-191). Y más aun la agrupación promovida por Germán Gullón (1977) en el último capítulo del libro *Cultura y literatura*, cuarto de la serie *El exilio español de 1939*, dirigida por José Luis Abellán. Bajo el título de «El ensayo y la crítica» Gullón en ningún momento llega a establecer una separación entre ambos órdenes textuales, que trata de forma conjunta; lo cual, al margen de la discusión metodológica que pudiera suscitar, es claramente significativo de una apreciación de lectura, de una recepción *global*, correspondiente además a un fino lector y notable investigador[109].

[109] No desmerece su panorama el hecho de no citar siquiera a Rafael Dieste, dato en cualquier caso sorprendente. Más aun si se considera que es el único de los grandes nombres de *Hora de España*, tanto del núcleo de redactores como del de sus colaboradores principales, que no comparece en el registro de datos ofrecidos. Sí lo hace, sin embargo, Eduardo Dieste, (p. 274), a pesar de su nacionalidad uruguaya. Tampoco aparecen referencias a nuestro escritor en el libro de Aullón de Haro *Los géneros ensayísticos en el siglo XX* (1987c), que dedica un capítulo al ensayo en el exilio (pp. 86-91), ni en la luminosa perspectiva de Elías Díaz (1974

Tampoco debería echarse en olvido que el rasgo se manifestaba ya acendrado en la práctica de Ortega como crítico, labor que siempre ejerció por integración en un marco superior que pudiera describirse como su sistema filosófico[110], y que su magisterio, con sus virtudes y sus *vicios* intelectuales, estos desmedrados en ocasiones por los más próximos de sus colaboradores en *Revista de Occidente*, sobre la generalidad de los escritores que salieron de España en 1939 está fuera de duda.

5.6. Tratados sobre teatro[111]

En la primera etapa de su exilio bonaerense, cabe suponer que alentado por sus trabajos de recomposición de *Viaje y fin de don Frontán* y *Quebranto de doña Luparia* con destino a la trilogía *Viaje, duelo y perdición* (1945), Dieste vuelve a escribir teoría teatral y dramática, que en algunas ocasiones no es ajena a un impulso comparatista entre artes plásticas y escénica. Se trata de tres ensayos, de diverso asunto y extensión, de los cuales tan sólo el primero, «Tratado mínimo del arte de la escena» llegaría a la imprenta, en concreto a la de *Correo Literario* en noviembre de 1944 (p. 3), si bien en una redacción abreviada en relación con la copia mecanográfica conservada en el Archivo Dieste. Los otros dos textos, con bastante probabilidad no cerrados totalmente por el autor —sobre todo el primero— y en espera de una reconsideración que no se produjo, recibieron los títulos de «Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel» y «El teatro en el arte y el arte del teatro». En su conjunto puede considerarse que este cuerpo teórico tiene una notable relevancia, que es en realidad doble, pues además de las propuestas de índole general estética estos tratados pueden leerse también como una poética teatral personalmente asumida por el dramaturgo y *hombre de teatro* Rafael Dieste. La tendencia común a la concisión y a una forma de expresividad plagada de imágenes y de quiebros aforísticos, extraordinariamente sugerente desde el punto de vista del estilo y los hallazgos, pero también algo imprecisa en lo conceptual[112] (no tanto como de entrada pueda parecer), respon-

---

1978[2]) sobre el pensamiento español de postguerra, en el que no se desatiende el diálogo entre lo producido en el país y lo debido a los autores del destierro. En los varios trabajos y reelaboraciones consagrados por Abellán al tema (1967, 1976, 1978: 103-176, 1980, 1983 y 1994, entre otros) apenas se encuentra alguna mínima alusión, que nunca lo es a sus publicaciones sino a su condición de antiguo componente del grupo de *Hora de España*. Finalmente, tampoco se cita a Dieste en «El ensayo durante el exilio», de Francisco Caudet (1995), aunque en este caso se deba —resulta obvio— no a desconocimiento sino a la propia orientación del trabajo, cuyo título no se adecua exactamente a su contenido.

[110] Así lo han reconocido los estudiosos de esa faceta del pensador. Precisamente la obra crítica del escritor granadino, en buena medida formado en la redacción de *Revista de Occidente*, se ha caracterizado por potenciar el esfuerzo de mediación ante los lectores que programáticamente defendía Ortega, que también fue asumido por Dieste en una primera etapa. Parece bastante evidente, en cualquier caso, que Ayala perseveró en ese esfuerzo con voluntad más firme que la demostrada por el propio Ortega o, en otro nivel —insisto que en esta etapa y sólo en el orden de su crítica literaria—, por nuestro escritor. No parecería desacertado interpretar que en ambos ejercicios por concesión simultánea al *sistema* filosófico propio y al estilo personal.

[111] En *Cuadernos de Estudios Gallegos* ha aparecido una versión en gallego de este capítulo (Casas, 1997b).

[112] Véase sobre esto Gurméndez (1991b: 72), donde partiendo de una consideración de Pedro Salinas, según la cual el pensamiento español más que discursivo habría tendido siempre a ser *poético y aforístico*, se

de a una modulación por otra parte muy típica de la *razón poética* tan cara al autor, presente ya con todos los condicionantes descritos en el célebre «Limiar» teórico a *Dos arquivos do trasno*.

5.6.1. «Tratado mínimo del arte de la escena»

En el «Tratado mínimo del arte de la escena» podrían reconocerse el compendio de una semiótica teatral y al tiempo una poética de la representación y un esbozo de dramaturgia (en el sentido postbrechtiano del término). En muy apretada, densa e incluso paradójica síntesis —extracto de un texto previo, perdido durante la guerra y reconstruido en la memoria: aquel *Breviario de estética teatral* escrito en Bélgica en 1935 del que ya hemos hablado—, quedan cifradas las convicciones y hallazgos más relevantes de quien a estas alturas acumulaba ya una más que notable experiencia escénica y dramatúrgica, siendo tangibles asimismo las huellas de un aprendizaje que lo había puesto en contacto con los más importantes teóricos del siglo XX. Comienza asentando el principio de la *presencia activa* en un granado párrafo que no pasó a la versión impresa, pero que ahora, de modo excepcional[113], conviene rescatar aunque sea sólo por lo que adelanta:

> Toda superficie que se sitúa frente a la mirada, o que la mirada sitúa frente a sí como *presencia activa*, crea por su virtud, o por nuestra manera de mirarla, un espacio mágico, aunque no se representa en ella el espacio real y aunque la ley de su unidad sea fantástica, decorativa e irreal. Una escultura lo crea en torno a sí, y también una peña solitaria. Un cuerpo arquitectónico lo anuncia, visto desde afuera, en su interior; y así conquista el ámbito exterior y lo transfigura. (A.D., p. 1)

Por lo tanto, para Dieste, que aquí se limita a recuperar el sentido etimológico de lo que era el *theatron* para los griegos, el espectáculo está implícito ya en la mera división del espacio en dos ámbitos, con tal de que el uno se configure para la expectación del otro. Halla el teórico que en esto no hay todavía diferencia alguna en relación con la pintura, pues el teatro comparte con esta arte plástica un corolario de la misma ley espectacular de la presencia activa, por el cual ni la superficie pictórica ni la escena *representan* la realidad que tienen frente a sí, sino que lo que hacen es *trans-figurarla*, para finalmente restablecernos o confirmarnos *nuestro espacio*[114]. Tampoco se abren ángulos en cuanto a una segunda ley, ahora de carácter formal, que vendría a asegurar que la única correspondencia exigible a la pintura y al espectáculo es la de sus partes con la totalidad de lo creado. Por esto mismo advierte contra las alusiones en desbarajuste, contra el ambiente que se insubordina y acaba dando pistas falsas al espectador.

---

concluye que en el caso de Dieste la obra ensayística alcanza una intuición poética esencial, por lo que el estudioso propone que se lleve a cabo sobre ella una lectura en cuanto «creación poética de la imaginación especulativa».

[113] En adelante, por interpretar que en él se representa la final voluntad autorial, me limitaré al texto de *Correo Literario*, dividido en cuatro pequeños capítulos. Sólo tras rematar su lectura crítica retornaré brevemente al original. Sobre el principio de la *presencia activa* precisará el autor conceptos en el tercer tratado de los mencionados.

[114] De la relación entre teatro y pintura hablará asimismo Dieste en «El teatro en el Arte y el arte del teatro».

Sentadas tales bases, el tratadista analiza el vínculo entre drama y representación desde la perspectiva del dramaturgo, desde el acto creativo ya. Dieste se muestra convencido de la existencia de un tránsito, perteneciente aún a la imaginación del autor, en el cual la intuición dramática se hace teatral, de modo que llegan a coparticiparse mutuamente «las virtudes espectaculares del drama y su valor de signo dramático». Así, todo drama bien pensado incorpora una estructura teatral, por lo que si no es parasitado resultará representable. Ahora bien, por defecto o por exceso —casi siempre por esto último, señala Dieste—, y ya en la imaginación autorial, el drama puede nacer condicionado y lastrado, orientándose hacia el fracaso escénico. Esto ocurriría de manera especial cuando los denominados «accidentes pintorescos» se enredan entre sí, rebelándose contra la necesaria subordinación al *todo* demandada desde un principio. Y avisa explícitamente el tratadista contra una de las trampas vacuas que suelen arrumbar el drama en dudoso beneficio del efecto visual sobre el escenario: la belleza y armonía espectaculares no son el fin último de la representación, y ni siquiera garantizan nada más allá del pasmo que acaso paralice a un público; indicación que por sí misma disuelve cualquier interpretación del texto como más o menos continuista del rumbo abierto por el espectáculo global de raíz wagneriana y aun de la línea que pueda representar el *Totaltheater* de Gropius y Piscator, en general asumido por el *Bauhaus*. Es a otro factor a lo que debe subordinarse cualquier montaje, incluyendo en este término a la misma armonía (tan sólo un medio): el más puro designio teatral es —dice Dieste— hacer al espectador testigo de una acción dramática:

> Con sobriedad o riqueza de accidentes, lo esencial es que todos atestigüen, por su significación, ritmo y virtud, que son signos de una total presencia dándose a conocer, no meros ornamentos, utensilios, masas inertes o alardes de ficción.
>
> Todo lo que aparece en escena debe asistir al acto dramático; de lo contrario no debe aparecer. En la realidad hay muchas cosas y accidentes que están, pero no asisten... En el teatro aun la ausencia o sordera de las cosas debe ser un modo de asistir. Todo ha de participar según su ritmo y cualidad no sólo en la acción, sino en el acto de conocimiento dramático.

En función de estas consideraciones introduce una crítica al teatro usual, en el que habitualmente —juzga— «nada asiste al drama», de modo que todo acaba por estorbar, desde la gestualidad al movimiento, desde la voz a la disposición cromática. Conviene insistir en que la reflexión diesteana sigue teniendo siempre como referente al espectador. La recepción del fenómeno teatral es lo que permite establecer criterios valorativos sobre la pertinencia y ajuste de la diversidad de signos teatrales; y esto es así por cuanto el inicial punto de partida establecía ya, como un axioma, que hay espectáculo porque hay un lugar de expectación. Según la sensibilidad de Dieste, como participante en el público del tiempo que somete a juicio crítico, sólo el subrayado de algunos signos permitía a los espectadores habituales una interpretación de su carga informativa, «pero en realidad permanecemos ausentes y sin siquiera enterarnos de la presencia de nuestra ausencia, lo cual ya sería divinamente dramático y, en altísimo grado, teatral».

El tratadista localiza una posible solución a ese estado de cosas en la recuperación de la máscara, entroncando así con una tradición que, en principio al menos, no es aquella con la que confesaba sentirse más identificado tras sus estudios en Bélgica y Francia en los años previos a la guerra española, la cual según

se recordará era la que podría representarse en Stanislavski. Con todo, no conviene perder de vista el motivo que está detrás de esta apuesta, parece que coyuntural, por la reteatralización estilizadora y la anulación de la transmisión psicológica de un carácter sobre la base de su expresión facial. La máscara es una solución al agotamiento creativo y técnico del teatro al uso[115]. Pero además de ello Dieste señala su virtud principal en su capacidad *nominal*, en su poder *para nombrar*, que viene a ser como una mostración sostenida del espíritu que contempla e interviene. Y aquí sí que ya deja de existir paralelismo con la pintura.

Sin embargo, nuestro escritor va mucho más allá de lo que pudiera pensarse en función de esta introducción. Sin descartar la mera utilización de la máscara por parte de los actores propone en realidad algo de mayor alcance, «hacer máscara de toda la escena». Previene antes de entrar en detalles contra el reduccionismo que es corriente en la concepción funcional de aquella; establece un vínculo entre su inmutabilidad y la capacidad reveladora de la voz que la acompaña, la cual, bien usada, hace transparente la máscara en un cierto sentido, «y es así como siendo rígida en su límite es libre en su profundidad y ante los ojos, [asistiendo] toda entera, en esencial quietud, a su íntima pasión». Pues bien, lo que en fin plantea este tratado mínimo —resumo e interpreto— es el desarrollo de una estética global del par máscara-voz, en la que el segundo polo se identifica con lo sujeto a inflexión, a mudanza, y el primero con lo invariable; pero de nuevo bajo el designio de que este transparezca correlativamente en aquel. Esto significa llanamente que a cada una de las materializaciones en las que se mostrare el *concepto máscara*, constitutivas (por multiplicación) de un ciclo con varias fases, correspondería, en principio biunívocamente, una concreción del *concepto voz*. Y justo en este punto es donde se concentra la paradoja anunciada, porque «siendo difícil mover todo un ciclo de máscaras y acordarlas a un tiempo con las perspectivas de la voz esencial, habría que encomendar su *representación* al rostro del actor. Y esto es lo que el rostro del actor debe representar». Es decir, que en último término, y al margen de otras consideraciones que se puedan y deban extraer, Dieste viene a dar al punto que fue su caballo de batalla ya desde la crítica teatral ejercida en *El Pueblo Gallego* y, diez años después, en la etapa en que dirigió «Nueva Escena» tras asimilar las enseñanzas de Craig. Y ese punto es el actor, su trabajo sometido a un orden marco, su coordinación; en definitiva, la necesidad de llevar a cabo una investigación sobre su cometido.

Lo paradójico estriba en que se haya de llegar al actor desde la máscara, pero esta es justamente la gran novedad que aporta la que parece revelársenos como gran síntesis diesteana. Por esto mismo concreté antes que parecía abrirse, *prima facie*, una distancia entre lo defendido por el tratadista y el sistema desarrollado por Konstantin Stanislavski. Pero en realidad no es eso. Estamos más bien ante un regreso a Stanislavski a través de Craig[116] e, incluso, aunque sobre este punto la conjetura no pueda apoyarse en pruebas, a través de la disciplina del teatro oriental. De modo que, contemplado desde otro punto de vista el tra-

[115] Sólo tres años antes, en el montaje bonaerense de *Os vellos non deben de namorarse*, Castelao había recuperado el uso de la máscara. Más adelante conoceremos el juicio que mereció a Dieste aquel espectáculo.

[116] El teórico inglés escribió en su tratado *On the Art of the Theater* que la conclusión a la que todo actor fiel a sí mismo debería llegar un día era «that the mask is the only right medium of portraying the expressions of the soul as shown through the expressions of the face» (Craig, 1911 1956: 13).

yecto, se podría decir que Dieste adelanta algunos de los presupuestos de Jerzy Grotowski en su Teatro Laboratorio de Wroclaw a partir de 1960, o los posteriores de Peter Brook o Eugenio Barba. Y en ese sentido exige que el rostro del actor posea la fluidez de mutación suficiente para dar cuenta de la multiplicación de la máscara en todo su ciclo, en toda la pluralidad semiótica ofrecida desde el escenario, de forma tal que se puedan contemplar las manos y el cuerpo de aquel actor «con el mismo espíritu que nos hizo adivinar el sentido de la máscara».

Pero Dieste no se contenta con ese esfuerzo. Le importa el actor, pero no desatiende al personaje ni a su entorno, pues para él la escena toda debe convertirse en una *máscara cambiante*, en *pura representación*, en «superficie del ser tansparentando su destino». Y todo ello admite graduación, o lo que el tratadista refiere como escalas de presencia.

En este punto remata la versión impresa del trabajo. Pero, según he adelantado, importa saber que a estas reflexiones continuaban otras en la primera redacción. Siquiera sea mediante unas breves notas conviene precisar su rumbo. Y no es este otro que el del establecimiento de los que se llaman «testimonios paralelos» de autor y actor, sus afinidades. Que comienzan por una renovada llamada al orden de quietud que ambos deberían experimentar en su oficio, una disciplina para la sujeción de todo ímpetu que se manifieste —en una u otra esfera— como «turbio simulacro». Y se recuerda aquí que la serenidad no es sinónimo de frialdad, sino que ante todo es equilibrio: «La experiencia más apasionada, sin la cual es difícil un gran poeta, debe distanciarse y presentar su faz al quieto amor que la ilumine; y sólo entonces es posible el acto creador y su justicia» (A.D., p. 7). Cree Dieste que el personaje es extraño al poeta dramático. Este podría hacerse personaje de sí mismo, pero únicamente si consiguiese contemplarse de forma inesperada y *con extrañeza* ante alguna suerte de espejo, porque en definitiva es en exceso grande la autovigilancia del ser. El personaje es el vínculo del autor con el actor, siendo el problema de este último no dejar de ser quien es, lo cual, según el tratadista, sería una desgracia, pues eliminaría el albedrío del actor.

En la concepción diesteana el arte del actor consiste en lograr que «un ritmo signifique una acción» subordinando siempre esa acción al propio destino y virtud del personaje. El actor tiene que dar a conocer el espíritu del personaje, y tiene que hacerlo mediante todas las herramientas de las que dispone, que se reducen a él mismo, de suerte que toda su presencia sea «máscara con voz de poesía dentro». Sin embargo, eso no es todo. Dieste concederá la palabra al actor en la parte final del tratado para que este confirme lo siguiente:

> en realidad no represento sólo el personaje, sino el drama, como una nube oscura significa el conflicto y presagios de todo el cielo en que navega. Así toda la poesía del drama, es como un gran espacio, y en él soy libre y siento las formas de mi gravitación fuera de mí como significativas apariencias con su acento justo, como si fuesen versos. (p. 8)

5.6.2. «Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel»

El segundo de los ensayos de teoría teatral escritos por nuestro autor en un momento no bien determinado del exilio, pero tal vez no demasiado distante de la etapa en la que preparaba la trilogía *Viaje, duelo y perdición*, es «Notas un

tanto descuidadas de Félix Muriel»[117]. Su asunto fundamental gira en torno a la discusión sobre la comedia y la tragedia, sus funcionalidades, formas y efectos[118]. Se configura así una suerte de doble filosofía de lo trágico y lo cómico abocada (sólo relativamente) a la dramaturgia. No oculta el autor en ningún momento, por otra parte, su vocación de investigar los caminos que pudieran suponer para el drama una superación de la escisión polarizadora que la máscara del llanto y de la risa ha venido representando. En el conjunto del tratado, aunque no hay alusiones explícitas, es apreciable la asimilación e intento de desarrollo, por una parte, de algunas de las tesis fundamentales de Friedrich Schelling, expuestas a partir de su *System des transzendentalen Idealismus* (1800) aunque ya presentes como intuiciones en los *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795), y por otra —ya no pendiente de lo trágico sino de lo cómico—, de una serie abierta de indagaciones sobre la risa y la comedia entre las que pudieran destacarse textos de Henri Bergson, como *Le rire* (1900).

La tragedia es presentada aquí en el marco de lo sacrificial, teniendo en consecuencia un alcance religioso que el autor se adelanta a precisar que no excluye otros posibles. Se trata de un sacrificio *necesario* —y no meramente conveniente, práctico o instrumental— que liga lo humano con lo divino, como ya vio Hegel. La gravedad de la tragedia descansaría para Dieste, precisamente, en el reconocimiento de aquella necesidad.

Junto a esa acción litúrgica, y atendiendo a su recepción por el público, se señala en estas «Notas» la existencia de un segundo orden sacrificial, constituido por «la caridad en el dolor» (p. 2), la cual no debería confundirse con la simple compasión procurada desde la ejemplaridad de la tragedia. Lo irremediable del dolor trágico provoca la asunción por parte del espectador de su semejanza con aquel que cae o padece, de modo tal que, en términos schopenhauerianos, se produce una traslación de la esfera de la representación a la de la voluntad.

Pero tras Grecia, donde el carácter sagrado de la tragedia se impuso a cualquier otra proyección, el ámbito de lo profano ganaría para sí lo trágico. Dieste se propone por ello indagar cuál haya sido la justificación sustentadora de la continuidad del género. Y, como en otros casos, sus razonamientos se vuelven ahora hacia lo que él mismo había delimitado como una Estimativa estética; pues, en definitiva, de lo que se va a hablar es de valores. En un primer momento aludirá el tratadista al conocimiento: la tragedia vendría a ser así el acto de toma de conciencia de los límites del ser humano ante los poderes de la necesi-

[117] Inédito, como se ha dicho. La copia mecanográfica conservada en el Archivo Dieste comprende veinte folios numerados correlativamente. No tiene divisiones internas claras, aunque en la página 12 se destaca entre blancos tipográficos la leyenda «El sacrilegio de Pigmalión». Sí hay en varios momentos resúmenes o sinopsis de lo alcanzado previamente (pp. 6, 11 y 15). En alguna de sus partes en particular el texto manifiesta claramente su carácter de documento de trabajo en espera de un desarrollo posterior. Un ejemplo es el que se encuentra en la p. 7: «Otras observaciones: Por qué me resisto a escribir tragedia. Por qué no me inclino decididamente a la comedia. Esquilo, Shakespeare, Molière, Lope, Calderón, Ibsen». A pesar de ello, y con las reservas lógicas, parece ineludible su consideración en una investigación de la naturaleza de la aquí emprendida.

[118] En dos trabajos anteriores, centrados respectivamente en *A fiestra valdeira* y *Viaje y fin de don Frontán*, tuve ocasión de mostrar algunas correspondencias entre la teoría perfilada en el ensayo y la concreción textual vigente en aquellas piezas (Casas, 1994a: 247-257 y 1995e: 39-40).

dad. Sin embargo, ese es tan sólo un primer estadio de su definición discursiva, compartido por otra parte con la poesía épica. Lo específico de la tragedia respecto a la épica le viene dado por su naturaleza de celebración. Y aquello que celebra la tragedia es la virtud del héroe.

La comedia, por su parte, a través de la mediación efectual de la risa, juzga algo que importaba también a la tragedia, el determinismo. Pero ahora circunscrito al carácter, señala Dieste. «Lo cómico es poder hacer previsiones sobre el carácter, aun cuando las circunstancias sean imprevistas»[119] (p. 5). La plasmación clásica de lo cómico reconvierte mediante ese expediente al agente en paciente, pues el mundo circundante le devuelve sus propios errores, de modo que las cosas llegan a alzarse en jueces con capacidad para el restablecimiento de un equilibrio, correlativamente secundado en la recepción del público por estallido de la risa. Resumiendo lo hasta aquí alcanzado cifra el ensayista:

> El valor de la tragedia se busca en su alusión a los fundamentos del hombre y del mundo. El valor de la comedia en su alusión a un fundamento verdadero mediante el fracaso de un simulacro, de un fundamento falso.
>
> Lo primero envuelve cierto alcance religioso. Lo segundo cierto alcance moral. (p. 6)

A continuación plantea Dieste la posibilidad de superación de ese esquema clásico a fin de abrir una edad nueva del drama. El reto, desde luego, no lo satisface la tragicomedia, modalidad que es interpretada como fruto de una indefinición que pretende apenas guardar fidelidad a la diversidad de la propia vida. De lo que se trataría es de encontrar una esfera íntegra que comprendiese, no por mestizaje ni zigzagueo sino descubriendo una «clara realidad estética» nueva, la comedia y la tragedia. Y esa comparecencia de lo cómico y lo trágico, para ser efectiva, habría de lograrse sin caer en mutua irreverencia de ambos polos.

A partir de este momento el ensayo o tratado toma una vertiente casi íntima, de autoindagación. Diríase que Dieste se propusiera alcanzar una respuesta para su silencio como dramaturgo, una respuesta que fuese el primer jalón para tomar referencias de su regreso al drama, en fin, de su recuperación para el teatro. No parece que conciba otra posibilidad que la de crear lo que llama *dramas aleccionadores*, aquellos que moverían a una acción justa o previsora, nacidos de un ejercicio previo de responsabilidad etopoética. Pero se exige a sí mismo —y sería justo reconocer que algo muy próximo se deja sentir en su praxis dramática toda— que la ejemplaridad fuese verdaderamente profunda, esto es, que lograse trascender su sentido radialmente a lo diverso, porque «En poesía los universales deben ser entendidos como centros de intuición concreta a partir de los cuales, por vías de invención poética, se puede llegar a todos los extremos —en la esfera de lo análogo, de lo distinto y hasta de lo opuesto» (p. 8).

---

[119] Recuérdese que junto con la *insociabilidad* del personaje y la *insensibilidad* del espectador, para Bergson existía una tercera condición para la irrupción de la risa en la representación cómica. Exactamente el *automatismo*, pues «sólo es esencialmente risible lo que se realiza de un modo automático» (Bergson, 1900 trad. 1973: 121). Por su parte, Emil Staiger (1946 trad. 1966: 199) ha subrayado, discutiéndolo en ambos casos, que la risa suponía para Kant el carácter de quiebra de una expectativa correspondiente a un *a priori* del mundo, que finalmente se resuelve *en nada*; y, para Vischer, la reconducción de una expectación del orden oculto de lo sublime al de la patencia de lo fenoménico, que se revelaría con un impulso en mayor o menor medida patético.

Es también fácilmente rastreable en la producción teatral anterior del autor otro designio que aquí se fija de modo explícito, el de renunciar simplemente a conmover, o aun el de buscar la «malsana complicidad» del público para solaz de una crueldad estéril dirigida —¿como en la farsa?— a reírse de unos personajes que previamente se han querido ridículos a fin de la promoción de una más sencilla y trivial saña.

Con la referencia a los personajes se alcanza otro capítulo del texto que se engarza con el problema de la *inventio* dramática y con la dramaturgia constructora de un mundo. ¿Dónde localizar el conflicto? ¿En ficciones no sujetas a veracidad histórica? ¿En la leyenda? ¿En la historia? La clave para hallar una respuesta satisfactoria sólo puede determinarse previo cuestionamiento de la relación del autor con sus personajes, asunto —recuérdese— ya presente en el «Tratado mínimo». El primer parámetro lo da la necesidad. La necesidad de los personajes no puede construirse maquinalmente, pues su carácter no es de la misma naturaleza que las leyes físicas que hacen funcionar las máquinas. Su universalidad expresa la libertad, o cuando menos la impronta de un imperativo moral. Tal y como comenta Peter Szondi (1978 trad. 1994: 183) leyendo a Schelling, el proceso trágico en cuanto fenómeno dialéctico queda definido como «restitución de la indiferenciación del conflicto», pues llegan a identificarse necesidad y libertad (fracaso y victoria, en otro orden: «el vencedor es a la vez el vencido»).

De este modo, la necesidad que opera en el drama tiene para Dieste las siguientes cinco formas posibles: a) vinculación con los fines marcados por los propios personajes, b) asociación determinista al carácter de los personajes o a sus circunstancias, c) comparecencia de lo anterior con la libertad, como dos motores simultáneos del drama, d) predestinación, y e) sometimiento a lo verídico, al acaecimiento histórico cumplido (esto tiene aplicación exclusiva al drama histórico). Todo lo anterior informa de la relación moral del autor con sus personajes y aun de la del primero consigo mismo «como personaje».

Tras el epígrafe «El sacrilegio de Pigmalión» procede Dieste a perfilar las características de varias de las cinco formas anteriores, con particular atención al *drama determinista*. Refiere así el absoluto rigor de la concepción de los personajes; la supresión de la esfera de lo imprevisto; o el camino en pos del desenlace, que se concibe como solución al problema, casi en un sentido lúdico (apuesta, *jugadas*, ejercicio, incentivos...), admitiéndose el azar incluso, aunque sólo si ese azar es el connatural al localizable en los *juegos de azar*, si es —por tanto— *legítimo*, lo cual equivale a asegurarse de que está «establecido de antemano por los convenios que definen un juego» (p. 13). El drama determinista no supondría que el desenlace se haya previsto perfectamente por el autor dramático, sino más bien que en la *inventio* se le presentan varias culminaciones posibles:

> Téngase en cuenta que la creación del drama empieza antes de escribirlo y aun de planearlo. El desenlace es determinado por las circunstancias en la exposición del drama, pero a su vez las determina en su creación. En esto cabe trampa, ardid, abuso de ingenio —bueno o mal ingenio, no por ser bueno se autoriza el uso. Pero cabe también la más cabal honradez artística. (p. 14)

Regresando a la libertad del personaje —interpretada como autonomía con respecto a su autor, incluso en el caso de los que se denominan de forma provi-

sional personajes *resucitados*, que serían los históricos— asegura Dieste que sin ella no hay drama, sencillamente por no propiciarse en tal caso función dramática alguna; idea esta de raigambre notoriamente romántica, y como vindicación presente ya en Schelling. A esa luz, concluye que inventar el personaje es, para empezar, comprenderlo. Y advierte que eso no presupone ni compenetración ni reducción a caso explicable desde la opción genérica asumida.

Cumplida esta especie de excurso sobre la trayectoria que une autor y personaje considera el tratadista que está en condiciones de regresar a la *inventio*. ¿Cómo surge el asunto dramático? Acaso por azar, sí, pero siempre por disposición *temática* previa de la fantasía del autor. Para Dieste el tema es siempre anterior a la ocurrencia, aunque en ocasiones permanezca anclado en espera de una «ráfaga propicia», pues, como recoge del lenguaje marinero, «a veces hay que remar para ir a tomar viento» (p. 17). De esta manera la responsabilidad inicial del autor es la de crear un espacio, despejarlo, para que el drama pueda verse, para expresión de los personajes que son siempre conciencias, testigos. Como se comprueba estamos frente a una nueva reformulación de una de las más conocidas síntesis del pensamiento de Schelling, la que tiene como polos la creación inconsciente y la reflexión sujeta a método, a precisión y cálculo.

La parte final de estas «Notas» precipita un esquema sobre las relaciones múltiples del personaje, ya sin ceñirse en exclusiva a su presencia ante el autor o ante sí mismo, reinterpretando en fin su propia individuación, que se abrirá en un sentido concordante con el impulso dionisíaco en Nietzsche. Indica aquí el tratadista que, además de manifestarse frente a cada uno de los otros individuos que lo acompañan como *dramatis personae*, el personaje lo hace ante su conjunto, entendido como «ámbito moral». También ante la comunidad que representa el mito de lo colectivo, y ante la *comunidad esencial* que define el espíritu (y aquí la presencia de Hegel se revela nítida). Y, finalmente, ante el público y ante el misterio. Son ocho presencias simultáneas que se multiplican por el número total de personajes. La peculiaridad mayor de la oratoria teatral consiste justamente en que cada uno de ellos habla simultáneamente para todos los ángulos descritos. Naturalmente, la disposición de tal red es competencia autorial, y puede verse también como despliegue de un espacio espectacular que acoge al espíritu, al público, al coro y al personaje. Es el ámbito en el que la conciencia humana asiste a los espejos enfrentados de aquellos que se definieron como testigos recíprocos.

5.6.3. «El teatro en el Arte y el arte del teatro»

Pasaremos, por último, al estudio de «El teatro en el Arte y el arte del teatro». Como en el caso anterior se trata de un ensayo inédito, aunque en esta ocasión más elaborado[120] y con seguridad también más original. Una primera parte,

[120] La copia que he manejado suma un total de treinta y tres folios numerados en el vértice superior izquierdo de forma correlativa de 1 a 33. Los nueve primeros llevan además, en el vértice superior derecho, letras mayúsculas sucesivas, entre la A y la I, faltando la E y la G, y de forma que tanto F como H se desdoblan mediante subíndices en F_1, F_2, H_1 y H_2. Otros cuatro folios, el décimo, el decimocuarto, el decimoquinto y el decimosexto, presentan en el mismo lugar los números 4, 8, 9 y 10 (el segundo y el tercero, además, en el centro del margen superior los números 5 y 6 entre guiones). Todo ello escrito siempre a mano, con letra que parece pertenecer a Carmen Muñoz. En vista de lo cual cabe pensar que Dieste no hubiese decidido la final

que como veremos después se acabará explayando al tratado en su totalidad, se dedica al establecimiento de los paralelismos y divergencias existentes entre la pintura, y en menor medida la música, y el teatro. Las tres formas artísticas comparten según Dieste el hecho de una traducción de órdenes de causalidad —del mundo, a través de la conciencia, a la representación material— plasmada con rigor y con armonía, que aspiran a trasladar los que son propios del universo. Pintura y música, sin embargo, actúan con una única materia sobre la que ejercen abstracción. En el primer caso dando lugar a una presencia corpórea y espacial (pero no a un cuerpo), que, aun contando con la abstracción plástica, no dejará nunca de *nombrar* o, diríamos nosotros, de representar icónicamente; en el segundo, el de la música, originando una abstracción temporal ya intangible como materia musical, que no se limita a ser una masa de sonoridades físicas (como la madera o el mármol no se hacen materia artística mientras no se evidencian sus valores escultóricos mediante la abstracción plástica ejercida por el escultor). Es así que hay un paso ineludible entre la materia física y la materia del arte, en un primer momento localizado sólo en el designio del artista.

Contrariamente, no existe una materia que se pueda calificar de teatral, razón por la que a juicio del tratadista, «el arte de la escena se ha refugiado en la noción de armonía, dando a esta palabra un sentido peculiar, singularmente impuro, inquietante para el alma que busca potencia en sencillez» (p. 2). No es esta una interpretación que convenza a Dieste, que rechaza cualquier descripción de lo teatral como combinatoria de signos o efectos orquestados, de procedencia múltiple, culminada *a posteriori* en una suerte de mestizaje semiótico resultante. «Tenemos que negar que el arte de la escena sea combinación y concierto de las demás artes» (p. 2), advierte, diríase que contra una mala interpretación de Wagner y de su *Gesamtkunstwerk*[121]; pero también se pregunta inmediatamente cómo puede el teatro unificar en un solo efecto diversas abstracciones físicas que han de corporeizarse.

Tras reconocer la existencia de modos intermedios entre la pintura y el arte escénico, particularmente en la que llama *escena inmóvil* que da lugar al cuadro tridimensional del retablo (el cual llegó a moverse en la Tebas egipcia), Dieste encuentra una diferencia fundamental entre las artes plásticas, sumada la arquitectura, y el teatro. Mientras que en aquellas el espíritu actúa previo conocimiento y asunción de las respectivas leyes de sus materias, en el teatro impone su ley el espíritu, que anhela hacerse *presencia corpórea*, que quiere articularse en *verbo visible*, de modo tal que «si la luz y el cuerpo y el sonido y todas las

ordenación de su tratado, optando por una provisional. Pudiera ser también que se haya producido una yuxtaposición de series previas, escritas con cierto grado de autonomía en relación con el conjunto, lo cual parece más probable. En cuanto a la organización interna indicaré tan sólo que algunos folios están encabezados por títulos también manuscritos. En el décimo se lee «Genio y figura en las leyes del arte». En el decimoséptimo, «Forma y Presencia *Activa*». El vigésimo lleva el rótulo «Poesía Testimonial en la invención dramática». El vigésimo sexto, por último, la indicación «Virtud del mundo y del hombre (con ejem.[plos] del Greco y referencias al Teatro)».

[121] En ello coincide plenamente con Craig, quien nunca estuvo dispuesto a permitir que *el teatro* llegarse a subordinarse a ninguna suma organizada de *todas las otras artes* o, simplemente, a subsumirse en una unificación impuesta sobre la especificidad del hecho teatral. Las bases teórica y estética de las que parten, en cuanto *Regisseurs*, Craig y Dieste guardan un paralelismo innegable. En relación con la opinión de Craig sobre la *Gesamtkunstwerk* véanse Bablet (1962 trad. 1981: 66-75), Ceballos (1987: 14-15) y Salvat (1972: 345 y 359).

potencias físicas del hombre y de su ingenio se maravillan y aceptan y devuelven el mensaje, tórnanse presencia activa y significativa y aparece el sencillo milagro del teatro» (p. 6).

Así, lo designado como línea, color, movimiento, sonido y voz significativa se unificarán en el ritmo dramático, no asimilable —vuelve a advertirse— al musical o al de las artes plásticas en su sentido estructural. De optar por esto último el arte escénico se reduce a espectáculo solo. Únicamente se iluminan para Dieste los valores teatrales del ritmo si se polarizan «hacia el acto de conocimiento dramático del mito los varios impulsos conjugados» (p. 7). En ese momento se logra la exaltación poética de lo armónico, la cual si se quiere resaltar por acompañamiento multiplicador de la música acaba dando en la ópera (que, reconoce el tratadista, siempre supone desvanecimiento cierto de «algo esencial al drama»). Pero antes, sin música, «la escena será, en quietud, retablo; en acción, danza descriptiva y, con sus voces, síntesis de danza y elocuencia en que ésta no hace las veces de una música, sino que está ella misma subordinada al tema rítmico general... La acción dramática ha brindado ese tema, que se tradujo en espectáculo como pudiera haberse traducido en música» (p. 7). Ópera y teatro se diferencian en lo mismo que música y poesía. El drama, por ser poesía, es memoria. Y por esto mismo se dirige al mito: «Son, pues, nombres o cifras de recuerdo lo que el teatro en su aspecto sensible representa. No el ritmo de la acción, sino su verbo. Es la memoria poética, nominal y verbal, no el impulso rítmico que nos lleva a participar en una danza, lo que el teatro representa» (p. 9).

Tras alcanzar estas conclusiones el tratado se orienta ya a esa especie de capítulos a los que se aludió más arriba, siendo el primero de ellos el encabezado por el rótulo «Genio y figura en las leyes del Arte» (pp. 10-16). Supone este el regreso a uno de los temas recurrentes en la estética diesteana, la delimitación de la noción de *estilo* a la luz tanto de la teoría del arte como de la teoría literaria y aun de la retórica, tantas veces —interpreta el autor— impulsadas indebidamente a una deturpación del concepto por completo ajena al arte. El estilo no es equiparable, pues, a la «expresión de la constancia específica del tipo respecto a la infinita variedad de ejemplos singulares», ni tampoco a la pálida pretenciosidad de los mínimos desvíos que aspiran a engrandecer aún más, a supuesta mayor gloria de la belleza, el canon (formal, elocutivo...) en el que se contemplan: «Basta querer adentrarse en el alma de tales tipos para descubrir la joroba que ocultan de pedantería» (p. 10). Más honesto, también más vital, le parece a Dieste el sentido estilístico de un cantero, su leal artificio, *estilo* ya en plenitud, superior incluso —aunque apenas labre sillares o combine plantillas— al de artistas que por asimilación de las enseñanzas de Cézanne, *estilizan* en un sentido a primera vista no lejano, viendo sólo prismas allí donde hay formas. Y aquí retomará el escritor, sin especiales variantes, la definición del estilo que conocimos al analizar el sentido axiológico de su defensa del liberalismo mediado el decenio de los veinte. Ahora concretará que «el estilo es la clave de trasposiciones que usa el artista para expresar el orden universal en el particular de su oficio» (p. 11), siendo uno de sus primeros principios, como es lógico, la abstracción plástica que localiza equivalencias con lealtad a la materia que se quiere representar.

En este punto se abre una distancia con respecto a la definición kantiana de la belleza, pues cree el autor que interpretarla como forma de la finalidad sin la consideración del fin viene a plasmar, reductivamente, el imperativo estético

emanado de la arquitectura o de las modulaciones plásticas que incorporan su influjo. Que la pintura opte por una asociación de índole arquitectónica no es reprobable en sí mismo, pues puede emplear el ritmo para representar conservando su unidad nominal —como en El Greco—, pero también puede dar en una mera indagación autotélica del ritmo —ejemplificada en Rafael— cuyo resultado será siempre ambiguo por la subsidiariedad a que se conduce a objeto y mito, en suma por la irrelevancia de su *nombrar*. Dieste afirma por ello que las artes plásticas que renuncian a presentar sus frutos como unidades ofrecidas al conocimiento caen en simple decorativismo. El fin de la composición rítmica en la pintura se localiza justo en lograr aquella presentación, lo que evitará de paso la desviación mencionada. Otra cosa es —y el simbolismo de la obra de Miguel Ángel viene a confirmarlo, siempre en la estimación de nuestro autor— que sobre la base de la reciprocidad de la mímesis operativa en las diversas artes se logre hacer «presente en una imagen la resonancia emocional de otra», revelándose a través de esa formulación el misterio de una comunión gravitatoria que faculta por sí misma la percepción de una afinidad. Buonarroti logra encerrar en un cuerpo de mujer «la gravitación de la noche y en ella como en ésta reposan entonces infinitos designios, voluntad dormida, dulce y poderoso fundamento del alba, de todo lo que nace, hijos, victorias, pensamientos lúcidos, y también desastres» (p. 13). La propia estética wagneriana partiría de un impulso semejante, en el que el sentimiento rítmico de la acción se identifica con la materia musical, de modo que el resto de las artes confluyentes en la ópera pudieran considerarse como determinaciones de aquella. Y así llegó a aceptarlo el propio Nietzsche, imbuido aún de la doctrina de Schopenhauer y Wagner, en su *Die Geburt der Tragödie*, cuando identifica la música con la embriaguez dionisíaca y la voluntad. Sin embargo, insiste Dieste, la acción dramática que se expresa como música —complaciéndose o volcándose en lo que es su legítima ley rítmica original— deja de ser dramática: «Así la ópera sólo es posible si se logra restar toda gravedad dramática al mito. Sólo como decoración narrativa (aunque conserve su valor de apólogo elemental) puede compenetrarse con la música» (p. 15). Y, de hecho, la tragedia sólo se logra por la gravitación del ser hacia su destino, que se sabe, desde el inicio, intransferible, por lo que no cabe nunca disolver aquella marcha en simple acción ni tampoco en melodía.

El capítulo «Forma y Presencia *Activa*» (pp. 17-19) vuelve a partir del ámbito de la pintura para posteriormente concluir en el del teatro. Protesta Dieste contra la asunción acrítica, tan extendida, de que la pintura italiana, casi siempre polarizada por la composición y la consecución del equilibrio, represente la culminación del arte. En su criterio, de hecho, incluso los buenos cuadros italianos dejan excesivamente *fuera* al contemplador, invitado apenas a observar el mundo sensible hecho quietud. Esa forma tan persuasiva de la belleza a veces ciega para la captación de otras opciones, como las que pueden representar sobre todo la pintura flamenca y la española. Un cuadro de Velázquez, por ejemplo, no tiende a organizarse como sistema «que nos dejase fuera de su campo gravitatorio», y su ejemplaridad lejos de ser ideal es «activa, real, aunque no fuese realista por la calidad y tratamiento del asunto» (p. 18). Pues bien, ese modo de objetivación es semejante al del teatro, que tampoco se contenta con la armonía interna y el orden formalista. El prodigio de la pintura velazqueña es que no siendo efectista sabemos que nos mira, de modo que finalmente se produce una unión de su espacio con el real desde el que miramos. Así se alcanza una

transfiguración mutua, extática, de lo real con su forma, que en el instante mismo de producirse advierte sobre el artificio y vuelve a distanciarnos sin dejar de tensar el vínculo encontrado con aquella *presencia activa* (nunca ideal quietud). En el arte del teatro existe asimismo una estética de la presencia activa, concluye el tratadista, nunca hasta entonces puesta «en plena luz teórica», una estética a la que no bastan logros como los de la unidad de forma, que quiere alcanzar una unidad de amor semejante a la plasmada por la mano sabia de Velázquez.

«Poesía Testimonial en la invención dramática» (pp. 20-25) recupera parte de lo alcanzado en los dos tratados anteriores, en algún caso —como en su primer párrafo, que reproduce el comienzo del capítulo segundo del «Tratado mínimo»— de manera textual. La poesía dramática no cuenta, en realidad convoca al público para hacerlo testigo, «y más que personalmente, civilmente»[122] (p. 20). Algo no totalmente disímil logra la poesía épica, pero en su caso sólo por mediación de un narrador —Dieste dice un *poeta*— que se trasmuda en testigo presencial y que aspira a trasladar a su auditorio tal convicción. La épica de carácter novelesco se alejaría ya algo más, pues en ella el narrador se orienta ya a hacer gala de su *infinita potencia testimonial*. La novela, finalmente, ha sustituido la fuerza del testimonio directo por leyes que lo son de la interpretación y la sensibilidad; lo que hace esta modalidad narrativa según Dieste es *interpretar* y *evocar*.

Por tanto, la «forma de objetivación» del teatro sólo se halla, hasta fraternizar, en la poesía épica. En algún caso, como en Esquilo («pero muy rara vez después»), hasta el extremo de rozarse la omnipresencia del narrador épico hecha voz en el relato del rapsoda. Registra el tratadista confluencia también en lo que Aristóteles apelaba como los *objetos*, pues los protagonistas son en ambos casos los hombres de corazones gigantescos. Eso fue así en el principio, que pertenece a la tragedia y a los héroes. Pero pronto los espectadores quisieron verse a sí mismos en el teatro, de modo que pudieron convertirse en testigos civiles de su propia circunstancia.

El propio carácter testimonial de la presencia del espectador en asamblea impone la unidad de tiempo, explica Dieste. La evocación como recuperación de datos informativos del pasado, tan típicamente novelesca, era ya necesaria al teatro griego, pero este resolvió el problema otorgando a esos antecedentes efectivo *peso dramático*. De ese modo lo remoto dialogaba con lo actual y no se limitaba a actuar causalmente. Los medios encontrados fueron plurales:

> La solución más pura cuando masas episódicas muy lejanas se influyen poderosamente y reclaman presencia con igual imperio, fue tratarlas como piezas escultóricas que cumplen, separadas, todas las exigencias de la unidad de tiempo, y en sucesión —o unidas luego en el recuerdo como figuras de un retablo— componen la unidad del mito. Tal es la razón de la trilogía antigua y de otras unidades múltiples que pueda concebir el ingenio dramático. (p. 23)

Mediante razonamientos como este que he presentado propondrá el teórico que los valores dramáticos nacieron en Grecia de las propias necesidades de la composición espectacular. Pero lo mismo, y no menos, sucedió a la inversa;

[122] De ahí la necesidad del coro, se apuntará posteriormente, pues el coro quiere representar «la unanimidad del testimonio tradicional», que pertenece a lo inmemorial y es por ello liturgia (p. 22).

hasta el punto de afirmarse que el modo de objetivación teatral implica una teoría del conocimiento. Y no sólo activa sino también pasiva. De modo que si se sobreexcitan los impulsos del público, por contagio desde el escenario, se estará a las puertas de la decadencia. Dieste recuerda que ya Eurípides supo intuirlo. El fenómeno contrario entraña incluso menos riesgos, como demuestra el personaje Hamlet en la tragedia de Shakespeare, a quien «la acción le está vedada por la razón vacilante», de modo que su *to be or not to be* tiene sentido estrictamente dramático, para subrayar la falta de testimonio de los otros, sólo resuelta con frenesí imparable en la culminación de la obra.

Finalmente, «Virtud del mundo y del hombre» (pp. 26-33) determina la necesidad de que todo lo que concurre a la escena se haga *verbo teatral*. Dieste se lamenta aquí —lo veíamos ya en un capítulo anterior— de la falta de instrumentos precisos de análisis para perfilar debidamente aquella necesidad. Desconfía absolutamente de la retórica y, en menor medida, de la poética y de lo que llama «esteticismo académico», cuyo único fruto es el dado por la contemplación de «simetrías de razón en que ésta se concierta sin concertar los hechos y sus vidas» (p. 27). Muestra mayor confianza en la filología, en especial en una *nueva filología* que ampliase su ámbito de estudio a las artes no literarias y que sin duda habría de refundarse como disciplina comparatista. Faltando su método, y consecuentemente con los rumbos seguidos hasta aquí, el tratadista resuelve fiar en el lenguaje metafórico, en el análisis de un tropo —específicamente de su *vehículo*— que interpreta que sirve a su programa investigador, sobre todo porque se asegura de su propia transparencia, de su pureza en relación con *analogías secundarias* y de su fraternidad con el campo comparado, al que se proyectarán ulteriormente las conclusiones reveladas[123].

Es este vehículo de nuevo el de la pintura, en concreto la manierista de El Greco en su evolución de la etapa veneciana a la española. Dieste precisa que en esa adaptación el pintor no dejó de entender el cuadro como una perfecta ecuación plástica, pero a medida que se adaptaba a una nueva sensibilidad comunal —y ello se mostraría bien en la serie sobre el tema de Jesús expulsando a los mercaderes del templo— los resultados prescindían de accidentes y ganaban en presencia dramática, de modo que el último cuadro de la serie no dejando de ser pintura se hace ya *teatro inmóvil*, que cristaliza «en el instante más luminoso de su acción». Si Rubens o Tintoretto consiguen que el observador participe en la acción (el veneciano incluso incorporando una vía al ascetismo que sustantiviza componentes soltando progresivamente también el lastre de lo accidental), El Greco extrema el logro al llevar el acto de conocimiento a su límite, haciéndonos «participar con todo el ser en el éxtasis despierto de la adoración» (p. 29). Su pintura es, pues, una exaltación de un acto de conocimiento propiamente dramático, consistente para Dieste en la *revelación* —recuérdese el rendimiento del concepto en la crítica de arte diesteana y, en general, en todo su edificio estético— en acto

[123] La prevención es consecuencia bastante lógica de los abusos cometidos a la hora de calibrar el carácter metafórico de la pintura leída en cuanto lenguaje. En su libro Ut poesis pictura. *Poética del arte visual*, García Berrio y Hernández Fernández (1988a: 27-34) han desarrollado interesantes puntualizaciones al respecto. Ciertamente, según estos teóricos afirman, y al margen de lo forzado de algunas transposiciones que se puedan plasmar, lo peor suele venir dado por la relajación operada en algunos promotores del ejercicio metafórico, que a veces llegan a olvidar la propia condición traslaticia del método puesto en práctica.

presencial de «la hondura poética del ser en un instante». Esto hace que se trascienda el cuadro o la anécdota, algo que para el gusto artístico del tratadista sólo han conseguido los mejores de entre los pintores de las escuelas holandesa y española, y muy particularmente El Greco: «Su dicción llega a alcanzar la máxima desnudez, pero es tan sabia en su pureza que parece esconderse —y no se esconde...— cuando la astucia del ingenio quiere descifrarla» (p. 29).

Pero la organización de sus cuadros no es sólo musical o compositiva. Cada uno de sus elementos, más allá de la belleza y el equilibrio ópticos, parecen saber cuál sea «el sentido íntegro del cuadro» —que a su modo atestiguan— además del suyo propio y el del resto de componentes, a los que *no ignora* jamás. De esta manera, colores, formas, impulsos de diverso orden... pueden llegar a polarizarse coordinadamente con el mismo acto de conocimiento que la totalidad del hallazgo plástico supone, y, en ese sentido, alcanzan a participar en el propio acto cognoscente. Justo de aquí derivaría además la supresión de lo accidental, que en definitiva viene a ser todo aquello que no asiste al acto cognoscitivo.

Y, en este marco, *ut pictura, theatrum*[124]. Dieste recupera en este punto, con el propósito que se ha manifestado, un segmento del «Tratado mínimo» que ya conocemos, aquel en el que se exige que todo aquello que aparece en escena —incluso una roca u otro elemento mineral— tiene que asistir al acto dramático, de modo que si no lo hace debe ser eliminado. E insiste nuevamente en que ni el concierto ni la síntesis de las formas rítmicas de cada una de las esferas sensibles intervinientes (óptica, acústica y cinética), orientados o no a la sublimación musical del ritmo, o aun a la danza, pueden constituirse en camino legítimo para la representación escénica. Si esto es ya reprobable en la pintura —aunque como *trampa* ha venido obteniendo su cuota de éxito a lo largo de los diversos estilos y períodos históricos— mucho más en el teatro.

El Greco conseguía en sus cuadros llegar al límite justo de la palabra y el mito. Por eso para verlos en su profundidad plena se hace preciso el lenguaje y la memoria, complementa nuestro autor. Y ello a pesar de que la pintura se le ha quedado detenida o *suspensa* «en el silencio poético del éxtasis», por tanto, como no podría ser de otra manera, sin haber convertido los valores plásticos en valores dramáticos —los cuales en el tratado, como se puede comprobar, tienen siempre una doble vertiente, semántica y pragmática—, tan sólo impulsándolos en la buena dirección para inducir, esto sí, en el observador una *contemplación dramática*. Pues bien, para Dieste los peligros de hacerse música o hacerse danza, que con decisión debe esquivar la pintura —y que supo solventar en cuanto *problema* la de El Greco—, se emboscan también para adulterar el teatro, o para intentar su seducción. Ya lo hemos visto.

La única posibilidad de reacción, el éxito en la salvación del teatro, estriba según las razones del tratado diesteano en otorgar iniciativa al signo dicho y a la memoria, que se hacen presentes por mediación del mito. La palabra y la acción dramáticas son absolutamente irrenunciables, concepción esta que sin dejar espacio a la duda confirmaba ya la creación toda de Dieste como poeta dramático y, antes incluso, su producción crítica ya desde las primeras entregas, las publicadas en *El Pueblo Gallego* a partir de 1925.

---

[124] Valórese a esta luz lo apuntado en un capítulo anterior sobre el carácter pictórico del teatro diesteano, señalado entre otros estudiosos por Salvat (1974 1991: 160) y Pillado Mayor (1991: 126).

5.7. Una teoría sobre la lectura y la autoría: *El alma y el espejo*

En 1948 Dieste publicó en la colección «Ensayos breves» de la Editorial Sudamericana (Buenos Aires) el libro *Luchas con el desconfiado*, incluyendo dos textos, «Sobre la libertad contemplativa» y «El alma y el espejo», precedidos de una «Nota preliminar» en la que el autor aseguraba que la reunión no era fruto de casualidad ni de capricho, y menos aun de oportunismo, sino que le vino dada porque la *complicidad dramática* de los dos ensayos se le había hecho patente ya como algo previo a su escritura[125]. El prólogo es aprovechado para introducir los temas y anunciar las formas textuales de ambas obras. Sobre esto último, previendo las expectativas y gustos del público destinatario, advierte la relativa dificultad del texto que abre el libro y adelanta también su plena confianza en que *El alma y el espejo*, «por el modo novelesco de su desarrollo» (p. 8), será seguido por los lectores sin mayor peligro de pérdida del hilo narrativo-discursivo.

De los dos ensayos sólo el último entronca directamente con la materia que he propuesto investigar, por lo que será el único que aquí se estudie de forma separada y con voluntad de profundización en sus principales contenidos. A pesar de ello han ido surgiendo en diferentes momentos, de modo inaplazable, referencias a *Sobre la libertad contemplativa*, texto que como se sabe representa la base fundamental de la teoría del conocimiento diesteana. Retomarlas ahora, aunque fuera en esquema, resultaría innecesariamente reiterativo, por lo que cabe confiar a la memoria lectora esa labor de convergencia, a la que en todo caso coadyuvarán de aquí en adelante otras menciones que se hagan al libro.

5.7.1. Deslindes. Pensamiento literario español y exilio

Si la fortuna media de la obra diesteana por lo que se refiere a la recepción crítica e historiográfica es más bien discreta en lo atinente a su narrativa, y claramente insuficiente en la valoración de su obra dramática y de su plural vocación y ocupaciones escénicas, debe adelantarse que en lo tocante a su producción ensayística —como también a la lírica— es prácticamente nula. Ello es más grave si se tiene en cuenta, en primer lugar, la nada copiosa aportación española al género a lo largo de la historia y aun, de manera específica, en el presente siglo; y de modo complementario la diversidad y profundidad de las entregas de Rafael Dieste, especialmente de *La vieja piel del mundo*, pero también de *El alma y el espejo*[126] y de varios otros de los títulos que conforman este sector de su creación.

Con carácter general las lagunas historiográficas son en este ámbito ciertamente inocultables. Más aun cuando de lo que se trata es de seguir el curso concreto de la teoría literaria y la crítica hispánicas contemporáneas, olvidadas de

[125] A pesar de lo cual aquí se interpretarán los dos ensayos como plenamente autónomos el uno del otro. Entendiendo, pues, que el volumen que los acoge es en realidad una compilación, en adelante serán citados no como partes de aquel sino como títulos independientes. Las citas son siempre por la recopilación de 1981 *El alma y el espejo* (Madrid, Alianza), que en lo que se refiere a los dos ensayos de 1948 incorpora apenas modificaciones de estilo y algunas variantes no sustanciales y siempre de naturaleza muy puntual.

[126] Provisionalmente trato como *ensayo* este texto. Más adelante se precisará con más detalle su estatuto genérico.

los programas universitarios de investigación con muy contadas aunque honrosas excepciones[127]. Lo mismo ocurre de ordinario con el pensamiento desterrado[128], poco y mal estudiado todavía a estas alturas, casi veinte años después del regreso de los últimos exiliados que quisieron reintegrarse a la vida del país; por lo que no hay que desaprovechar la ocasión para insistir en la necesidad de acometer cuanto antes una investigación paralela a la que se ha nombrado de Sultana Wahnón, centrada ya en el proceso del pensamiento literario y la crítica literaria de la España peregrina durante el mismo decenio —el más activo en este como en otros campos[129]—, sobre la cual parece innecesario advertir de la clara diversificación que representaría relativamente al discurso crítico elaborado en territorio español. Con todo, no conviene perder de vista que el predominio inicial de la estética fascista en la España de Franco, estudiada por Wahnón en el tercer capítulo de su libro (pp. 169-336) por atención al rumbo de *Escorial*, dejó paso, no muy avanzado el decenio, a la progresiva presencia de una crítica *sólo* tradicionalista que ya emprendió algunas polémicas públicas con la crítica liberal neorromántica localizada en el entorno de *Espadaña* —la estudiosa destaca la que se refiere al entendimiento del arte, *revelación* para unos y *expresión* para los otros—, preparando el camino que hizo posible la recuperación de Antonio Machado y el 98, la aparición posterior de *Insula* o *Cuadernos Hispanoamericanos* e incluso para la acogida de una aproximación a algunos principios estéticos marxistas desde las páginas de la propia *Espadaña*, todo ello antes del cierre de aquel durísimo decenio[130]. De la investigación que comento debe destacarse también, por su relativa confluencia con claves estéticas diesteanas materializadas tanto en *El alma y el espejo* como en el ejercicio crítico plástico y literario de nuestro autor en esta misma etapa, el estudio en la parte inicial del capítulo VI (pp. 530-575) de la *Revista de Ideas Estéticas*, dirigida por José Camón Aznar desde su fundación en 1943. En sus entregas consolidó una críti-

[127] Una de las más relevantes y meritorias entre estas la constituye sin duda la tesis doctoral de Sultana Wahnón, titulada *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, metodológicamente creo que no muy distante de este trabajo por una concepción compartida de la historia de la crítica y de la estética atenta al «funcionamiento del discurso crítico concebido como discurso histórico y, por tanto, ideológico» (Wahnón, 1988: 14), y, desde luego, también axiológico, como la propia autora precisa de forma inmediata.

[128] Los momentos en que Dieste publicó obra ensayística a lo largo de su trayectoria como escritor no fueron los más propicios para su reconocimiento y posterior estudio. La edición original de *La vieja piel del mundo* estaba lista en el verano de 1936, muy poco antes del estallido bélico, y como hemos visto se perdió casi en su totalidad a causa de uno de los primeros bombardeos nacionales sobre Madrid. *Luchas con el desconfiado* aparece en Buenos Aires en una etapa en la que los exiliados republicanos no gozaban ya del apoyo general de políticos e intelectuales argentinos, entre otras razones por la propia evolución interna del régimen peronista y por su fluida cooperación con la dictadura española (a lo cual se suma el hecho de que al poco de salir el libro su autor abandona el país rumbo a Europa). *Diálogo de Manuel y David y otros ensayos* sale en Vigo en el año 1965, en edición de autor y con una distribución bastante deficiente, sobre todo fuera de Galicia. Finalmente, la recopilación incompleta de sus ensayos (algunos permanecen todavía hoy inéditos), que Dieste venía preparando desde los años sesenta, se retrasó hasta 1981, el mismo año de su muerte.

[129] La razón hay que verla en el hecho de que en los años cuarenta los exiliados, al menos hasta los pactos posteriores a la finalización de la II Guerra Mundial, alentaron la confianza en que su situación era transitoria, apenas un lapso tras el cual se iba a recuperar el pulso cultural de la etapa republicana.

[130] Sobre esto mismo debe verse también Mainer (1971 y 1972: 241-262).

ca artística y un pensamiento estético de raíces fenomenológicas —practicados especialmente por el propio director, este ya con el precedente de su libro *El arte desde su esencia* (1940), y por Francisco Mirabent—, que vinieron a ensanchar el espacio para un aperturismo crítico en la España de aquellos años y tendieron un puente muy útil para pensadores no comprometidos con la estética escurialista, entre ellos el propio Dámaso Alonso y quienes lo acompañaron en la indagación estilística, ella misma marcada también por la impronta fenomenológica como es sobradamente conocido, e incluso para escritores que desde el punto de vista ideológico eran claros enemigos del régimen, caso por ejemplo de un Enrique Azcoaga que en la segunda entrega de la publicación (1943) firmaba el artículo «La rehumanización del arte».

A fin de completar el registro de *motivaciones de un olvido*[131] que aquí se ha venido a emprender, a las pistas anteriores debe sumarse aún que en el caso de Dieste estamos hablando de un tipo de ensayo de límites imprecisos entre lo narrativo, lo filosófico y lo hermenéutico. Así como también la patológica tendencia al *achique de espacios críticos*, imperante en la España autonómica desde principios de los ochenta, es decir, justo en el momento en que con timidez empieza a recuperarse la obra de los exiliados. Se trata de una tendencia que es operativa tanto en el sector de los estudios literarios hispánicos como en el correspondiente de las tres culturas periféricas del Estado, actuante además en todo el espectro de la crítica, desde la escrita en prensa a la universitaria. Consiste esta, en fin, en la consideración programática de que la atención a los escritores bilingües pertenece *en principio* —podría decirse también que *por tácita predeterminación— al otro* sistema literario, a *la otra* crítica, a *los otros* historiadores... Merced a tan inoportuno y pardal procedimiento, que habría que erradicar cuanto antes (entre otros motivos por los extemporáneos ascos que viene a hacer al comparatismo), se investiga poco sobre autores como Rafael Dieste por parte de hispanistas e incluso por parte de historiadores de la crítica literaria, de la cultura o del pensamiento españoles; y se hace con reservas —no siempre explícitas— por parte de algunos de los estudiosos de la literatura periférica afectada, en el caso actual de los que desarrollan su actividad en torno a las letras gallegas.

En su trabajo «El ensayo durante el exilio» Francisco Caudet ha destacado la idea de que la forma discursiva que estudia suele ser privilegiada en circunstancias como la del destierro, que exigen por sí mismas la fijación de un testimonio y la reflexión potenciadora de las claves personales, de las circunstancias no sólo generales de un proceso sino también del apunte razonado sobre la peripecia íntima y sobre la del núcleo más próximo, que a otras funciones también relevantes sumaba la meramente catártica. Así, las vivencias traumáticas de la guerra requerían «el bálsamo de la palabra» (Caudet, 1995: 18), muy a menudo orientado precisamente a cuestionar nuevamente la realidad española y su cami-

[131] Sobre *El alma y el espejo*, y al margen de una reseña en el diario porteño *La Prensa* (16 de enero de 1949), que se limita a reproducir una parte del texto incorporado a las solapas del volumen *Luchas con el desconfiado*, y otras notas de poca enjundia aparecidas tras la reedición de 1981, sólo existe un trabajo que lo estudie con carácter de exclusividad. Es «*El alma y el espejo* ou como inventar a propia transcendencia», de Dolores Vilavedra (1995). Otros estudiosos que se han ocupado con algún detalle del ensayo son Irizarry (1979: 156-158 y 1980: 93-98), Marín Escudero (1991: 18-27 y 1995: 72-74) y Casas (1995c: 62-65). De manera más tangencial también lo han hecho en diversos momentos de su producción crítica otros autores, principalmente Gurméndez, García-Sabell, Suñén y Molina.

no en la historia. En sus ensayos mayores, lo mismo que en su narrativa, no va a ser ese el rumbo de Dieste, autor cuyo comportamiento en este orden puede calificarse como excepcional. Los ensayos por él escritos en el exilio se ocupan de otras materias, tanto es así que se hace difícil localizar en ellos alguna página que revele una circunstancia contextualizadora, y de comparecer esta incluso podemos llevarnos la sorpresa de que delimite referencialmente un *mundo próximo* que en absoluto se corresponde con el del exilio[132].

5.7.2. Ficción, género y voces

El alma y el espejo se dedica casi en su integridad a una indagación en las esferas generales de la lectura y la autoría. Lo hace ante el telón de fondo de una teoría del sujeto reflexivo, y por tanto de la identidad personal, que no es muy arriesgado suponer inspirada por lecturas como la del *Treatise of Human Nature* de David Hume. Desde ahí intenta poner en claro las múltiples líneas que se abren en la comunicación literaria entre autor y lector, y se refiere también al capital problema de cómo leer, de cómo situarse ante un texto literario que sabemos que va a contribuir a narrativizar nuestra propia identidad y nuestro conocimiento de ella, tal y como propone Paul Ricoeur en *Soi-même comme un autre* (1990 trad 1992: 113-168). Conviene tener en cuenta que estas preocupaciones centrales se habían manifestado ya a lo largo del decenio de los veinte en las colaboraciones periodísticas del autor. La primera de entre ellas con hechura ensayística, que tituló «Verbas desenfiadas e alentadoras» (*Galicia*, 25 de julio de 1924; OGC, t. 2, pp. 67-69), es la mejor demostración de una inquietud que según sabemos adquirió continuidad de forma inmediata.

Interesa también el dato de la coincidencia en la fecha de publicación de *El alma y el espejo* con un ensayo próximo a los presupuestos estéticos de nuestro autor, «Para quién escribimos nosotros», de Francisco Ayala (1948). En él se planteaba la relación entre autor y lector desde una perspectiva asimismo pragmática, introduciendo connotaciones iniciales —las determinadas por el exilio— más claramente sociohistóricas que en el caso de Dieste, aunque sin perder nunca de vista el horizonte teórico[133].

Constituye *El alma y el espejo* una magnífica mostración de la fluencia genérica interna, tan propia del genio diesteano. En sus páginas se debate incluso la identidad genérico-funcional del propio libro, denominado unas veces *ficción literaria* y otras *ejercicio de reflexión dramática*, con un juego nunca perfectamente concluso que cifra sus reglas ora en lo confesional ora en un ejercicio especulativo sobre lo apócrifo, aproximándose por momentos al dibu-

[132] Más adelante se verá que en *El alma y el espejo* ese mundo es el parisino de posguerra, alrededor de la eclosión existencialista sartreana.

[133] La línea que une la serie de textos ayalianos referidos a ese asunto ha sido apuntada por Urbina Fonturbel (1992) en el mismo marco —el Simposio granadino sobre la actividad teórica y crítica de Francisco Ayala— en el que Vázquez Medel (1992) y Chicharro Chamorro (1992) llamaron la atención sobre la presencia irrenunciable del problema de la *comunicación* en su obra (aquel sobre todo en relación con el arte y el discurso social, este haciendo hincapié en la crítica literaria). También allí, Villanueva (1992b: 176) interpretó la sistematización del escritor andaluz como «la más armoniosa fuente autóctona de lo que en nuestra tradición teórica representa una verdadera fenomenología de la Literatura».

jo de una *Poética* que alternase con un tratado sobre las diversas formas de parentesco entre un autor y sus personajes; estando próximo en cualquier caso a la *nivola* unamuniana —nunca se deja de contar un caso de aparente quiebra psicopatológica, la de un lector que *se siente aludido* al leer a Dostoievski, a Nietzsche y, en otro sentido, también a Adler— tanto como a los dramas de Pirandello sobre la búsqueda de una certeza, a la tradición del diálogo platónico y renacentista e incluso a la novela epistolar[134]. Y es que el discurso viene a construirse sobre sí mismo, en un triángulo de voces que se entrerreclaman, que dudan de sus mutuas dependencias, de quién es personaje de quién, de la localización de un autor común —¿interno?, ¿externo?—, en un juego de nuevo más dialógico que dialéctico de *logoi*, muy cerca de las *metalepsis* (Genette, 1972: 243-246) practicadas por autores como los antes citados —o incluso por Gómez de la Serna en una obra como *El novelista*—, si bien superando el solipsismo y la autodesconfianza agónica que suele paralizar a los personajes del escritor vasco y con menor desenvoltura fabuladora e ironía que las dibujadas desde la *nebulosa* de Andrés Castilla en el relato ramoniano.

Se ha comprobado con anterioridad que no se trata de una ocurrencia casual. El mismo procedimiento aparece con variaciones en otros lugares de la obra diesteana, incluido el epistolario, siempre vocacionalmente metaficcional. Por ejemplo en *Revelación y rebelión del teatro*, aquí con una complejidad de niveles ficcionales que reta, diríase que cervantescamente, a la inteligencia lectora, y que alcanza a incorporar a esta última como herramienta imprescindible a la *trama* última de la polémica. No estamos, pues, simplemente ante un funambulismo lúdico de un literato con oficio o ante la experimentación catóptrica (que decía Azorín) de un poeta apasionado por los espejos. Si en *Revelación y rebelión del teatro* uno de sus personajes habla del «público implícito» en cada obra dramática, «presentido en ellas como adivinación poética» (p. 89), en *El alma y el espejo* se trata de calibrar, inversamente, el proceso de la lectura y la ubicación del lector en la transmisión literaria ya desde su propia experiencia frente al texto y en relación con el autor. Se entiende así la lectura no como actividad programada o dirigida desde el texto, tampoco como mero hallazgo de unas claves dispuestas por el autor. Leer, viene a indicarse, es un proceso reflexivo y autónomo de íntimas alusiones a través del cual se debe llegar a alcanzar una configuración de sentido estrictamente personal.

Naturalmente, tiene esto mucho que ver con su propia consideración del objeto estético. El escritor entiende que el arte y la literatura se orientan a la verdad esencial, a desvelar el objeto y su misterio en virtud de una respetuosa *alétheia*. El lector o espectador empíricos, los reales, deben capacitarse así para ver, antes que las factualidades signadas por el texto artístico, una totalidad esencial que a menudo no comprenderán de forma cabal y completa, pero que sienten que les incumbe personal e íntimamente. De manera correlativa —se ha insinuado ya— el lector implícito de los relatos o los poemas de nuestro autor queda dibujado justo con ese perfil, tanto si lo interpretamos en cuanto estrategia estructural del texto como si lo hacemos en clave pragmática y fenomenológica. Visto lo cual, se explica con coherencia que la realidad efectiva y el realismo genético, estrechamente mecánico en su mímesis (Villanueva, 1992a: 31-44), constituyan

[134] Véase sobre este punto Vilavedra (1995: 125 y 127-128).

marcos insuficientes para la ficción diesteana. El escritor se sitúa más bien junto a novelistas que como Azorín o Unamuno, desde principios de siglo, reaccionaron frente a la estética realista y a la angostura de sus maneras (Lázaro Carreter, 1985b 1990: 129-149), las mismas que en 1920 lo llevaban a protestar en carta a Manuel Antonio que el arte que *sólo* pretendía mimetizar con exactitud la realidad objetiva alcanzaba apenas a plasmar, a través del expediente autoimpuesto, una «mintira friorenta» (OC, vol. V, número 3, p. 40).

En función de lo visto puede decirse que Dieste adelanta en *El alma y el espejo* algunos de los presupuestos que la hermenéutica fenomenológica y las Escuelas de Ginebra —pienso en un Georges Poulet— y de Constanza empezaron a desarrollar a partir de los años cincuenta y sobre todo en los sesenta. Y ello no sólo al nivel de la perspectiva empírica o sociológica, que Pozuelo Yvancos (1988b: 106-107) ha situado como un primer peldaño de abstracción en el tratamiento teórico de la recepción literaria, sino afectando al segundo nivel de abstracción, que este investigador ha puesto en paralelo con la crisis de la noción de literariedad y con la «muerte de la textualidad como objeto»[135]. Pues, en definitiva, de los cuatro *desafíos cruciales* que Pozuelo Yvancos entiende que se suscitan desde la teoría de la recepción (análisis del uso y consumo de lo literario, definición de una competencia literaria, polivalencia interpretativa de la obra y refundación de la historia de la literatura como disciplina), al menos los tres primeros se tratan, y no de forma tangencial ni superficial, en *El alma y el espejo*, cediendo el último su plaza y protagonismo a la hermenéutica.

Para una mejor comprobación de todo ello convendría aclarar antes que nada la organización enunciativa del texto, y en concreto habría que fijar las operaciones que dan lugar a una enunciación enunciada, entendida esta como la que tiene por sujeto al emisor en el nivel comunicativo interno (Nadal, 1986; Cabo Aseguinolaza, 1990; Casas, 1994c: 257-266), y en último término como «la estructura jerárquica superior que determina al enunciado» (López Alonso, 1989: 386-387); sin obviar en ningún momento que enunciador y enunciatario internos en cuanto sujetos de la comunicación se hacen tales exclusivamente desde la actualización discursiva en la cual se constituye el propio enunciado (Greimas y Courtés, 1979 trad. 1982: 147; Cáceres Sánchez, 1989). Lo primero sería concretar el carácter ficcional o no ficcional del libro de Dieste, pues ello determinaría la *clase* de enunciación y de sujeto[136] de la misma, y sobre todo si

[135] La estética de la recepción niega que el texto tenga una identidad semiótica previa a la lectura, cerrada en torno a la propia textualidad o alrededor de la figura del autor. Según los teóricos de la escuela de Constanza leer no es redescubrir o encontrar algo previamente dispuesto; sino que, en cierta medida, leer es *fundar, constituir*. Una de las bases más sólidas de su teoría radica en el hecho, ya adelantado por la fenomenología de Ingarden (1931 trad. 1979^2: 279-300), de que la obra literaria es de naturaleza esquemática, ya que a consecuencia de ser un objeto trascendente para el lector sólo se manifiesta aspectualmente, por lo que, en fin, deja sin cumplimentar una serie abierta de *lugares de indeterminación* a los que cada lector habrá de dar solución propia. ¿Cómo? Actualizando y concretando en su lectura lo que sólo poseía un carácter virtual e incompleto.

[136] En el sentido de Käte Hamburger. Téngase en cuenta además que para esta autora, dentro de la clase de sujeto de la enunciación no ficcional, cabe diferenciar entre tres subtipos, el histórico, el teórico y el pragmático, asociados siempre a *enunciados de realidad* (Hamburger, 1958 1968^2 trad. 1986: 48). Según acordásemos que *El alma y el espejo* es un texto 1) de carácter ficcional narrativo, 2) de tono confesional —como en algún momento se sugiere en sus páginas— o 3) con pretensión de objetividad, podríamos atribuir su enunciación alternativamente a un sujeto ficcional, histórico o teórico.

aquella es, respectivamente, doble —la externa más la interna o ficcional— o única[137]. Resolver este dilema importa no sólo desde una perspectiva pragmática sino también desde la semántica y la sintáctica, pues no debe olvidarse que en el libro este asunto se ha *tematizado* y constituye motivo común al que regresan los discursos de las tres voces intervinientes.

Resulta obvio que para tomar una decisión sería inadecuada la *aceptación* sin más de lo que el propio enunciado sancione al respecto (supuesto que sancionase de modo fijo y único, cosa que no ocurre en *El alma y el espejo*), pues de la situación comunicativa ficcional —y aún no se ha descartado que la de *El alma y el espejo* no lo sea— surgen únicamente mensajes constituidos por pseudofrases que representan frases imaginarias (Martínez Bonati, 1960 1983[3]: 128-135 y 1978), por lo que conceder valor de verdad a un juicio de orden genológico sería tan impropio como concedérselo a cualquier otra información emanada de una fábula o historia que sabemos ficcional. Así, de la misma manera que en una novela una supuesta presentación como «memorias basadas en hechos históricos verídicos» que el narrador, en cuanto sujeto de una enunciación narrativa, pueda plasmar es irrelevante a la hora de una clasificación comunicativa y discursiva trascendente al marco del que dimana, no pudiendo por lo mismo aplicarse a una clasificación de la enunciación empírica originadora del texto, está claro que las autorreferencias taxonómico-genológicas de los diferentes discursos comparecientes en *El alma y el espejo* no están en condiciones de legitimar una decisión crítica al respecto. Por otra parte, posibles catalogaciones metatextuales o ya paratextuales debidas al autor empírico —incluso las de carácter prologal (como las que relativamente encontramos en nuestro caso: recuérdese lo que Dieste escribe sobre *el modo novelesco* de su *ensayo* en sus palabras liminares de 1948) o epilogal—, con la estela que puedan ir dejando en el texto en cuanto índices ilocucionarios, tampoco tienen que ser recibidas como una última palabra al respecto, aunque por supuesto resultan informativas de una intencionalidad que, como ha visto Cabo Aseguinolaza (1992: 248), debería investigarse junto con los índices citados y el *mundus significans* contextual en el marco de la *intellectio*, y en última instancia en el de la concreción de lo que el mismo investigador propone denominar *género autorial*.

¿A qué carta quedarse, pues? Evidentemente, a la única posible; a la surgida de nuestro propio acto de recepción crítica como lectores del texto, confrontándolo lógicamente con cuantos otros alternativos fuere posible, teniendo siempre como referente de fondo el carácter institucional de la literatura y del resto de las actividades culturales. Cumplido lo cual, y sin otra dilación, expondré que *El alma y el espejo* es en la lectura crítica que aquí se propone un texto ficcional vinculado al modo narrativo y poderosamente marcado por su carácter dialógico[138]. Soy consciente de que ello supone situarse frente a una posición crí-

[137] En la orientación que a ello ha otorgado Pagnini (1986). A la pregunta «Esiste davvero l'*enunciato* in natura?» contesta este teórico que sólo como abstracción, pues «l'enunciato è un infingimento della scienza della lingua per comodità di studio, ed è il risultato della privazione del discorso della sua situazione: situazione che il discorso, in natura, sempre ha» (p. 41).

[138] Sobre lo dialógico en el ensayo han escrito Gómez-Martínez (1981: 50-53) y sobre todo Vian Herrero (1994) muy interesantes reflexiones. En el trabajo de esta última investigadora pueden encontrarse otras referencias bibliográficas al problema.

tica bastante consolidada —a la que personalmente he contribuido— e incluso (esto es bastante más relativo) frente a una voluntad autorial manifestada en la propia ordenación de la obra, especialmente a la decisión tomada por el propio Dieste de integrar este texto en 1981 en el volumen recopilatorio de todos los ensayos de una cierta extensión publicados por él a lo largo de su trayectoria intelectual.

Conviene tomar nota de que el lector de Dieste es casi siempre consciente, como manifiesta la producción crítica sobre su obra, de que los límites genéricos de sus libros no son nunca nítidos, de que estos están instalados *ya intencionalmente* —y aquí no es ilegítimo tener en cuenta declaraciones y poéticas del autor, a las cuales se ha hecho referencia suficiente con anterioridad— en un ámbito difuso en el que lo relevante es la orientación general, o, como expresaba en forma aforística el Profesor de *Revelación y rebelión del teatro*, los *ejes*, a partir de los cuales los géneros irradian sólo libertad, no debiendo hacerse nunca confín petrificado su horizonte por imposición prescriptiva (TI, p. 88).

El hecho de que *El alma y el espejo* opte por una delimitación de personajes dialógicamente enfrentados entre sí (en el sentido de estar situados *dramáticamente* unos frente a los otros, aunque no sea bajo las mismas coordenadas espacio-temporales), cada uno de ellos con un discurso definido y reconocible como propio, y, en segundo lugar, pero acaso más importante, la determinación de una dependencia común sujeta al parámetro de la autoría (interna o externa al núcleo de las tres voces), de modo que por momentos, como sabemos, se llega a poner en duda quién sea personaje de quién, convirtiendo tal cuestión en metáfora interna del asunto principal que se quiere dirimir (el del sentimiento de alusión que *la buena literatura*[139] induce siempre en los lectores, y el proceso *reflexivo dramático* subsecuente), recomiendan interpretar este texto de Dieste como ficción, más precisamente como ficción narrativa. Ello no supone en absoluto una desestimación de su carácter honda y fundamentalmente especulativo o de su hechura filosófica[140], ni en concreto de su impulso hacia la indagación del proceso de lectura y del estatuto autorial[141]. Por otra parte —insisto en que no debe verse esto en ningún caso como sustento argumentativo de la decisión perfilada—, a eso mismo

[139] Y aquí el autor juega de nuevo con los límites de sus propias reglas, pues no se contenta con mencionar obras literarias de ficción —entre estas fundamentalmente las de Dostoievski— como las más propicias a provocar la reflexión de los lectores. De hecho, el personaje Esteban se siente aludido además de por las narraciones del autor ruso por la obra de Nietzsche y aun por la de Adler.

[140] Establecer los límites entre el discurso ficcional y el filosófico, aun recurriendo a herramientas tan finas como las que proporciona la teoría de los actos de habla o la genología, no es tarea sencilla, como ha demostrado Peter McCormick (1984). Es claro, por otra parte, que esa indefinición última ha atraído sin pausa a la creatividad postmoderna, pudiera pensarse que ansiosa por alcanzar una disolución de aquellos por activación de una ósmosis (naturalmente, recíproca) que afecta también al discurso histórico-empírico. Se origina así una concepción *expandida* de la ficción (Cabo Aseguinolaza, 1994) actuante sobre las coordenadas de la representación y el lenguaje, y que tiene en el pensamiento de Jacques Derrida una de sus estaciones término.

[141] Condición esta última que hace inexcusable su estudio en un lugar definido con las características del presente y que distingue también a otra obra ya analizada, *Revelación y rebelión del teatro*. Reconozco en cualquier caso que calificar *El alma y el espejo* como texto ficcional y, a pesar de ello, estudiarlo *casi* como texto argumentativo en torno a los problemas que se han acotado no deja de ser una relativa contradicción. Es admisible incluso a esa luz la pregunta de por qué razón se han excluido del análisis otros relatos que participan asimismo de una palmaria imbricación con claves estéticas y teórico-literarias (del tipo, por ejemplo, de «El jardín de Plinio»). Asumida la contradicción apuntada —que lo es un poco menos si se asimilan lecturas como

es a lo que conducen las explicaciones sucesivamente incorporadas al discurso primero, entendiendo por tal el que se instituye desde la apertura del texto y que incorpora la voz de un personaje-narrador innominado, con atribuciones y características funcionales muy especiales, a quien a partir de este momento denominaremos simplemente *el narrador*. Compárese, a fin de certificarlo, lo que su misma voz dice en tres momentos discursivos; en primer lugar:

> No hace mucho recibí de este amigo una carta alarmante... (Son varios, naturalmente, los jóvenes amigos, conocidos o desconocidos, que se sentirán alarmados por la probable «alusión»... Que se tranquilicen, porque *todo esto es una ficción literaria*, ante la cual no vacilo en darme también por aludido). (AE, p. 12; cursiva mía)

Poco después:

> Quien se sienta aludido por el epistolario que precede a este «proyecto de consejo» —y entonces también por el consejo mismo— estará ya en el umbral de la reflexión, sobre todo si, al mismo tiempo que percibe que el epistolario es apócrifo, siente con suficiente vivacidad «alucinatoria» que podría no serlo. ¿Y si no lo fuese? ¿Si os digo que es real? (AE, p. 20)

Y, finalmente:

> ¿Cómo acaba la historia? Puede continuarla el lector. Debemos ya declarar sin ambigüedad alguna que es ficticia. ¿Increíble? El lector «aludido» sabe que es una invención verídica, una hipótesis del ser sobre sí mismo, una amenaza real, de igual manera que podría ser una promesa real. (AE, p. 21)

Entender *El alma y el espejo* como relato metaficcional antes que como ensayo permite en fin concretar operativamente el doble nivel enunciativo —externo e interno— que en la obra queda trazado, cuyo conocimiento es inexcusable para una cabal lectura de la misma.

5.7.3. Preámbulo (elidido) sobre la reflexión

Desde el punto de vista dispositivo estamos ante una ordenación triangular, opción que por supuesto tiene implicaciones estructurales y que pertenece ya al conjunto de marcas ilocutivas que sirven a la intención autorial enunciada. Son tres capítulos, pues, cuyos títulos poseen evidente funcionalidad descriptiva y que en cierto modo reparten la preponderancia discursiva de las tres voces: «Una semblanza en forma de epistolario, y clasificación posible de los lectores aludidos» (pp. 11-23), «Meditaciones y sarcasmos del Apologista de Esteban» (pp. 23-36) y «Divagación final sobre la luz introspectiva y la reflexión dramática» (pp. 36-47).

Pero antes de pasar a su estudio es necesaria una advertencia. En el manuscrito original de la obra, compartido con otros textos que se irían publicando con posterioridad, antes de los tres capítulos mencionados aparecía una especie de introducción con el título de «Sobre la reflexión». Dieste desestimó en 1948 adjuntarla al libro, ignoro si por problemas de espacio, por una simple conside-

las de Martínez Bonati (1978, 1981, 1984b y 1992: 167-177)—, delego en cualquier caso en la inteligencia lectora el detalle de motivaciones que hacen razonables las decisiones tomadas.

ración final sobre su prescindibilidad, por un intento de someter el texto a una suerte de suavización conceptual o —y esto parece lo más probable— por su propia naturaleza discursiva, no muy acorde con la de las páginas que venían a continuación y que constituían un «ejemplo de "examen de conciencia"» (TN, p. 150, en nota). En cualquier caso, aquellas páginas poseen una capacidad iluminadora sobre el proceso posteriormente desarrollado y sobre sus propias premisas psicológicas y sobre todo ontoepistemológicas muy notable; en mi opinión, casi *necesaria* incluso. Afortunadamente, en 1985 Carmen Muñoz incorporaría «Sobre la reflexión» a la recopilación *Tablas de un naufragio* (pp. 143-151), acierto que como estudiosos de la obra de Dieste cumple agradecer, por cuanto permite el acceso general a unas directrices de importante fuerza orientadora.

El ensayo supone una traslación de la pregunta kantiana sobre cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*[142] —interpretada por Dieste en equivalencia a una formulación alternativa: *«¿cómo es posible la invención?»*— a un nuevo planteamiento indagador sobre la posibilidad del propio método trascendental. A la primera de las formulaciones Kant contestaba que a consecuencia de que la visión del hombre es previsora, siendo él mismo constituyente de un universo *confiado* en su *universalidad*. Es obvio que tal método es inaplicable al propio mundo objetivo —continuaba el ensayista—, porque «tendría yo que ser ese mundo para tener conciencia inmediata de él como de mí» (p. 145). De modo que al hombre sólo le cumple postular su realidad. Claro es que ello supone una cierta forma de *clausura* del método trascendental. Pero Dieste está convencido de que la investigación kantiana sobre la experiencia parte de una noción previa de la experiencia misma, conformada por unos principios constituyentes de una especie de *lógica prologal de la experiencia* a la que Kant es siempre fiel. En la valoración de nuestro autor sin estos principios «la Estética *trascendental* enmudece. No encuentra la primera palabra. Con ellos, todo el método trascendental conduce de nuevo lógicamente a la noción real de mundo y de mundo sensible» (p. 145).

Por otra parte, y ello complementa la lectura estética que en su momento practicamos de *Sobre la libertad contemplativa*, aquella lógica prologal de la experiencia es el *aparato* racional nada menos que de la *humildad empírica* tal como la entiende Dieste, complementario ya desde el nacimiento del ser humano de una ética de la experiencia primeriza, desamparada, ingenua..., sí, pero que «es lo primero que se tiene al abrir los ojos» (p. 145). Ese aspecto racional de la lógica de la experiencia funda *reflexivamente*, pues, en la epistemología diesteana la noción de mundo real y confirma además la «fe espontánea en la realidad estética trascendente del mundo en que nacemos o, si se quiere, en que despertamos» (p. 146).

[142] Como se sabe, son aquellos cuyo predicado no se contiene en el sujeto (por lo cual vienen a añadir algo a su definición) y que aun no procediendo de la experiencia la hacen posible. Ni el empirismo ni el positivismo aceptan la existencia de juicios sintéticos *a priori*, sencillamente porque entienden imposible que se complemente el conocimiento de un sujeto mediante procedimiento no analítico y a la vez no basado en la experiencia; esto es, porque sólo aceptan la existencia de juicios sintéticos *a posteriori*. Se recordará también que Husserl aceptó la posibilidad kantiana aunque limitando su campo a lo ontológico y ya no a lo epistemológico. Finalmente, la filosofía analítica ha puesto en duda la simple polarización de lo sintético y lo analítico, apuntando en ocasiones a su trivialidad y en otras a su vaguedad. Para un esquema del problema véase Ferrater Mora (1979, vol. 1: 140-146 y vol. 2: 1821-1824).

Conviene tomar nota de que *reflexión* no equivale aquí a *introspección*. Tiene que ver en realidad con la interpretación de lo trascendental en Kant como referido al conocimiento constitutivo de una teoría de lo *a priori*. Por eso recuerda Dieste que el autor de las *Críticas* nos hace *responsables* del mundo (tanto del externo como del íntimo), *mundificándonos* en consecuencia por el uso razonable del entendimiento. Sólo discrepa el ensayista de su maestro en la descripción de la libertad alcanzada por este, que según cree no puede limitarse a ser una *hipótesis necesaria* alcanzada en el cumplimiento final del método trascendental sino que es en verdad el primer designio y legitimación del método, «pues no hay reflexión posible sin libertad contemplativa», según lo cual la *Crítica de la razón pura*, además de constituir una Ética, la hace condición de su propia posibilidad.

Pero volviendo a la mundificación operada en la conciencia humana según Kant —y reafirmada por Husserl, interesa añadir—, el resultado es que, desde el punto de vista del pensador gallego, a fin de cuentas no es más inmediato ni firme el conocimiento que tenemos de nosotros mismos que el que se tiene de un árbol. Un desarrollo de esta convicción, que lo es también de las máximas socrática y pindárica «*Conócete a ti mismo*» y «*Sé lo que eres*», viene a culminar el ensayo. Y hay que adelantar que lo que más parece preocupar a Dieste es una interpretación rasamente psicologista de tales programas.

El autoconocimiento conlleva casi siempre una forma de inicial decepción por el simple hallazgo en uno mismo de características propias de la naturaleza humana e indicativas de su imperfección. Aplicar posteriormente la máxima de Píndaro sobre ese estado recién descubierto de la mano de Sócrates suele inducir, en particular en individuos inmaduros, una especie de cruel y peligrosa caricatura de sí mismos. Así, desarrolla Dieste, el que encuentra en su personalidad una presencia coyuntural de la envidia puede acabar *decretando* algo como esto: «Está probado que soy envidioso. Basta de sutilezas. Envidioso evidente, de igual manera que un asno es un asno evidente. En adelante seré lo que soy sin restricciones ni remilgos ni contradicciones» (p. 148). La pauta para una ética y una reflexión bien fundamentadas se hallarían en la reunión de los dos programas en uno solo, como propuso Kant: «*Conócete y sé lo que eres*». En tal programa una forma vulgar de escepticismo, que Dieste valora como «perfectamente razonable, pero "sin fundamento"» (p. 150) y de la que ofrece un interesante esquema[14], denunciaría la paradoja de que para conocerse uno a sí mismo precisa previamente ser fiel a su propio ser, y, de forma comple-

[14] Enhebrado en forma de preguntas sucesivas (pp. 149-150) que se articulan en cuatro órdenes. Introduzco a continuación sólo una parte de ellas: «¿En qué verdadera o natural espontaneidad de elección debo fundarme? Si dar con esa verdadera espontaneidad de elección es, justamente, el objeto de mi conducta reflexiva, estoy de nuevo al principio, en demanda de normas o de inspiraciones espontáneas —de luces naturales— que guíen mi conducta reflexiva. ¿Bastan las que me fueron dadas al nacer? ¿Tengo una ética nativa infalible, en general para conducirme y, en particular, para no estorbar la espontaneidad de mi entendimiento natural? [...] Aquí oigo de nuevo, con mucha claridad, los consejos antiguos: "conócete", "sé lo que eres"... Y yo pregunto: ¿Cómo; y cómo es posible? Lo cual equivale a preguntar también: ¿Cómo puedo ignorarme? ¿Cómo puedo desconocerme siendo posible conocerme? ¿Cómo puedo no ser lo que soy siendo lo que soy? ¿Qué ser verdadero es ese que siendo mío se me oculta? ¿Y por qué no me busca él a mí, si yo soy manifiesto, fácil de encontrar y harto conocido para quien, como yo, tenga ciertas dotes introspectivas y la sinceridad indispensable? ¿Cómo él y yo —o yo y yo mismo— no nos encontramos?...».

mentaria, la de que para ser lo que se es también previamente hay que conocerse. A ello llama Dieste el *círculo virtuoso* kantiano, que aunque no tiene principio ni fin —por algo es lo que es— se funda en la espontaneidad verdadera y que no puede constituirse nunca en *barrera* a la actitud introspectiva.

5.7.4. Lectura y alusión

Tras perfilar todo lo anterior el manuscrito original daba paso en este punto a la ejemplificación de un caso de conciencia, llevado al extremo de su examen, entiendo que con metodología propiamente fenomenológica pero también con clara vocación final hermenéutica sobre el terreno acotado, que para ser precisos no es sino el *Dasein* en cuanto ser-en-el-mundo y con concentración especial a la segunda de las formas básicas de su estructura, el «comprender» (*Verstehen*, en la terminología de Heidegger). Este es el campo de operaciones escogido en esta ocasión por Dieste, sabedor de que la función del *comprender* posee —con otras— una obvia y principal dirección reflexiva, en la que se dirime la autenticidad o la inautenticidad del *Dasein* y se proyecta el ser que se quiere ser. Pues bien, el ejemplo de conciencia que continuaba lo presentado en «Sobre la reflexión» es lo que se conoce como *El alma y el espejo*, texto en el que el problema de la autenticidad se presenta inducido precisamente desde la actividad lectora, desde la relación que el lector establece con aquello que lee, puente comunicativo entre su personal facticidad y la correspondiente al autor[144]. A partir de aquí estamos ya en condiciones de estudiarlo siguiendo el curso de sus tres capítulos[145].

El primero de ellos se inicia con un discurso en primera persona que corresponde al narrador y que sin ninguna clase de rodeos presenta ya al personaje que va a concentrar la mayor parte de atención en toda la extensión del relato: «Supongamos[146] un joven lector de Dostoievsky» (AE, p. 11). Se trata de un personaje en principio también innominado, como el propio narrador, al que sólo a partir del capítulo II se pondrá el nombre de Esteban (ya se verá que no es el narrador quien lo decide), pero al que de ahora en adelante facilitará las cosas referirse ya de ese modo. El narrador mantiene una relación con Esteban, tanto personal como epistolar[147], sincera y

[144] En el relato «La peña y el pájaro» de *Historias e invenciones de Félix Muriel* el campo se amplía en relación con el aquí delimitado. En algunos momentos incluso su terminología es de clara raíz existenciaria, acaso inspirada de forma directa por Heidegger. Por ejemplo en el *dejarse caer* (FM, p. 100), que se hace referencia constante del personaje de Anselmo en cuanto tentación ontológica *en pos de la nada* (FM, p. 91).

[145] Añádase sólo que la parte final del tercero, y por tanto también del texto, supone —y así lo ha visto Marín Escudero (1991: 25-27)— un regreso a *La vieja piel del mundo*, a través del expediente de lo que se denominará *reflexión trágica*.

[146] La selección de este verbo y forma como primera palabra del texto no es nada *inocente*. En realidad, representa ya una primera puesta en cuestión del terreno genérico en el que el autor ha decidido actuar.

[147] La existencia de esa relación sustenta la decisión tomada de presentarlo como narrador-personaje. Pudiera afinarse incluso que se trata de un *yo testigo*, pero con unos condicionantes muy particulares, puesto que el narrador actúa funcionalmente en unas ocasiones como *editor* (así en buena parte de los capítulos I y II), ejerciendo un cometido de carácter metanarrativo, y en otras como un *autor implícito representado* que por momentos llega a anular absolutamente la función narrativa (sobre todo en el capítulo III), poniendo en práctica tan sólo las tres típicas de esa instancia narrativa, esto es, la metanarrativa, la ideológica y la hermenéutica, tradicionalmente —aunque no existe una necesidad lógica de que así sea— vinculadas a los propios crite-

duradera, sin embargo para los lectores el único dato de relieve sobre el personaje —al margen de que no vive en su país de origen[148]— es que es *un lector*, ciertamente de una clase algo especial, un lector con tendencia a sentirse *aludido*, en particular cuando lee a Dostoievski, Nietzsche o Adler, ante los cuales se siente descubierto, «cruelmente tenido en cuenta», como si se correspondiese con el objeto representado por la representación ficcional o empírica de aquellos[149], abriéndose así a lo que experimenta como vacío de su propia identidad y como heteronomía personal en relación con *un ser otro* con capacidad para preverlo. El narrador interviene —rebajando la presunta gravedad del síndrome— para señalar que a cualquier «buen lector» debería ocurrirle lo mismo al leer a Shakespeare, a Molière y a Goethe, en suma sentirse «constantemente aludido por las potentes y luminosas descripciones, directas o indirectas, francas o novelescamente sugeridas, que el portentoso escritor hace de la conducta e intimidad de sus personajes»[150] (p. 11). Constituyen tales apreciaciones un punto de confluencia notorio con la *critique d'identification* de Georges Poulet[151], pero entiendo que más aun con el pensamiento gadameriano en relación con la hermenéutica del arte, donde sigue teniendo validez la reflexión de que entender significa querer entender, lo cual equivaldrá siempre a predisponerse a la recepción de un discurso otro, que *nos* diga algo. Pero Gadamer observa que en la experiencia estética se da un elemento añadido, pues

---

rios del autor empírico. Aclaro que en lo anterior he utilizado siempre nociones y etiquetas que han sido definidas por Darío Villanueva en varios de sus trabajos (entre otros en 1984b 1991: 131-140). Tengo presente asimismo, por su directa aplicabilidad a *El alma y el espejo*, un apunte de Pozuelo Yvancos (1988b: 239) sobre esta materia, el de que «en la mayor parte de los relatos es muy difícil la separación del "autor implícito representado" del narrador, puesto que lo más común es que esta oposición (que conviene mantener en el nivel teórico puesto que ofrece ejemplos visibles de personajes-autores) se halla *neutralizada* y es el narrador el que ejerce la función del autor implícito representado». Finalmente, sobre la presencia del autor implícito en *El alma y el espejo* me parecen profundas y acertadas las observaciones contenidas en Vilavedra (1995), donde se alcanza a postular una identificación funcional entre el denominado «locutor o narrador principal» y el autor implícito (pp. 129-130).

[148] En la p. 17 dice estar dispuesto regresar a su *país natal*. Por una referencia anterior se sabe que reside en una buhardilla que «da sobre la Place Jussieu» (p. 13), que podría ser trasunto de la parisina, por tanto en el límite del Jardin des Plantes con el Barrio Latino. La observación de Esteban alcanza un sentido especial cuando asegura, en probable referencia a los escritores existencialistas, que desde las ventanas llama *hipócritas* a «los genios más recientes [, aquellos que] se pasean ya con los síntomas al aire. Pálidos, muertos de vergüenza, aterradores, seductores». Según información del biógrafo de nuestro escritor (Rei Núñez, 1987: 75), durante su estancia en París en la primavera y el verano de 1935 los Dieste se habían hospedado en el Hotel de Londres, el cual está precisamente en la Place Jussieu.

[149] Sobre las implicaciones de representación y ficción, con una puntualización fenomenológica sobre la idea —tan extendida como necesitada de ajuste— de que la ficción es una representación sin objeto representado, véase Martínez Bonati (1980). A sus reflexiones y a las de otros teóricos que como K. Hamburger, N. Goodmann, F. Ayala, J. Ferraté, L. Doležel y W. Mignolo han tratado ese mismo asunto se refiere Pozuelo Yvancos en muy preciso panorama (1993: 99-120).

[150] Otra cosa es, siempre en el juicio del narrador, lo que pudiera ocurrir con Cervantes, Esquilo, Homero, Freud o algunos de los libros de la *Biblia*.

[151] Recuérdese el que es uno de los *Leitmotiv* de su pensamiento: «Reading, then, is the act in which the subjective principle which I call *I*, is modified in such a way that I no longer have the right, strictly speaking, to consider it as my *I*. I am on loan to another, and this other thinks, feels, suffers, and acts within me» (Poulet, 1969: 57).

> hay algo más que expectativa de sentido, aquí hay lo que quisiera llamar «sentirse alcanzado» (*Betroffenheit*) por el sentido de lo dicho. Toda experiencia de arte entiende no sólo un sentido reconocible, como ocurre en la faena de la hermenéutica histórica y en su trato con textos. La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo que, tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento; es decir, un descubrir algo que estaba encubierto. En esto estriba ese sentirse alcanzado. [...] Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo. (Gadamer, 1964 trad. 1996: 60)

En función de lo descrito parece que el personaje de Esteban puede representar el extremo *límite* de la *recepción cuasipragmática* de Karlheinz Stierle[152], asimilada por Darío Villanueva (1992a: 144-149) a la forma de lectura propia del que denomina *realismo intencional*, en la cual todo comenzaría

> por la *epojé* del pacto de ficción, con la «voluntaria suspensión del descreimiento». Luego viene un proceso de creciente intensidad por el que el mundo representado nos interesa, nos identificamos con los personajes —si el texto es narrativo (novelístico o teatral)— o con el enunciador lírico y sus afecciones internas, al mismo tiempo que dejamos de percibir el discurso como factor desencadenante de la ilusión, aun experimentándola tal y como lo hacemos gracias a él (si el discurso no es, como diría Gadamer, «eminente», todo fracasa). Y por último, no regresamos a la actitud epistemológica anterior a nuestra voluntaria *epojé*. La virtualidad del texto y nuestra vivencia intencional del mismo nos llevan a elevar cualitativamente el rango de su mundo interno de referencia hasta integrarlo sin reserva alguna en el nuestro propio, externo, experiencial. Realista, en una palabra. (Villanueva, 1992a: 146-147).

Aunque en el primer capítulo de *El alma y el espejo* no se hacen precisiones sobre el *tiempo de la historia* está claro que este es necesariamente amplio. El recurso reiterado a las elipsis, situadas entre carta y carta, y la propia forma de presentación de estas, sin acompañamiento alguno de información cronotópica, impide cifrar el segmento temporal en el que se desarrolla la fábula contada. Pero algo cierto es que en principio se presenta a Esteban como un *joven* y posteriormente, a través de sus cartas últimas, se desvela que ha pasado bastante tiempo: «¡Me horrorizo de mí mismo otra vez, como en los tiempos juveniles!»[153] (p. 16).

El narrador concatena fragmentos de cuatro cartas (pp. 13-14) y un núcleo final tomado «de diversas cartas» (pp. 14-17) siempre de la autoría de Esteban. A ello adjunta un «proyecto de respuesta» (pp. 17-20), finalmente no remitido a

[152] La recepción cuasipragmática supone para Stierle que la ficción se diluye en una *ilusión* ultratextual cuyo campo de acción no es ya el texto sino la circunstancia del lector: «La recepción del texto pragmático estaba determinada por la constitución de una proposición, por su perspectivización, modalización y su interpretación pragmática; en ella sólo la intención pragmática transtextual establecía la condición de esquema de pertinencia del texto. La recepción cuasipragmática de textos de ficción se determinó como una recepción que repite la actuación receptiva de la recepción pragmática en las condiciones propias de una situación ficticia de comunicación que se obtiene a partir del texto mismo, y, por lo tanto, en condiciones nuevas, por principio» (Stierle, 1975 trad. 1987: 113).

[153] Resulta algo contradictorio con ello lo que se señala en la p. 12 antes de dar paso a la primera de las cartas: «*No hace mucho* recibí de este amigo una carta alarmante» (cursiva mía).

aquel personaje, sobre el cual no llega a especificarse en ningún momento a qué etapa de la relación amistosa corresponde, y una serie de «epigramas dilatorios» (p. 20) sí enviados y en relación con los cuales Esteban volvió a escribir al narrador (pp. 20-21). El capítulo desemboca en una clasificación de lectores aludidos propuesta por el propio narrador en nítida función de autor implícito (pp. 21-23).

En sus cartas Esteban plantea una situación que más que psicológica es ontológico-existencial, correlativa de la anunciada en el pórtico prologal «Sobre la reflexión». Tiene esta como eje el hallazgo de que su sinceridad es hipócrita, limitándose a funcionar como un *síntoma que se enmaraña con otros* con el único fin de reservar el ser personal[154], de ocultarlo a la vista de los demás y de uno mismo, dando lugar así a algo que apela como *la dialéctica del síntoma* y que encuentra también representada en «varios libros geniales» contemporáneos y muy a la moda:

> He llegado a extremos de sagacidad introspectiva insospechados. Mis maestros fueron Dostoievsky, Nietzsche y Adler. Naturalmente los he superado. Les he visto al revés. Sé perfectamente a qué atenerme respecto a ellos y a mí. Ellos pretenden ser sinceros y me han enseñado a serlo. Pues bien, con toda sinceridad, he descubierto que mi sinceridad es hipócrita. (p. 13)

Esteban alcanzará a convencerse de que ese proceso no es estrictamente personal sino que incumbe en general a la especie humana y aun a la historia. Todo ello remite necesariamente, una vez más, al análisis existenciario propio de la hermenéutica ontológica de Heidegger, en concreto a la noción de *culpa* como formante negativo del *cuidado*, el cual —no se olvide— es el ser del *Dasein*. En *Ser y tiempo* la *culpa* se asocia como *deuda* a la propia base de la existencia, y nace en el momento en que el ser es consciente de que no es dueño pleno de aquello que fundamenta su actuación, y que por tanto es *su fundamento*, pues ha sido arrojado o *yecto* allí sin que su voluntad haya actuado. Por eso hay un momento en el que Esteban escribe al narrador: «Cada vez que escucho el rumor de mis pasos noto que me conducen. ¿Quieres más inmovilidad?» (p. 20). Un descubrimiento este que en cualquier caso converge, tanto en Heidegger como en Dieste, con la comprensión de que al existir fundamentamos ya con responsabilidad plena nuestro venidero pro-*yecto*. Por esto mismo he indicado anteriormente el caso *límite* de la experiencia lectora de Esteban como ejemplo de *recepción cuasipragmática*, pues este combina la suspensión del descreimiento con una actitud permanentemente reflexiva o autocontemplativa, que en definitiva es la marca que suele fundamentar el carácter metaficcional del relato[155].

---

[154] En cierta medida, y haciendo abstracción de la *queja* que acompaña el testimonio de Esteban, puede pensarse que la alusión a las máscaras que se superponen o alternan sobre una identidad personal no comparecíente como substancia o *quidditas* recuerda la noción del *yo* en Hume. Los síntomas enmarañados serían el correlato psicológico del haz de percepciones del que suele hablar el empirista inglés, las cuales, señalaba en el Libro Primero de su *Tratado de la naturaleza humana*, «se suceden las unas a las otras con una rapidez inconcebible [hallándose] en un flujo y movimiento perpetuo». Por esto mismo, el espíritu sería comparable a un teatro en el que las percepciones aparecen, se deslizan y entremezclan, de modo tal que sólo ellas en su sucesión lo constituyen en cuanto espacio (Hume, 1739 trad. 1985[2]: 164).

[155] Así lo entiende Ana M. Dotras (1994: 9-32) por aplicación directa de lo razonado por Lionel Abel (1963: 39-113), en su caso a propósito del metateatro, y de otras interesantes perspectivas teóricas posteriores, debidas a autores como William Gass, Robert Alter, Linda Hutcheon, Patricia Waugh y otros.

Presentará en fin Esteban la hipocresía del hombre como el pacto entre la vergüenza apolínea y la desvergüenza dionisíaca. Y en la etapa final de sus misivas manifiesta la necesidad de encontrar un asidero para su vivencia de la culpabilidad —que sería erróneo reconducir a *angustia*— su exceso de libertad introspectiva:

> No puedo resistir más mi libertad vacía. Ando buscando alguna fe de carbonero que me dé reposo o la ilusión de reposo. ¿Quiero encadenarme? No sé, no sé... Este es un nuevo síntoma inesperado. ¿Inesperado? Miento. En la sonrisa experta y acariciadora de algunos eclesiásticos hallé más de una vez no sé qué sima tentadora. [...] Regresaré a mi país natal en condiciones de hablar apaciblemente con el cura y el notario. Me haré conservador. Iré a misa sin fe, para dar ejemplo a los aldeanos. Y si apareces por allí, al primer silogismo te meteré en la cárcel. (pp. 16-17)

Sobre la base de estas descripciones que demandan el calificativo orteguiano de *draomáticas*, en cuanto dibujan el guión de una posición personal relativa a unas «creencias vivientes» o *draomas*, no cabe duda que puede sobrevenir la tentación de una lectura en clave estrictamente psicológica de *El alma y el espejo*, o al menos de esta primera parte del libro. Podría pensarse incluso, y no sería totalmente descaminado, que el personaje de Esteban la reclamase, siendo como es una verdadera mina para una exploración y una posterior explotación psicoanalítica como la practicada por el *reader-response criticism* o por la llamada *crítica subjetiva*, y señaladamente para los integrantes de la *Buffalo School of Psychoanalytic Critics*, dirigida por Norman N. Holland. No cabe duda que Esteban lee orientado por su asimilación de un *personal identity theme* (Holland, 1978) bastante claro e invariable: la imposibilidad de ser sincero. Admitido lo cual añadiré tan sólo que, al margen de la opinión que pueda merecer este tipo de investigaciones tanto por su método como por su alcance[156], no debería minusvalorarse el hecho de que en el personaje existe un impulso teórico, que lo determina a establecer explicaciones relativamente sistemáticas sobre su conducta (no sólo en cuanto proyección psíquica, también en relación con parámetros como el ético, el social, el religioso o el político) e incluso a ampliar aquella al conjunto de los lectores y —¡nada menos!— a la historia, configurando así una *hermeneia* que desde luego tiene como objeto de estudio algo que trasciende su personal singularidad psíquica en cuanto hondón explorable, e incluso su particular vivencia de la lectura. Sobre esta constatación quedaría incluso descartada la posibilidad de interpretar el discurso de Esteban como confesión, al menos si entendemos esta modalidad en el sentido bajtiniano de enunciado constituido por una autoobjetivación excluyente del otro[157] (Bajtin, 1979 trad. 1982: 123-133).

El proyecto de respuesta del narrador recomienda fundamentalmente un regreso a la lectura de los maestros —excluye provisionalmente a Adler—, que entiende que Esteban debería esforzarse en recibir con fraternidad y admiración.

---

[156] Véanse los lúcidos apuntes de Wolfgang Iser (1976 trad. 1987: 70-87), para quien las investigaciones que reúne bajo el marbete de «la teoría emotiva» tienen el mérito innegable de haber promovido una necesaria investigación sobre el *efecto* en literatura y sobre la lectura en cuanto experiencia. Aunque cuentan también con la rémora de no haber sabido desprenderse ni del sustancialismo de las herramientas psicoanalíticas ni de la incómoda, y en último extremo estéril, asunción de una subordinación del fenómeno literario y del estudio de los efectos al propio método.

[157] Exclusión que no se produce en el marco de la enunciación, pues estaría radicado en *momento de otredad* trascendente a la conciencia, y que presupone el hecho de que alguien se interesa en la confesión-enunciado (alguien que puede ser, en casos, Dios, o cualquier otro juez personalizado si se opta por una confesión

El narrador analiza las dos clases de reflexión diferente que provocan las lecturas de Nietzsche y Dostoievski, aquella procesual y obligatoriamente inductora de una reflexión sobre el propio proceso vivido a su través, esta puntual y asociada ya no a un destino reflexivo unitario sino a la circunstancia de cada uno de los personajes creados, de modo que la reflexión vinculada a Dostoievski puede reducirse a una imitación de la contemplación autorial sobre aquellos. El narrador quiere que Esteban lea sin experimentar la impresión de ser espiado pero sintiéndose en todo momento aludido, lo cual es equivalente para él a *acompañado*, excluidas las suspicacias. Y nos será útil aquí recuperar un momento de *Sobre la libertad contemplativa*, por su capacidad para ilustrar el consejo virtual del narrador. En la parte final del texto que en 1948 abría el volumen *Luchas con el desconfiado* se niega la posibilidad de repetición de un hecho cognoscitivo. Aun en el caso de que el mismo objeto de conocimiento se presentase al mismo sujeto y en las mismas circunstancias (SLC, pp. 102-103). Aun en el caso teórico de «dos sujetos idénticos, con igual historia y en la misma situación» (p. 102). De modo que

> a la hipótesis de que, repetidas las «condiciones», se repetiría «el mismo conocimiento», respondemos: No, sino el mismo objeto de conocimiento, el cual implica la actualidad de todo lo que se requiere para que sea tal objeto... y de conocimiento. Y ese mismísimo objeto de conocimiento, el mismo mar, en el mismo instante, «vuelto a contemplar» por mí desde la misma nave y con los mismos años —y hasta ignorante de ese retorno, y sin recuerdo alguno ni vestigios de mis años «siguientes»—, sería igual comienzo de posibilidad contemplativa, pero no cauce repetido o rígido trayecto impuesto al verbo íntimo y al dilatado vuelo de la contemplación. (p. 103)

Este convencimiento faculta y legitima la ideación barruntada como programa por el narrador, es decir, el regreso de Esteban a los mismos textos a fin de alcanzar, en el sentido dado por Ricoeur (1972) al concepto, una nueva

---

de las del tipo *rendimiento de cuentas* (*confessional self-accounting* en traducciones inglesas)). Interesan también las precisiones de Bajtin sobre el tipo de lectura asociado a la confesión, que por su circunscripción al yo no adquiere en sí misma carta de naturaleza estética (sobre esta premisa y otras que continúan se encontrarán referencias clarificadoras en una fase posterior del estudio en torno a este ensayo diesteano). Sólo la lectura de la confesión promueve una orientación a la estetización:

> Al leer nosotros la confesión, aportamos con el mismo hecho de lectura una extraposición valorativa con respecto a su sujeto, con todas las consecuencias relacionadas con esta posición, agregando una serie de momentos de transgresión: damos un acabado al final y a otros momentos (puesto que nos encontramos provisionalmente extrapuestos), añadimos un segundo plano y un fondo (esto es, la percibimos dentro de una época determinada y dentro de un ambiente histórico, en el caso de conocerlos, o, finalmente, la percibimos sobre el fondo de los datos que conozcamos mejor), ubicamos en un espacio los momentos aislados de la realización, etc. De todos estos momentos aportados por la percepción del excedente puede originarse la forma estéticamente acabada de la obra (Bajtin, 1979 trad. 1982: 131)

En el discurso de Esteban la peculiaridad de su dudosa *confesión* vendría dada además por el hecho de haber previsto ya internamente a un lector, el narrador, presentado como amigo suyo, intermediario primero por tanto (el segundo es el Apologista) de la estetización abordada por el lector empírico. Me he referido a los límites de este género con el autobiográfico, considerando tanto las propuestas de Bajtin como las de María Zambrano (*La confesión: género literario*, 1943), Rosa Chacel (*La confesión*, 1971) y otras, en el artículo «Autobiografía e confesión» (Casas, 1992).

apropiación de los mismos, auspiciadora asimismo de una nueva *concretización* (Ingarden, 1931 trad. 1979[2]: 363-389), que, como también sabía el fenomenólogo polaco, *nunca* podría reconstruir la original, por lo que era esperable que tuviese consecuencias cognitivas y estéticas más favorables.

Alcanzado este punto el esquema comunicativo interno de *El alma y el espejo* sufre, por un breve lapso, una modificación. El enunciatario no será ya Esteban sino el lector explícito —vicario textual del lector empírico—, pues el narrador se refiere ahora al hecho de que naturalmente habrá «quien se sienta aludido por el epistolario que precede» al proyecto de respuesta y por este mismo[158] (p. 20). Ello da pie a una final propuesta clasificatoria de los lectores aludidos, que lo es al mismo tiempo de los diez grados posibles de alusión, referida en principio al epistolario pero claramente proyectada desde ese ámbito con sentido general a la lectura[159], y siempre, dentro de ella, a la relación triangular entre lector, personaje y autor.

El grado inicial está determinado por la simple constatación de una correspondencia psicológica con el personaje en cuestión, en este caso con Esteban. Este tipo de lector aludido se sentirá liberado mientras concluye: «Mi caso no es único» (p. 21). Pero a partir de aquí los que se localizan son ya lectores con alguna clase de reservas: aquel que cree que el autor no está a la altura de su personaje (ni tampoco a la suya propia); los que se resisten a la posibilidad de haber sido *previstos* como individualidad y «se defienden de la identificación haciendo distingos» (p. 21); los que, sobre la misma base anterior, se distancian con ironía que quiere ser cómplice con la atribuida al autor; los que, contrariamente, simpatizan con el personaje y desconfían de las artimañas dialécticas del autor; y los que reconociéndose en el personaje se convencen de que nada han ganado con la experiencia.

Tras estos seis grados primeros de la alusión son introducidos los otros cuatro, que comparten la referencia a un concepto clave, el de la *salvación* o, en términos menos comprometidos, la *solución*, que lo es simultáneamente de personaje y lector. El séptimo tipo y grado está conformado por aquellos que simplemente *desean* esa solución. Distintos son los que la temen, los que en definitiva no desean *perder el problema*, entendido ello como un estado de ánimo que «les brinda ocasión de sentirse» (p. 22).

Los dos últimos grados comparten denominación, «los que temen la salvación», pero uno de ellos hace hincapié en el verbo y otro en el sustantivo. El noveno duda de la propia posibilidad y sentido de la salvación, también de la intencionalidad última de quien la promueve, el autor: «¿No querrá someterlo? ¿O, simplemente, "hacer méritos"? La historia —y, sobre todo, "la historia verosímil"— está llena de laberínticos ejemplos de solicitud sospechosa» (p.

[158] El juego de niveles enunciativos dispuestos por Dieste se complica en este punto (pp. 20-21), pues repentinamente se pasa a hablar en tercera persona del propio narrador, como si la derivación funcional antes mencionada necesitase el refuerzo de una efectiva diferenciación de voces, que sólo aquí se explicita con claridad. Ello debe ser puesto en relación de todos/modos con algo que se comentará a propósito del segundo capítulo y que tiene que ver con el descubrimiento-acusación del Apologista de Esteban sobre las propias irrupciones y salidas de escena del narrador (p. 27).

[159] Véase, de todos modos, la reserva con la que culmina el capítulo: «Los [diez tipos] que hemos dicho son, aproximadamente, los que corresponden a la "situación literaria", a la caracterización misma del ejercicio dramático, tal como ha sido impuesta por la naturaleza del ejemplo y por sus fines» (p. 23).

22). El décimo gira en torno a la acción de temer, introduciendo la probabilidad de que quien la siente suele retrotraerse a alguno de los grados previos; no falta sin embargo el caso del lector aludido no banal, que aun temiendo la salvación y sintiéndose apelado con profundidad, «sentirá —no sin rebeldía— que ese temor es lo importante, "lo oculto" —siempre aquí lo importante es lo oculto— , cualquiera que sea el grupo en que antes haya tendido a incluirse, y aun cuando invente o descubra otros posibles para caracterizarse mejor» (pp. 22-23).

Leído lo cual, y anticipando alguno de los desarrollos posteriores del discurso del narrador, podríamos concluir que el tipo de lector aludido más activo y profundo no sería otro que aquel que está capacitado para entender que el texto —*todo texto*— habla de él, de su *propio estado espiritual* en cuanto problema, pero anteponiendo a las expectativas del desenlace (o de la solución, o de la salvación) un íntimo temor que acompaña al proceso con reverencia, lo cual implica un cierto grado de autoobjetivación y distanciamiento. El lector aludido que importa al narrador, y puede decirse que también a Dieste, no es otro que aquel que está capacitado para anteponer a las factualidades que lo puedan asociar al texto una trascendencia esencial y anagógica que lo conmueve, haciéndole temblar incluso mientras lee. Una trascendencia nutrida de los misterios y de la constatación sobre los límites de la existencia y del conocimiento humano, impulsada por una irreprimida indagación de la conformidad del ser con su propio fundamento[160].

El segundo capítulo de *El alma y el espejo* pertenece todo él discursivamente a una carta bastante airada de quien es presentado en el texto estrictamente como «un lector» y en el paratexto que titula el capítulo como «el Apologista de Esteban», catalogándose en ese mismo lugar las reflexiones a las que se da paso como «meditaciones y sarcasmos» (p. 23). El destinatario de la carta es aquel a quien hemos llamado *narrador*, a quien el destinador comienza por señalar la «verdadera simpatía» que siente por «ese amigo suyo» al que le resulta *insoportable* imaginar de forma anónima o apócrifa sin otro perfil, por lo que propone nombrarlo *Esteban*; a lo que añade, siguiendo las reglas practicadas por el narrador, lo siguiente:

> Quizá usted se imagine que le he puesto mi propio nombre... Pues bien, quédese usted con la sospecha. No seré yo quien la confirme ni quien la desvanezca, pues no voy a dejarme aventajar por usted, de buenas a primeras, en eso de jugar al escondite. (p. 23)

Tan unamuniano bucle presupone en lo fundamental una opción a favor de un encaje narrativo mediante el cual irrumpe una nueva voz que se refiere al nivel hipodiegético y al esquema enunciativo previos —ya en sí mismos complejos, como hemos visto— *desde fuera*, como a un bloque informativo al que tuviese acceso por razones inexplicadas e inexplicables, y que, a su vez, define una nueva enunciación en la que el enunciatario es el sujeto de la enun-

[160] Esta es probablemente la razón primera del rechazo del realismo mimético por parte de Dieste, visto por él como superficial tanto en su método como en su alcance, favorecedor de un tipo de lector aludido pasivo, cómplice de los triviales ejercicios de reconocimiento y de catarsis. Su propia prevención contra la novela y el modo en que finalmente decide aproximarse a su territorio (*Historias e invenciones de Félix Muriel* y *La Isla*) no son ajenos a lo que se acaba de considerar.

ciación enunciada del nivel anterior. La complicación no termina ahí, puesto que posteriormente —en el tercer capítulo— ese segundo nivel será también contemplado *ex officio* por el primer narrador, aunque ahora con un discurso que desde el punto de vista funcional ha prescindido ya por completo de las escasas atribuciones narrativas que mantenía en el capítulo inicial (por lo que hablar ahora de un *nivel extradiegético* en la acepción aplicada por Genette (1972: 238-241) podría ser abusivo), manifestando un tipo de enunciación entre histórica y teórica, por recurrir a la terminología de Hamburger, instalado ya superestructuralmente en la categoría de las actitudes valorativas de la narración (*evaluación* y *moralidad*, correlativas respectivamente de la *intriga* y la *historia*) tal y como las interpreta Van Dijk, y, en fin, fácilmente identificable en su argumentación y tesis con lo defendido por Rafael Dieste en otros textos de carácter ensayístico *pleno*[161]. No se trata, pues, de una *mise en abyme* más o menos ortodoxa (Vilavedra, 1995: 129), por mera ampliación o disminución del radio diegético que se traza desde un centro dado y con acompañamiento de la correspondiente cesión de voz[162]. Digamos que aquí no hay un sólo centro, sino en realidad dos, que por si fuera poco se dan en tres veces, instituyendo formas de enunciación variables que se balancean en el filo que separa lo empírico y lo ficcional[163], y que se presentan como comentarios o, en terminología bajtiniana, *lecturas responsivas* de la fase o fases anteriores[164]. La figura resultante, más que circular, resulta ser por consiguiente la de una elipse. En lo temático los dos puntos centrales de referencia pueden denominarse *acto de lectura* y *autoría*, los cuales se multiplican discursivamente —de forma sucesiva en los tres capítulos— en torno a las voces de Esteban[165], su Apologista y el narrador, siendo este último el destinatario de los dos discursos primeros y ya sólo el *lector explícito* el correspondiente al tercero.

---

[161] Por tanto bajo otra disposición enunciativa. Hay en cualquier caso una diferencia palmaria entre los mecanismos unamuniano (por ejemplo, en *Niebla*) y diesteano. En *El alma y el espejo* nunca se efectúan referencias a *Dieste*, ni como personaje ni como autor.

[162] Para una clasificación del procedimiento debe verse Lucien Dällenbach (1977: 58-148), donde se habla de cinco niveles (*ficcional*, *enunciativo*, *textual*, *metatextual* y *trascendental*) y tres tipos (*simple*, *al infinito* y *aporístico*). Véanse asimismo las dos clases de *narcissistic narrative* distinguidas por Linda Hutcheon (1980: 17-35), la *diegética* y la *lingüística*, con los dos subtipos que cada una de ellas presenta, *covert* y *over narcissistic texts*, según que la autoconciencia se desvele mediante procedimientos textuales implícitos —que dan lugar apenas a una forma de *reflexividad*— o explícitos —ya con efectiva *autoconciencia* referencial. Por último, atiéndase también a los cuatro niveles de la «*sliding scale*» de la praxis metaficcional de los que habla Patricia Waugh (1984: 115-149).

[163] Tomando en consideración los postulados de Michel Foucault al respecto y, en menor medida, también los de Jacques Derrida, Antonio Campillo ha propuesto en un interesante trabajo que es precisamente en ese filo donde debe situarse en general la figura del autor, quien «no es ni un personaje de ficción ni un individuo real, no es interior a la obra ni exterior a ella, sino que se sitúa en el borde, en el pliegue *entre la escritura y la existencia*, entre el *corpus* literario y el cuerpo viviente» (Campillo, 1992: 30).

[164] La culminación la representa el hecho de que el narrador haga en la parte tercera un ejercicio hermenéutico sobre el que previamente realizó el Apologista en el capítulo II sobre los comentarios iniciales de aquel (capítulo I) en torno a las cartas de Esteban.

[165] Predominantemente. Recuérdese que el primer capítulo es el único de los tres en que hay un reparto de voces.

De cualquier modo, lo relevante es tener conciencia de en qué medida la estructura narrativa sirve a la materia tratada y a su complejidad, en qué medida la opción formal está incardinada en la tematización de una *duplicación interior*. Diríase, pues, que el círculo hermenéutico del que hablaron Dilthey, Heidegger y Gadamer alcanzase, como en sus particulares indagaciones, una dimensión plural, en la que la imprescindibilidad del doble sentido de la comprensión —de lo propio a lo ajeno, de la identidad a la alteridad, y viceversa— se proyectase incluso en el reparto dialógico de discursos sobre los dos centros mencionados, ya en sí mismos interactivos. Así, la analogía sirve al cumplimiento de una función reveladora[166], que, como ya hemos visto, reaparecería en el *Diálogo de Manuel y David* por reorientación del imperativo categórico kantiano: «Al oficiar de autor procede de tal modo que puedas confiarte como personaje a otro autor que siguiese tu ejemplo» (DMD, p. 107).

Los contenidos del capítulo II se modelan como en un poliedro. La primera de sus caras se configura en torno al hecho de la salvación, central según hemos visto en la clasificación de lectores aludidos propuesta por el narrador. Supone un regreso como *variatio* al tema ya presentado en «Sobre la reflexión», retomado por Esteban en el capítulo que abría el libro:

> ¿Qué es eso de la salvación? Si he de entenderle a usted del modo más juicioso posible, debo pensar que se refiere a la salud del ser, a la conformidad real con su propio fundamento[167]; pero no bien se aproximan estas palabras; fundamento, salud, realidad del propio ser, comienzan los equívocos. ¿Qué se yo de semejante salud? Podrá usted decir que no me acuerdo. Pero no veo yo qué diferencia pueda haber entre un perfecto desconocimiento y un perfecto olvido. Tal vez para acordarse de ella hay que tenerla... Pero si, al mismo tiempo, para tenerla hay que acordarse, ya me ha convertido usted en burro de noria, vendado como de costumbre, y para esas vueltas ya tengo las mías. (p. 24)

Precisamente de aquí se pasa al trazado de una nueva semblanza de Esteban, ahora desde la perspectiva de su Apologista. Así lo anuncia este al menos, pero en realidad a lo que procede es a un dibujo de la conducta de cualquier ser humano, como acabará reconociendo poco después. Asegura el Apologista que toda persona cabal sufre el mismo proceso que Esteban, pues el aprendizaje de la sinceridad culmina siempre en el convencimiento de la imposibilidad de sustraerse a la hipocresía. Su escepticismo, sobre el cual tiene la conciencia de que actúa como cifra del escepticismo de la especie humana en su conjunto[168], lo conduce a la

[166] En la lúcida delimitación genológica del ensayo debida a Gustavo Bueno (1966: 111), que tiene en cuenta lo dicho por Aristóteles sobre la oratoria, se localiza en la analogía, entendida en cuanto correlación entre «diferentes esferas categoriales», el procedimiento peculiar y aun el *constitutivo* del género. Complementaré este juicio manifestando que la eficacia de la analogía en un discurso argumentativo asociado a un marco enunciativo ficcional —caso de *El alma y el espejo*— me parece incluso superior. Se debería ello a la posibilidad de una peculiar *individuación* de aquellas categorías en la figura de los personajes, lo cual, desde la perspectiva de una recepción empírica no cabe duda que ensancha posibilidades e intensifica rendimientos.

[167] Con ocasión de una conferencia sobre Lorenzo Varela, pronunciada en A Coruña en 1979, Dieste situará en esto mismo la eticidad de la conducta personal (EV, p. 62). El autor había precisado el concepto de *salvación*, en relación con Nietzsche, en el capítulo XX de *La vieja piel del mundo* (pp. 267-269).

[168] Propone incluso que «la Historia de la Filosofía es la Historia del Escepticismo» (p. 28).

convicción de que el hombre —cuyo ser se sabe «ficticio, vano, transitorio»— tiene una profunda y fatal «inclinación a la mentira» (p. 26), a ser otro. La clave está determinada porque el principio de identidad falla cuando se trata del hombre: «A es A, pero yo no soy yo. [...] Mi autenticidad consiste, en última instancia, en mi falta de autenticidad, en la falsedad radical de mi ser, en su doblez espontánea» (p. 31).

De forma complementaria procede también a proponer una semblanza del narrador, en quien señala un caso especialmente peligroso: primero porque en cuanto psicólogo aspira a pasar inadvertido, y en segundo lugar porque en cuanto autor quiere conseguir algo parecido, pretendiendo incluso que se crea —que lo crea cada lector, que lo crea el propio Apologista en cuanto tal— que *no hay autor*, por lo cual «aparece y desaparece, entra y sale, como si fuese uno de tantos personajes del drama» (p. 27). Contra ambos ardides el Apologista da la alarma. Pero sus acusaciones no terminan aquí. De hecho anuncia otra más grave. Antes de explicitarla, sin embargo, emprende un excurso histórico-filosófico, oponiendo la estirpe de Esteban a la de su creador, lo cual es tanto como mostrar los divergentes caminos de la sofística (y en general el pensamiento antidogmático) y el positivismo. La mayor trampa del narrador es en fin la de reducir lo que de doctrina hay en el pensamiento de Esteban a mero síntoma. La *franca hipocresía* de quien se siente aludido al leer a Dostoievski, asentada en el principio de que el ser humano es hipócrita por naturaleza, es rebajada *por recelo*[169] del narrador a simple síntoma. El sistema de pensamiento de Esteban se caricaturiza mediante ese expediente, presentándolo como un simple estado psicológico.

La última cara del poliedro anunciado retorna a la indagación de lo que de especular tiene el texto y la propia intervención del Apologista. Releyéndose, pero siempre en el marco de la carta, este analiza su propio papel en el *ejercicio dramático* en el que el narrador-creador lo ha introducido. Se ve, y se sabe *personaje* de un autor que lo ha pensado, y que sin embargo parece otorgarle cierto grado de autonomía (concretada por ejemplo en el *permiso* para enviar efectivamente la carta que escribe). Lanza así algunas preguntas, dirigidas como es obvio a la única instancia que las puede contestar, la autorial:

> ¿Por qué le acuso a usted de jugar, y de jugar conmigo, si yo he jugado también espantosamente con usted? ¿Y por qué el juego ha de ser menos digno de confianza, ya que estamos perdidos, que mi pretendida seriedad? [...] ¡Usted me ve y sigue su danza vejado por mí y, por lo tanto, dudando de usted mismo! ¿Para qué y hasta cuándo? ¿No sabe usted que la verdad podría ser enemiga del hombre, que la verdad de nuestro ser podría ser enemiga de nuestro ser? (p. 35)

5.7.5. Autor y personaje. Autor y lector

El capítulo final tiene también varios tiempos, todos ellos recorridos por el hilo continuador de una teorización sobre la autoría, vinculada en particular al

[169] En este punto el Apologista da la réplica a la clasificación de lectores aludidos propiciada por el narrador e introduce algunas pautas para una posible clasificación de los *recelosos*.

problema de la relación entre autor y personajes, que se abordaba ya en el «Tratado mínimo del arte de la escena». Si en la parte última del segundo capítulo el Apologista de Esteban decía haber visto en sueños al narrador —a quien veía morir, confundiéndose después su cadáver con él mismo—, es ahora el narrador quien confiesa haber soñado con aquel, quien en el sueño le pareció tan real como cualquier otra persona conocida. A lo cual añade que, ya en la vigilia, duda que sea *personaje suyo*, y que lo hace tanto por el sustantivo como por el posesivo. Esto último nace de la consideración por parte del narrador de que nunca cabe hablar de «subordinación originaria del personaje al autor» sino más bien de una *comunidad de origen*, dando con ello un sesgo interesante al problema de la autonomía del personaje, cuyo periplo histórico —*Libro de Alejandro*, *Libro de Apolonio*, novela sentimental, *commedia dell'arte*, Cervantes, Sterne, Tieck, Kierkegaard, Dostoievski, Galdós, Unamuno, Pirandello, Azorín, Rilke, Gide...— fue trazado de manera inolvidable hace ya bastantes años por Joseph E. Gillet (1956). A lo cual se suma la observación, nuevamente muy unamuniana, de que «yo he estado, en cambio, a punto de ser sin medida un personaje de él —¡y además sospechoso!»[170] (p. 37). Pero la posición del narrador asume finalmente el criterio de que la autoría nunca es de nadie ni a nadie pertenece: «en realidad la autoría no es nuestra» (p. 38). En línea con lo que Dieste defiende relativamente a la poesía lírica en «Alas que se nos dan con la palabra», ensayo incluido en la serie *Tablas de un naufragio*, se postula aquí, pues, la tesis de que el poeta tiene una misión histórica que cumplir ordenada por la propia historia, lo cual explica la sorpresa que el enunciador siente en ocasiones ante su propio discurso («¡No sabemos lo que decimos! ¡Loada sea la palabra!», p. 46), lugar común de la obra toda de nuestro escritor (Irizarry, 1980: 97), siempre en disposición de cuestionar la propiedad del lenguaje por parte del autor[171].

A este respecto hay que precisar que para el narrador todo acto creativo que tome por material la palabra es poesía y toda poesía es —por nacimiento— dramática, pues proviene de una *luz dramática*, de una oposición de discursos que se tienen en cuenta entre sí. ¿Cuál es la más alta misión que cumple al poeta, que —debe insistirse— por serlo es a la vez *poeta dramático*? En su intervención el narrador la concreta en los siguientes términos: «ayudar al hombre a entenderse

[170] Fernando de Toro (1981) se ha referido a tres niveles progresivos de autonomía del personaje unamuniano en relación con el autor. La más alta vendría a coincidir con este apunte del libro de Dieste y supone una imposición del ente ficcional sobre el real, de modo que el autor queda limitado a una función testimonial de lo que le dicta su personaje. Dieste pone en práctica asimismo las dos pautas que sirven a Unamuno para *convencer* al lector de la autonomía de aquel personaje. Una es el recurso a la figura de un *editor* que encuentra o recupera documentos o textos de un tercero. La otra consiste en la construcción de un personaje que desde el punto de vista psicológico y cultural se asimila al creador, expediente que en el caso de *El alma y el espejo* se extrema en grado máximo, pues los tres *personajes* que intervienen son trasunto palmario de la personalidad de Dieste, orientados hacia tres actividades diversas de su propia aventura espiritual: la de lector, la de *mediador* y la de teórico.

[171] Tarea emprendida años antes de que lo hiciese el postestructuralismo francés, al paso que decretaba la muerte del propio autor, o al menos su inmersión en la noción de texto (Barthes, 1966), hasta producir su efectiva difuminación (Foucault, 1969). A este último respecto téngase en cuenta lo escrito por el Apologista al narrador sobre su interés desbordado por pasar inadvertido en el espacio textual (p. 27). Para un panorama de algunas de las principales teorizaciones sobre el autor en el pensamiento contemporáneo (Unamuno, T.S. Eliot, E.M. Forster, Wimsatt y Beardsley, Barthes y Foucault) véase López García (1993: 93-172).

sin aniquilarse, y a "representarse", con gracia y dignidad, como signo patente de su propia trascendencia». Ello tiene como consecuencia primera el que desde un punto de vista temático lo central sea siempre «la relación teatral del hombre con su propio ser» (p. 38).

Puede tener interés observar aquí una doble coincidencia con el pensamiento último de Paul Ricoeur (presente asimismo en *Soi-même comme un autre*), que afecta con exactitud al par de coordenadas introducidas por el narrador. En primer lugar, la del cometido de la literatura, que para el pensador francés sería la de procurarnos una liberación simultánea del solipsismo y de un modo de comprendernos que nos redujese a algo dado, clausurado en cuanto historia y monológico en cuanto discurso. Y en segundo término, la que con sus propias palabras denominaremos *identidad narrativa personal*. Esta última configura una respuesta de gran atractivo[172] a dos interpretaciones de la identidad a las que con anterioridad hemos tenido ocasión de aludir bajo la invocación de Hume y de Píndaro, respectivamente:

> It seems that our life, enveloped in one single glance, appears to us as the field of a constructive activity, deriving from the narrative intelligence through which we attempt to recover (rather than impose from without) *the narrative identity which constitutes us*. I emphasize the expression «narrative identity», because that which we call subjectivity is neither an incoherent succession of occurrences nor an immutable substance incapable of becoming. It is exactly the kind of identity which the narrative composition alone, by means of its dynamism, can create. (Ricoeur, 1987 1991: 436-437)

Plasmada la conclusión que se ha señalado, vuelve el narrador de *El alma y el espejo* al caso de Esteban. En su criterio el problema radica en la incapacidad reflexiva de aquel como lector. Esteban habría leído irreflexivamente a Nietzsche y a Dostoievski, acaso porque le faltase disciplina reflexiva y, en particular, capacidad para la espera. Acaso también porque desconociese, a pesar de lo por él manifestado, la universalidad de su experiencia y el hecho de que «toda la gran literatura, con prudencia o sin ella, concurre a despertar la peligrosa y salvadora idea de la amplitud del hombre en cada hombre» (p. 42). Pero lo que en verdad promueve el narrador con sus argumentos es una inversión de lo postulado por Esteban. La capacidad comprensiva demostrada por este al sentirse aludido por los personajes de Dostoievski, que lo convence incluso de que el novelista ruso lo retrata bajo otra denominación y circunstancia, faculta un ejercicio mimético connatural a la actividad lectora, pues como señala Gadamer «lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión *de cada uno* y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad» (Gadamer, 1964 trad. 1996: 60). Este ejercicio tendrá consecuencias negativas sólo en el caso de que el lector sienta una «radical desconfianza en sí mismo», sólo cuando sitúe la virtud de la sinceridad, en abstracto, por encima de

[172] Que no fue desconocido para Ortega y Gasset, quien llegó a equiparar la razón histórica a una razón narrativa. Se sirvió para ello de un uso del vocablo *sistema* en cuanto «conexión estructural» (*Zusammenhang*). Así, desde premisas tomadas de Dilthey, tanto la vida como la propia historia se hacían sistema. De él debía dar cuenta la razón histórica en forma de trama argumental narrada bajo perspectiva hermenéutica. Véase sobre ello Cerezo Galán (1990: 338-343).

su autoconfianza. No siendo así, y si parte de una confianza personal firme en su propia función testimonial, todo lector sale reforzado éticamente de su identificación con un personaje de ficción, gana incluso un «poder natural que le permitirá reconocerse y conducirse mejor» (p. 43), con lo cual desembocamos en el capital asunto de la *aplicación* —la *subtilitas applicandi* de la primera hermenéutica—, fundamental para el pensamiento hermenéutico contemporáneo según se sabe[173], incluida ahí la parcela de la experiencia estética: «La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el "ese eres tú" que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: "¡Has de cambiar de vida!"» (Gadamer, 1964 trad. 1996: 62).

Esteban —sigue razonando el narrador— hace bien en desconfiar de la sinceridad solitaria y desamparada, la que no se sostiene en fundamentos claros. Y no deja de ser normal que desde aquí llegue a la hipocresía integral entrevista como salvación paradójica y aparente. Ese proceso hacia la sumisión (con las condiciones autoimpuestas para el regreso al país natal) demostraría una gran fidelidad a la propia desolación, y promueve que el narrador afirme que cree en él. Como cree también en el Apologista, a quien acusa de algo más grave que a su defendido, exactamente de rehuir el sino de la reflexión, que es la final responsabilidad de toda poesía, como atisbó Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* aun equivocándose.

Otro aspecto que tiene interés en este capítulo lo determina un razonamiento introducido por el narrador también a propósito de la «disciplina reflexiva» de la que hemos hablado. Es notorio el hecho de que a este respecto se introduzcan las dos perspectivas que tradicionalmente suelen comparecer en los análisis promovidos desde la poética de la recepción por diferentes autores: la formal y la fenomenológica, aquella asociada directamente a lo que podríamos considerar *oficio* o *competencia* autorial, tanto de Dostoievski como de Nietzsche. Veámoslo en relación con el primero de los dos:

> Después de haber conducido a Esteban a esta «imitación del hombre» y a tocar los confines de la desolación, Dostoievsky suspende el juicio, enmudece y le enseña a enmudecer, pero también a *esperar*. Y esto es lo que no aprende Esteban, pero es tal vez porque no fue bien enseñado por el mismo Dostoievsky. No hacemos reproches a este santo... No podía hacer más —ni acaso *debía*, pues no estaba fundada la reverencia colectiva conveniente— porque se había perdido (y sigue perdida) la gran tradición del «silencio trágico», algo que, por otra parte, no se puede inventar ni restaurar, pues es eterno, propio del hombre mismo, el cual, al mismo tiempo, tiende a rehuirlo con malicia infinita... Tiene que ser vencida esa malicia. Por eso es bueno el vendaval de Dostoievsky al quebrantarla, al obligar a cada hombre a sentirse sin protección humana una vez que se reconoce hombre. (p. 41)

Y es que el *lector aludido* diesteano comparte con el *lector implícito* de Wolfgang Iser y con otras nociones próximas —desde el *mock reader* de Walter Gibson o el *encoded reader* de Brooke-Rose al *lettore modello* de Umberto

[173] Gadamer (1960 1975[4] trad. 1991[4]: 378-414). Es muy clara la conclusión aforística alcanzada por Gadamer al final de esas páginas, capítulo X de su *Verdad y método*. Dice así: «La comprensión es una forma de efecto, y se sabe a sí misma como efectual».

Eco— el ser una estrategia textual con el hecho de que sólo a través de una «actualización fenoménica» culminada por el acto de lectura aquella *se activa* (Rimmon-Kenan, 1983: 117-119; Villanueva, 1984b 1991: 134). Con todo, Dieste parece interesado en especial por la ulterior proyección empírica de esa actualización, algo a lo que en cualquier caso tampoco es ajena la investigación iseriana, por mucho que en los trabajos del profesor alemán se insista en la necesidad de no confundir el espacio real con el espacio textual. Iser suele referirse al hecho de que todo texto posee una determinada estructura apelativa, no ajena a la descripción proporcionada por Roman Ingarden sobre la estructura esquemática y estratificada de la obra literaria; pero al desarrollar la noción de lector implícito y al aludir a su parentesco con el *archilector* de Michel Riffaterre, el *lector informado* de Stanley Fish o el *lector pretendido* de Erwin Wolff advierte que «Por lo general, estos lectores fueron pensados como construcciones, pero más o menos claramente están referidos a un sustrato empírico» (Iser, 1976 trad. 1987: 59). De modo que según él existe una lectura diseñada por el propio texto como exigencia, y el responsable de tal lectura es el lector implícito, que aunque no debe confundirse con el lector empírico acaba por establecer con él una palmaria y muy compleja red de comunicaciones. En este sentido puede afirmar Iser que el concepto de lector implícito es un modelo trascendental en el que queda comprendido un proceso de transformación «mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector» (Iser, 1976 trad. 1987: 70).

Si los *personal identity themes* de Esteban y su Apologista pueden situarse, respectivamente, en la hipocresía y la propia tematización de la identidad, el del narrador *en cuanto lector* cabe verlo en lo que él mismo refiere como la *reflexión trágica*, que ya desde su formulación —proeza, acto salvador, restauración del valor del hombre (p. 45)— remite de forma directa al primer Nietzsche, el de *El nacimiento de la tragedia*. Allí era presentado el pensamiento trágico como el dirigido a la unidad de la vida en su devenir, con afirmación simultánea de los contrarios y de toda forma de duplicidad, incluyendo en ello la que la propia muerte supone en relación con la vida[174]. Nietzsche lo oponía por ello al pensar *teórico-socrático* (Fink, 1960 trad. 1976: 33-41), caracterizado por un optimismo inconsistente —Sócrates sería así «el griego malogrado por excelencia», el negador de Homero, Píndaro, Esquilo, Fidias, Pericles, Pitias y Dionisos (Nietzsche, 1871 1886[3] trad. 1973: 117)— y por una fe plena en las capacidades de la ciencia. Pero el hombre teórico acaba asustado e insatisfecho, porque

> no se atreve ya a confiarse a la terrible corriente helada de la existencia: angustiado corre de un lado para otro por la orilla. Ya no quiere tener nada en su totalidad, en una totalidad que incluye también la entera crueldad natural de las cosas. Hasta tal punto lo ha reblandecido la consideración optimista. (Nietzsche, 1871 1886[3] trad. 1973: 149)

Según el narrador, la lectura de Nietzsche, también la de Dostoievski, tendría la virtud de saber proyectar la reflexión trágica en el receptor, haciendo de su alma un verdadero *universo dramático*, caracterizado por una inestabilidad

[174] El narrador prefiere al sintagma nietzscheano de *pesimismo trágico* el de *optimismo estético*. Véanse sus comentarios a lo que aquel tiene de «arreglo wagneriano de Schopenhauer» en las pp. 45-47.

radical e irremediablemente paradójica, pero que precisamente por ser universo «necesita principios de unidad, y que se acusa, al mismo tiempo, de no tenerlos, no hallarlos... y hasta de no quererlos» (AE, p. 41)

5.7.6. Desde la fenomenología a la hermenéutica

En *El alma y el espejo* puede verse, en fin, una de las manifestaciones más claras de la evolución del pensamiento fenomenológico diesteano en un sentido hermenéutico. Aplicaré para intentar demostrarlo varios esquemas que tomo del libro de Ramón Rodríguez *Hermenéutica y subjetividad* (1993: 74-87). En primera instancia, en el texto de Dieste pueden localizarse sin problema las claves que identifican la hermenéutica contemporánea como desarrollo o expansión coherente de la fenomenología. Así, por ejemplo, el acceso directo a la facticidad histórica de la vida del hombre desde una actitud que contempla sus manifestaciones *directas*, algo que con escrupulosidad y rendimiento extraordinarios se aplica a la reacción de Esteban ante la recepción de determinados textos literarios, pero también al discurso de los otros dos sujetos enunciativos que tienen voz propia en las páginas del libro. De igual modo, la consideración inicial de la *comprensión* en cuanto fenómeno que se da a la intuición, algo que en *El alma y el espejo* actúa en correspondencia estricta con el título, de modo tal que el comprender de cada personaje es visto desde las otras dos perspectivas (en el caso del Apologista sólo desde la del narrador), asumiendo una funcionalidad especulativa que se ofrece al otro para que se contemple en el reflejo de su personal pensar. En tercer lugar, la incorporación de la estructura *horizóntica* de la conciencia —en sentido gadameriano: la comprensión como «un proceso de fusión de horizontes» (Rodríguez, 1993: 75)— es una constante en la obra: principalmente los actos y declaraciones de Esteban, también los del narrador, se leen en cuanto continuidad autotélica y no como concretas irrupciones discretas de una conducta. Importa asimismo constatar que el *sentido* adquiere en Dieste, como en general para la hermenéutica contemporánea, una valencia no alcanzable para las teorías logicistas del lenguaje, de modo que muy cercanamente a Heidegger nuestro autor admite también una experiencia antepredicativa de aquel que culmina en el enunciado, pero no como instauración repentina de sentido sino como decantación, como un «estadio último de la comprensión» (que para Dieste no contradice la posibilidad de un discurso autorrevelador[175]); precisamente por ello se sostiene en *Sobre la libertad contemplativa* que el juicio posee actualidad previa antes de ser pronunciado[176] (SLC, p. 100).

[175] Que es el propio de la poesía trágica (AE, pp. 45-47) y de la poesía lírica. Aquella instaurada «en la frontera del entusiasmo y el terror», que habla con sentencias de mil años sin saber qué sea lo que dice; esta —lo hemos visto en otro momento— haciendo del conocer y el nombrar un solo acto, que lo es más que de comunicación de *comunión*.

[176] Finalmente, y en quinto lugar, Ramón Rodríguez (1993: 77-80) se refiere a uno de los aspectos más delicados de la evolución de la fenomenología a la hermenéutica, que para la actual reflexión parece prescindible. Se trata de la compleja aceptación de la *epojé* en el pensamiento de Heidegger, quien parte del hecho de que aquella no integra la existencia, pero sobre todo de que la considera una simple «posición de ser», y, por tanto, la objetiva; de modo que en su origen la prevención hermenéutica hacia la epojé proviene —y se observa aquí un punto de contacto con Ortega— en «la intuición vitalista, *lebensphilosophische*, de la inmediatez del vivir que se sustrae a toda captación teórica objetiva» (p. 78).

No obstante, en simultaneidad con estas claves positivas sobre la desembocadura hermenéutica de la fenomenología, conviene tener también presentes un par de notas críticas —muy serias, aunque a su vez, por supuesto, discutibles— que la hermenéutica heideggeriana presenta al pensamiento de Husserl, a las que como veremos, siempre a la luz de los claros esquemas de Ramón Rodríguez[177] (1993: 80-87), tampoco es ajeno el pensamiento diesteano. Es la primera que la fenomenología trascendental sitúe como condición inexcusable para la aparición del objeto la intencionalidad del sujeto, determinando en consecuencia que «la presencia intencional es la forma única del aparecer». Muy íntimamente ligada a ella, la segunda viene definida por la historicidad en la que radica la comprensión hermenéutica, que Gadamer conduciría a la imposibilidad de un entender último que agotase el saber y a su sentencia de que somos nosotros quienes pertenecemos a la historia y no al contrario. Es así que, según las propias palabras de Rodríguez, «el sentido que en la evidencia [fenoménica] se da no es todo el sentido» (p. 82), de suerte que la hermenéutica tiene que *devaluarlo*, acabando por denunciar que de ningún modo puede haber «datos originarios, últimos, sino sólo datos ya constituidos, ya originados» (pp. 82-83).

He señalado que los dos apuntes se pueden localizar en Dieste. Habrá que precisar ahora que ante todo en *Sobre la libertad contemplativa*, como sin dificultad puede colegirse de lo que en un capítulo anterior se ha introducido, aunque tampoco faltan referencias en el texto que en este momento nos ocupa. Se recordará que en *Sobre la libertad contemplativa* era atribuida al Empirista Ingenuo la pregunta de si las cosas son causa de nuestro conocimiento de ellas. La demorada respuesta final a esa cuestión pasaba por la asunción de una actitud presentada como *humildad empírica*, consistente en lo fundamental en el reconocimiento de que lo experimentable nos precede, lo cual —se advertía— no se hacía equivalente a predicar que causase nuestro conocimiento de ello. En cualquier caso, al menos en los apuntes que del Empirista Ingenuo presenta el correspondiente *editor* como «Restos de un naufragio» se plasma este aserto: «Si yo no tuviese noción y experiencia de objetos me parece difícil que pudiera tenerla de mí como sujeto» (SLC, p. 54). Pero mucho más allá va Esteban en *El alma y el espejo* cuando defiende que toda noción es *a posteriori* y escribe al narrador una carta en la cual señala: «A priori comprenderás que no puede haber noción alguna. Incluso la de la propia existencia es invención mía a posteriori» (AE, p. 15), afirmación incompatible por completo con la intuición de esencias husserliana y que es uno de los pilares de la dialéctica del síntoma del atribulado personaje diesteano, así como de su concepción de la actividad creadora en el arte («No hay creación, sino transformación de síntomas», p. 13) y de la propia experiencia estética.

En relación con la segunda nota crítica arriba presentada muestra Dieste en el sexto y último capítulo de *Sobre la libertad contemplativa* el abuso que supone una idealización a ultranza del materialismo (antes había planteado el movimiento inverso, materializando el idealismo platónico, cuyo pecado original es compartido con la operación anterior: la falta de humildad empírica). Tal idealización determinaría la identificación entera del ser con la idea del ser, «y plenitud querrá decir identificación del ser consigo al saberse, al hacerse actual para

[177] Véase también Cuesta Abad (1991: 13-72).

sí cognoscitivamente» (p. 99). La pregunta inmediata es ¿con qué libertad se haría tal cosa?, a lo que se responde, trazando una caricatura de cualquier ontologismo esencialista, lo siguiente:

> Con libertad formal, conforme y hasta conformista. ¿Pues cómo no ha de *conformarse* el Ser con lo que sabe que está siendo? Es éste un ser sin porvenir, aunque se explique de antemano y se prediga, pues en el fondo siempre se postdice. Como es el Ser, no se contradice. Su lógica esencial lo dice todo en orden conveniente, que contemplado en síntesis muestra no ser contradictorio. Claro, ¿cómo ha de ser contradictorio el ser de la realidad sabida al consumarse, o consumándose para saber de sí y realizarse, para realizarse en el saber? La perfección está predicha en la forma del proceso explicativo. Y como el ser así definido —archidefinido aunque se empiece por la indefinición— se propone a sí mismo como todo el Ser, pues de antemano se ha tragado de diversas maneras el no-ser, para que nada falte en sus dominios (y esto es perfectamente razonable mientras se trata del ser lógico), es natural decir que nada se le opone ni le mueve... y que es libre. ¿Con qué libertad? Con libertad formal, la misma que tiene un triángulo, completamente de acuerdo en ser triángulo y sin que nada pueda oponerse porque, en realidad, todo concurre a que lo sea. (SLC, p. 99)

En qué medida pueda estar Dieste pensando aquí en el estadio de la fenomenología por él conocido es asunto difícil de abordar, entre otras razones por la pertinaz resistencia de su prosa ensayística a la precisión de los caminos practicados y a la objetivación de la crítica en nombres propios o al menos en las pistas suficientes que permitan definirlos. Pero lo cierto es que su reclamación se compadece sin aristas llamativas con los reparos que la hermenéutica de Heidegger o la de Gadamer presentan al método fenomenológico. Como también lo hace en general el discurso del Apologista de Esteban en *El alma y el espejo*, con su comprensión de la identidad en cuanto proceso, con la negación consecuente de la posibilidad de la confesión (p. 25) y con la justificación latente del propio ejercicio de reflexión dramática en el que participa con una libertad no se sabe si efectiva pero al menos radicada en una contenida ironía, y que desde luego no es la *formalmente conforme* del triángulo.

A esta misma luz última convendría regresar al problema de la autoría y recordar la posición definida por los tres discursos. La noción de autor tiene para el joven Esteban todavía un regusto romántico, es el coloso que funda un mundo, el demiurgo que se ostenta —por su nietzscheana voluntad de poderío— dando vida a personajes que son como espejos inexcusables que el lector no puede apartar de sí. Esteban recrimina al autor por la autoridad que aún detenta; pero él mismo se complace en remedarla: «He llegado a extremos de sagacidad introspectiva insospechados. Mis maestros fueron Dostoievsky, Nietzsche y Adler. Naturalmente los he superado. Les he visto el revés» (p. 13). Es así que en Esteban pudiera decirse que confluyen, en diversos momentos de su peripecia lectora, los tres más significados errores advertidos por Paul Ricoeur al presentar la noción fenomenológica y hermenéutica de la *apropiación* como una efectiva desposesión del yo que se abre al texto como inicial paso para una autocomprensión ulterior. Así son descritos por el pensador francés:

> The first of these errors is a surreptitious return to the Romantic pretension of recovering, by congenial coincidence, the genius of the author: from genius to genius! Another error is to conceive of appropiation in terms of the primacy of the original audience with which one seeks to coincide: to discover to whom a text was addressed and to identify oneself with that original audience, such would be the task of hermeneutics. Or, more buntly, appropiation would consist in subsuming interpretation to the finite capacities of understanding of the present reader. (Ricoeur, 1972 1991: 94)

El Apologista supone ya la aceptación de una rebelión del personaje, o al menos de una acusación referida a las extralimitaciones autoriales. Pero sobre todo una advertencia doble. Primero, contra la anonimia del lector —recuérdese su demanda de poner nombre a quien hasta su intervención no era sino «un joven lector *de Dostoievsky*» (p. 11; cursiva mía)—, que es tanto como decir contra su marginalidad u olvido, reivindicando así un protagonismo decididamente individualizado. Al que sin embargo no es totalmente receptivo el narrador, con el guiño irónico que supone negarle al propio Apologista un nombre. Claro que todo ello podría interpretarse también en un sentido inverso: que sea el lector, cualquier lector, el elemento generador de toda la reflexión dramática; las otras voces serían apenas la de un abogado defensor y la de un fiscal-juez que consideran su comportamiento en cuanto tal (y sólo en cuanto tal[178]). Si ascendemos un peldaño más podríamos dar en la conjetura de que la decisión de no otorgar individualidad nominal a los personajes que intervienen con sus voces en el ejercicio está implicada o exigida incluso por su propia definición funcional en cuanto actividades, todas ellas (las tres) del propio lector, de un yo-lector que primero se confiesa, luego quiere comprenderse y finalmente se juzga (siempre a sí mismo y sólo ante sí mismo, dando lugar a una suerte de autohermeneia perenne). En segundo término, la advertencia del Apologista atiende a la inaplicabilidad del principio de identidad al autor, que en él, como en cualquier hombre, ineluctablemente fallaría. Esto último estimula la más seria imputación del Apologista: «¡Usted me ve y sigue su danza vejado por mí y, por lo tanto, dudando de usted mismo» (p. 35).

El narrador, por último, que ya había pedido a Esteban, desde la asunción de su propio *estatuto autorial*, una relación con los escritores que frecuentaba que sin prescindir de la admiración se basase en la fraternidad[179] (p. 17) y la confianza (p. 19), recoge el reto del Apologista y afirma que renuncia a los posesivos para hablar de la relación entre autor y personaje. Advierte en todo caso, a su vez, contra la *unidad de visión* por acompasamiento de la del primero a la del segundo, pues juzga que con ese prevalecer del personaje como autor «yo sería el derrotado, pero ninguno de los dos el victorioso» (p. 37), por lo que considera que no debe ceder en ningún caso el cetro, algo que los reduciría a ambos a «dos sombras silenciosas que, a lo sumo, se compadecen mutuamente» (pp. 37-38).

---

[178] Motivo que explicaría la descontextualización del personaje.

[179] Me parece de todas formas atinada y pertinente la siguiente observación de Dolores Vilavedra (1995: 127): «Se cadra, Dieste é consciente de que, aínda que a súa intención ó escribir "El alma y el espejo" era actuar simplemente de "irmán maior", é posible que ese locutor por el pudorosamente instituído adopte unha postura excesivamente paternalista e chegue a condicionar a dimensión introspectiva, especular, que el considera debe ter todo proceso de lectura. Non podemos deixar de recoñecer nesta "meiose" da conciencia autorial a pegada unamuniana e, máis concretamente, a das súas *Tres novelas ejemplares y un prólogo*».

Es claro, pues, el cuestionamiento de la autoría en una doble dirección, hacia el lector y hacia el personaje, así como el impulso que desde esas mismas zonas se emprende al asalto del estatuto autorial. Parece aceptable que ello suponga una disminución de las competencias del autor y de sus vicarios en el marco textual, compensada con un reforzamiento que afecta a la autocomprensión del personaje y sobre todo a las atribuciones *delegadas* en el lector implícito y, a través suyo, en el lector empírico[180]. Como hemos visto, el Apologista de Esteban se refiere en un momento dado a la intencionalidad del narrador —él prefiere hablar de *autor*[181]— de equipararse con sus personajes, motivo que estaría detrás de su propia movilidad textual, de sus idas y venidas, de su renuncia a una autoexposición permanente en el espacio-texto. A lo que podríamos añadir que el narrador abdica además de la responsabilidad de un cierre hermenéutico absoluto; sencillamente porque eso contravendría el principio organizador que ha generado el espacio textual desde el comienzo y que no es otro que el reconocimiento de que a la identidad —mejor sería decir con Ricoeur *a la ipseidad*, concepto que en su pensamiento no implica invariabilidad sino la procesualidad autotestimonial del *sí-mismo*— se llega sólo desde la alteridad.

Ahora bien, ¿representa esta opción una reducción a *efecto* o *función* textual del autor, tal y como querría Foucault (1969)? ¿Es asimilable esa idea a la expuesta por nuestro narrador sobre la *comunidad de origen* de autor y personajes? Entiendo que sólo ilusivamente cabe dar una respuesta afirmativa a estas preguntas. Foucault toma como lema de su indagación una frase de Beckett, «*Qué importa quién habla*», que sin dificultad alguna sería asumible para Dieste[182] en lo que tiene de principio ético y de apertura de toda aduana hermenéutica en favor de la isegoría (Casas, 1995b: 8). Por otra parte, el designio expuesto por el pensador galo en torno a la conveniencia de buscar caminos para la superación de la atribución de un papel regulador en lo ideológico a la *función-autor*, despojándolo «de su papel de fundamento originario[183] [y analizándolo] como una función variable y compleja del discurso» (Foucault, 1969 trad. 1993: 59), de modo que finalmente pudiera regresar una cultura «en la que los discursos circularan y fueran recibidos sin que la función-autor apareciera nunca», está relativamente incorporado al sistema etoestético diesteano de un modo a menudo explícito, proyectándose de forma directa en su propio pen-

[180] Iluminaría la discusión sostenida en *El alma y el espejo* sobre el reparto de poderes descrito la lectura del capítulo «Monde du texte et monde du lecteur» del libro de Paul Ricoeur *Temps et récit III. Le temps raconté* (1985: 238-261).

[181] Algo perfectamente lógico desde su perspectiva. Téngase presente lo indicado con anterioridad sobre la distribución de la función narrativa y la autorial implícita en el discurso de quien aquí se llama *narrador*.

[182] Lo hace de manera explícita en la parte final del *Diálogo de Manuel y David* (pp. 143-144).

[183] Foucault reconoce cuatro rasgos característicos de la función-autor como fundamento: «la función-autor está vinculada con el sistema jurídico e institucional que circunda, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar» (Foucault, 1969 trad. 1993: 54).

samiento teórico si se hace abstracción de lo que impone el final adverbio foucaultiano, constituyendo de hecho la base de su buena disposición hacia la transducción tanto como de su mencionada tendencia habitual a prescindir de la concreción de *pistas nominales* a la hora de levantar los planos de su propia razón[184], y no menos —también se ha constatado suficientemente— en su peculiar praxis crítica[185], por no extenderse ya a su inclinación a la anonimia y a su desafección por todo lo que convergiese a un protagonismo ostentativo o jactancioso de la figura del intelectual.

Ahora bien, Dieste otorga una relevancia insoslayable a los que con el mismo Foucault llamaremos *fundadores de discursividad*, es decir, a aquellos autores —pensadores o artistas— que desde sus textos han posibilitado las reglas de formación de otros textos posteriores (piénsese en la mera selección de escritores con capacidad de provocar la impresión alusiva; piénsese asimismo en aquellos sobre los que nuestro escritor ha practicado alguna operación transductora). Razón esta que justifica precisamente el objeto de su hermenéutica ya en *La vieja piel del mundo*. Probablemente por no compartir una concepción fenomenológica de la lectura (al menos como pista de despegue), Foucault no acaba de justificar los regresos a aquellos textos si no es bajo ciertas condiciones legitimadoras que parecen ganar siempre su cédula de validez *a posteriori*, configurándose como *retornos a...*, como *reactualizaciones* o como *redescubrimientos*. Resulta así en exceso paradójico que por querer esquivar al autor y a la vasija de sentido asociado y *contenido* en su nombre[186], venga Foucault a poner límites a la propia libertad de elección de un lector que sintiese el impulso de leer a un clásico (cuya obra es por definición *transdiscursiva*, y empleo sus propios términos) *sólo por su nombre*; reservando en fin

---

[184] Las dos propensiones confluyen —es sólo un ejemplo entre otros— en el *Diálogo de Manuel y David*, que pudo haber titulado *de Kant y Hume*... pero que obviamente no lo hizo, o que pudo haber escrito con mayor distancia elocutivo-argumentativa en relación con los discursos de origen... pero que tampoco resolvió efectuar así.

[185] Foucault señala que la crítica contemporánea para *recuperar* a un autor suele poner en operación esquemas «muy vecinos de la exégesis cristiana cuando quería probar el valor de un texto por la santidad de un autor» (p. 52). De este modo, la crítica literaria moderna «prácticamente no define al autor de otra manera: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor, por el descubrimiento de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es asimismo el principio de una cierta unidad de escritura —debiendo ser reducidas todas las diferencias al menos por los principios de la evolución o de la influencia—. El autor sigue siendo lo que permite remontar las contradicciones que puedan desplegarse en una serie de textos: deberá haber en ellos —en un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su consciencia o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelvan, los elementos incompatibles se encadenen finalmente los unos en los otros o se organicen en torno a una contradicción fundamental u originaria. Y el autor, en fin, es un cierto foco de expresión que, en formas más o menos acabadas, se manifiesta igualmente, y con el mismo valor, en las obras, en los borradores, en las cartas, en los fragmentos, etc. Los cuatro criterios de autenticidad según San Jerónimo (criterios que tan insuficientes parecen a los exégetas de hoy) definen las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna se vale de la función autor» (p. 52).

[186] Que por cierto tiene su contrapunto en la reclamación de una libertad plena a la hora de la creación, de modo que nadie pueda echar en cara al autor cambios de estética en relación a su obra anterior, disoluciones de compromisos previos ni nada semejante.

la que parece presentarse como una de las bases implícitas de su propia indagación: que la identidad de un texto —como la de cualquier objeto de conocimiento— es relativa, discontinua y dispersa; y desentendiéndose incluso de la historicidad del ejercicio hermenéutico —por llana exclusión de la *historia efectual* (*Wirkungsgeschichte*) de la que habló Gadamer como condición metodológica no excusable para la conciencia histórica[187]— en beneficio de una perspectiva *arqueológica*[188]. Naturalmente, el problema de fondo estriba en la correspondencia de la teoría del autor con una teoría del sujeto cuyo axioma inicial es simplemente la negación de este y su incorporación a una *episteme* ni siquiera susceptible de ordenación histórica[189], premisa que, desde su origen y en todo su desarrollo, sería inútil intentar casar con los presupuestos antropológicos y hermenéuticos diesteanos, y más en particular con la raíz personalista de los primeros.

Mucho más cerca está nuestro escritor de los postulados que Mijail Bajtin expuso en varios de sus trabajos sobre el triángulo autor-personaje-lector, y en especial en un trabajo compuesto con probabilidad en el primer lustro del decenio de los veinte pero no publicado hasta 1979, «Actor y personaje en la actividad estética» (Bajtin, 1979 trad. 1982: 13-190). La coincidencia es muy notable en lo que se refiere a la demanda de mayor protagonismo para la conciencia de los personajes, al interés por el desarrollo de su discurso al margen de la intromisión autorial. Y sobre todo por el estudio de las formas posibles de relación *dialógica* entre autor y personaje vistas en cuanto *acontecimiento* (*bytie*), lo cual constituye una de las bases de su interpretación de la novela como marco óptimo de la polifonía y tiene obvias repercusiones pragmáticas en el nivel empírico. El *acontecimiento* es interacción y representa para Bajtin la procesualidad del autoconocimiento a través de la alteridad. En la esfera que vincula autor y personaje ello conduce al principio de la *exotopía* o *vnenakhodimost'* (Bajtin, 1979 trad. 1982: 19-28). El yo, dice Bajtin, es para sí mismo estéticamente irreal. Sólo desde fuera del yo hay posibilidad de realizar una construcción estética relativa a una vida que la presente en cuanto *todo*:

---

[187] «Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación, y normalmente olvidamos la mitad de lo que es real, más aún, olvidamos toda la verdad de este fenómeno cada vez que tomamos el fenómeno inmediato como toda la verdad» (Gadamer, 1960 1975[4] trad. 1991[4]: 371).

[188] En un reciente estudio Dieter Freundlieb (1995) ha investigado las que determina como cuatro fases del pensamiento foucaltiano —arqueológica inicial, arqueológica tardía, genealógica y estético-existencial—, con especial atención a los problemas literarios. El ensayo que nos ocupa es vinculado a la segunda fase, en la que más que interpretar la literatura como contradiscurso Foucault la habría conceptuado ya como «one of the many discourses governed by an anonymous set of rules» (p. 301). Véase su análisis en pp. 310-317.

[189] Esta es la base principal de la conocida respuesta a Foucault debida a Alexander Nehamas (1987), quien ha propuesto —creo que simplificando en exceso lo postulado por aquel y obviando problemas importantes del ámbito de la enunciación— que el autor debería entenderse como el producto de la reunión de escritor y texto, de modo que en general «the author is to be construed as a plausible historical variant of the writer, as a character the writer could have been» (Nehamas, 1987: 285).

> Cuando existe un solo participante único y total, no hay lugar para un acontecer estético; la conciencia absoluta que no dispone de nada que le fuese extrapuesto, que no cuenta con nada que la limite desde afuera, no puede ser estetizada; uno puede familiarizarse con ella, pero es imposible que se vea como una totalidad conclusa. Un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden. (p. 28)

Quiere ello decir que la creación estética incorpora un pacto tácito sobre la aceptación de una especie de inclusividad de los personajes en el autor, de modo que este pueda proyectar *desde fuera* sobre la peripecia de aquellos unos *momentos conclusivos* que contribuyan a totalizar su realidad ficcional. Según Bajtin tal extraposición o exotopía es la que permite al autor un ensamblaje del personaje con su propio proceso[190] desde un lugar que, siendo inaccesible al propio personaje, garantiza la plenitud y justificación de su propio ser y de su sentido (pp. 21-22). Claro que este procedimiento empieza a complicarse en el momento en que se pretenda trazar personajes en mayor o menor medida autobiográficos, puesto que la autoobjetivación necesaria para alcanzar la extraposición, la determinación en definitiva de uno mismo ante los valores del otro —o, dicho de otro modo, «ver en sí mismo a otro»— no es nunca tarea simple de acometer (p. 23). En el caso de que el autor no hallare un punto de apoyo externo dice Bajtin que caben tres variantes posibles que a nosotros nos interesan ahora sobremanera. Son en realidad tres vías que jerarquizan de otro modo la relación autor-personaje y que consisten en la apropiación del personaje por parte del autor, la posesión de este por aquel o la que conduce a que el personaje sea su propio autor (pp. 24-28), ordenación que en la propuesta del teórico ruso tiene como referente fundamental la presencia de aquellos *momentos conclusivos* de los que antes hemos hecho mención. Precisamente de la segunda de esas vías es de la que acabarían partiendo al final del decenio de los veinte las investigaciones sobre Dostoievski, a quien en cualquier caso se presenta ya en el ensayo que comentamos como ejemplo culminante de aquel procedimiento[191].

En qué medida esta exploración guarde paralelismo con la emprendida por Dieste en *El alma y el espejo* es asunto en el que no entraré, sobre todo porque se han dado claves suficientes con anterioridad, que eximen ahora de una comparación minuciosa que en último extremo parece inabordable por la naturaleza divergente de ambos textos, ortodoxamente ensayístico e incluso académico el bajtiniano, plural el de Dieste (desde la confesionalidad de la intervención de Esteban a la teorización del narrador pasando por la lectura hermenéutica del Apologista, a su vez rica en registros). Me limito, pues, a mostrar que el campo de operación dispuesto por los dos pensadores para su indagación del problema de la autoría y, de modo correlativo, de la lectura se asemeja extraordinariamen-

[190] El teórico distingue entre una *forma espacial* y una *forma temporal* del personaje, estudiadas respectivamente en las pp. 28-92 y 92-122 de la traducción indicada. En relación con *El alma y el espejo* interesa en particular la segunda, referida al «problema del hombre interior o el alma». Bajtin reclama aquí que el problema del alma pertenece metodológicamente a la estética y no a la psicología ni a la ética.

[191] Tzvetan Todorov (1984 trad. 1991: 75) aprecia en ese tránsito una verdadera *revolución* de Bajtin en relación consigo mismo, que entiendo que lo es menos si se atiende a las pistas ya presentes en «Autor y personaje».

te. Esta impresión se refuerza al constatar el protagonismo de la obra de Dostoievski en una y otra reflexión, que a Dieste importaría más en la línea autor-lector, dando lugar a la noción de *lector aludido*, y a Bajtin en la referida al vínculo del autor con los personajes, originando su teorización sobre el dialogismo y la polifonía. Pero eso no es todo. Más importante es sin lugar a dudas el lugar al que se quiere llegar y de hecho se llega, en ambos casos, desde aquel campo operativo. Y aquí ya sería difícil poner reparos a la comunidad de tesis sobre la interrelatividad de autor y personaje, interpretada en el marco de la existente entre el yo y el tú en cuanto dación mutua u *obrashchennost'* y vinculada a una exotopía dialógica[192]; sobre la primacía de una conciencia no reclusiva como ámbito de la narratividad; sobre la implicación convergente del contenido, el material y la forma en la obra literaria; y, en fin, sobre la proyección ética, axiológica e incluso política de todo ello al ámbito de la verdad-realidad y la acción.

5.8. *Tablas de un naufragio.* Poesía y filosofía. Sobre la palabra poética

En «Dos cartas incompletas», texto que cumple función prologal en el volumen *La Isla * Tablas de un naufragio*, Carmen Muñoz (1985: 20-25), verdadera editora del mismo aunque en ningún lugar se declare tal función, informaba a los lectores de la procedencia de la segunda parte del libro, que antes de llamarse como finalmente lo hizo fue denominada por el autor *Universo andante* y *Rapsodia inacabada*[193]. Su origen está en una *cantera* de setecientos treinta folios escritos por Dieste «muy avanzada la Segunda Guerra Mundial[194]» (p. 23); compartido, pues, con *Luchas con el desconfiado* (1948) y *Diálogo de Manuel y David* (1965), libros que como se ha informado contienen dos y tres ensayos diferentes, respectivamente, «Sobre la libertad contemplativa», «El alma y el espejo», «Diálogo de Manuel y David», «La Paloma Equis» y «Variaciones sobre Zenón de Elea». En *Tablas de un naufragio* encontramos asimismo una organización plural, con dos núcleos bien diferenciados. El primero es «Teoría del hábito», con tres ensayos independientes entre sí («Discurso a los kantianos», «Sobre el Hábito y el destino de Europa» y «Contra la indiferencia»). El segundo es «Otros ensayos», y está compuesto, según indicación de Carmen Muñoz, por «trozos discontinuos del gran original» (p. 25) que alcanzan la cifra de siete, también autónomos los unos en relación con los otros («Sobre la reflexión», «Libertad en el límite del saberse y del ignorarse», «Excitación y estímulo», «Alucinaciones», «El cristal de las equivocaciones», «Oscurantismo» y «Alas que se nos dan con la palabra»).

[192] La cual tiene su precedente filosófico más nítido en la obra *Ich und Du* de Martin Buber (1923). Buber comienza su breve tratado constatando precisamente que las dos actitudes básicas del ser humano ante el mundo y sus dos palabras básicas asociadas son *Yo-Tú* y *Yo-Ello*. De tal modo, «no existe ningún Yo en sí, sino sólo el Yo de la palabra básica Yo-Tú y el Yo de la palabra básica Yo-Ello» (Buber, 1923 trad. 1993: 10). Una excelente introducción a este libro del pensador judío vienés, como en general al marco de la alteridad, se encontrará en el libro de Laín Entralgo *Teoría y realidad del otro* (1981 1983; sobre Buber, pp. 211-231).

[193] Este título lo consideraba Dieste todavía cuando en 1974 pensaba la organización futura de la reedición de su obra en castellano (OC, vol. V, número 508, p. 742).

[194] Dieste lo acabó de escribir probablemente hacia el último trimestre de 1947. Informa de ello una nota manuscrita que Carmen Muñoz incorporó en su día al margen de una carta dirigida por Dieste a María Zambrano (OC, vol. V, número 135, p. 263).

Desde la perspectiva estética y teórico-literaria que aquí nos ocupa *Tablas de un naufragio* tiene, en principio, un interés próximo al de «Diálogo de Manuel y David» o «Sobre la libertad contemplativa», porque, en primer lugar, viene a reforzar y a ampliar las bases de la teoría del conocimiento diesteana —que aquí se han atendido de manera parcial por estricto problema de espacio— y, por otra parte, supone también un desarrollo de algunos extremos de su teoría política, esta algo más presente en el curso de esta investigación. Sólo esquemáticamente trazaré un esbozo de lo que juzgo principal de estas aportaciones. Pero al margen de esta relevancia general en *Tablas*, y de forma particular en su segunda parte, se localizan algunos ensayos o fragmentos de nítida y directa importancia para los propósitos fijados, hasta el punto de que por ejemplo «Alas que se nos dan con la palabra» sería texto inexcusable en una posible antología de las páginas *esenciales* —así se dice ahora— del pensamiento literario diesteano.

El «Discurso a los kantianos» constituye la mejor introducción al «Diálogo de Manuel y David», y contribuiría tal vez, allí situado, a restar al ensayo lo que algunos lectores algo desinformados pudiesen hallar en él de extemporáneo en un momento como el del exilio, bastante reciente la guerra española, acaso todavía no concluida la emprendida por las potencias aliadas contra el fascismo[195]. El texto viene a ser una defensa de la teoría de que la naturaleza viviente está orientada y de que las ideas también lo están, esto es, de que tienen «origen y destino», y, en consecuencia, *forma teleológica*, «de modo que no basta nombrarlas, es necesario orientar el nombre» (TN, p. 89). Pero acaso por encima de ese cometido aparente el «Discurso» deba leerse como una carta sobre la condición humana. En su ánimo por conciliar el empirismo escéptico de Hume y el racionalismo realista de Kant, Dieste juega a aplicar a los dos filósofos aquella brújula teleológica (pp. 90-91). Viene a defender así la existencia de un hábito esencial, específico del ser humano en cuanto especie, y que se asocia indisolublemente a su individuación dando lugar a los hábitos individuales. Aquel hábito esencial supone ya una orientación teleológica previa a cualquier determinación de fines, razón por la que en un aforismo escrito por este mismo tiempo el autor puede exclamar: «Piérdase todo menos la orientación» (FI, p. 85). De modo que el hombre, «el animal que se contempla», es también el único ser que contempla aquello que para entendernos llamaremos *Hábito Específico* del hombre, pudiendo incluso conformarlo, regularlo y, en fin, observarlo

> de un modo predominante como «fenómeno», como algo manifiesto y susceptible de ser contemplado y descrito, pero olvidando entonces —o dejando al margen el recuerdo— que ese espectáculo, esa «forma», es expectante, y que la idea de esa forma está *perdida* si se prescinde un solo instante de la orientación de esa forma, de su significación teleológica inmediata, de su destino patente, de su carácter de hábito a priori, no engañoso, sino perfectamente adecuado por lo mismo que no es «adquirido». (TN, pp. 94-95)

Así, pues, el *Hábito Específico* es en realidad para Dieste no una determinación de la especie humana sino «el modo de nuestra actividad determinante»[196]. Esto

[195] Se habla, naturalmente, del momento de la escritura, no del de la publicación, retrasada hasta 1965.

[196] Por esto mismo ha podido Manteiga Pedrares (1991) establecer algunas lúcidas conexiones con la teoría de la *habitud* de Xavier Zubiri.

es, *in nuce*, lo fundamental que el «Discurso» quiere revelar a los kantianos. En otras palabras, o bajo otra clave, proporcionada por el escritor, supone también una proposición de *convertir a Kant en Kant*, es decir, en lo que ya es, pero a través de un proceso explícito: mediante el expediente de transmutar las *Críticas* primeras, la de *la Razón Pura* y la de *la Razón Práctica*, a través de la tercera, la *del Juicio*, en una Fenomenología del Hábito Empírico (p. 96).

«Sobre el Hábito y el destino de Europa» es el más extenso de los textos de «Teoría del hábito» y de *Tablas de un naufragio* en su totalidad. Supone un regreso a un viejo tema de Dieste, el que se expresa en la segunda parte del título, tratado varias veces en su etapa periodística en Vigo y con mayor intensidad en sus colaboraciones en *Hora de España*. Pero podría verse también como un puente entre *La vieja piel del mundo* y el propio «Diálogo de Manuel y David»: hermenéutica, epistemología, ética, historia... Y es que en buena medida tenemos aquí un epílogo al ensayo de 1936, que continúa —cierto es que con otro tono discursivo— la indagación de las bases culturales de Occidente, más o menos donde *La vieja piel del mundo* se detenía; con atención particular, por tanto, a la II Guerra Mundial y al lugar de Alemania en Europa, a Nietzsche, a Heidegger, al intuicionismo, a la metafísica, al positivismo lógico, al idealismo trascendental, al psicoanálisis; también a mitos franceses y españoles, o clásicos, como el de Narciso, tan proteico al refundarse en monántropo, superhombre, etc., o el del *desconfiado impertinente*, que se menciona casi siempre por alusión al Bruno de la farsa de Crommelynck *Le cocu magnifique* (1921), obra que nuestro autor vio representar en París y que desde el primer momento suscitó en él un vivísimo interés y unas «asombrosas interpretaciones», en juicio de Carlos Gurméndez (1995b: 85), testigo de las mismas en la tertulia de La Granja El Henar[197]. La principal novedad estriba ahora, relativamente a todo ello, en que se potencia y explicita la centralidad del *Hábito Específico* en el ejercicio hermenéutico emprendido.

Importa detenerse brevemente en lo que parece ineludible para la comprensión de una evolución intelectual. En primer lugar, en la interpretación de la filosofía de Heidegger (TN, pp. 108-111) —cabe pensar que en la del primer Heidegger, la de *Ser y tiempo*—, en relación con la cual las palabras de Dieste son de reprobación y advertencia. Le parece en esta hora un proyecto legítimo de realidad humana al que más que faltarle realizarse *le sobra*. Y le sobra por varios flancos, por el de la presunción ostentosa del yo, por el de la angustia que reclama legitimidad cumplida y acusa, poniéndose como prueba, la conculcación de su derecho a hacerse eje del ser[198] («¡Y conscientemente, casi como una técnica!», p. 109), por el del sistema cerrado que recela de todo lo que no comprende en sí y lo somete adulterándolo.

[197] Puede conjeturarse que serían el antecedente de las ahora plasmadas. Sobre este punto deben verse en particular las pp. 111-119. Entiende Dieste que la obra de Crommelynck acrecienta la tradición del Curioso Impertinente, entendiendo por tal figura la de quien «pide cuentas anticipadas a la historia» (p. 113), también la de quien no sabe conservar una forma íntima de inocencia.

[198] María Zambrano había escrito que «Ni Kierkegaard, ni nadie de los que han hablado de la angustia, trazan el momento del amor. Sólo el temor aparece. Y no hay amor porque no hay tampoco ninguna presencia, ningún rostro. La infinitud del poder y de la libertad sin límite alguno, porque el límite tendría que estar puesto por algo, por alguna otra cosa. En la angustia, no existe el otro» (Zambrano, 1939b 1987: 94-95). La pensadora andaluza ha dedicado buena parte (pp. 86-99) del capítulo «Poesía y metafísica» del libro de referencia —*Filosofía y poesía*— a estudiar precisamente la divergencia en el tratamiento de la angustia por parte de filósofos y poetas.

En relación con Nietzsche (pp. 120-123) tampoco duda Dieste en proclamar su error —*soberano*— al llamar *Superhombre* al Hombre «y de creer que era algo que se avecinaba» (p. 120). No se olvide el marco en el que esta, la crítica anterior y otras que vendrán a continuación se sitúan: el ensayo se refiere a la Europa conducida a la guerra por Hitler y el fascismo, con sus precedentes y consecuencias[199]. Piensa nuestro autor que la equivocación mayor de Nietzsche fue la de querer imponer el hábito a la historia, a una historia que él no era capaz de pensar al margen del determinismo. Otra, la de malinterpretar los hábitos del instinto y la voluntad, que nunca en el hombre fueron de poderío salvo cuando la voluntad se le desnaturaliza[200]:

> Nietzsche se equivocó. Atribuyó la ética natural del esclavo enojado al señor. ¿A qué señor? Al de ese esclavo, al que lo enoja (al que lo hace esclavo). Mala interpretación de la cólera realmente señorial, que es creadora, paternal, heroica, espléndida, sana, hermosísima, con los instintos en su sitio y vigilando —porque es sabia— para que no se desmanden los instintos de los otros, que entonces son felices viendo su propia voluntad tan luminosamente autorizada. ¡Ese es el señor! Potente sin instinto de poder. [...] Y después han destripado los libros de Nietzsche para poner en orden de batalla sus dramáticas equivocaciones, de paloma que ha recibido un golpe, que ha tropezado y se equivoca, y han dicho: este es el N., S., E. y O. de Alemania. (pp. 121-122)

Sobre la filosofía trascendental comienza el ensayista por reconocer su iluminación descriptiva en cuanto «fenomenología del hábito racional del hombre» (p. 124), siendo dos los modos en que aspira a delimitar la esfera del conocimiento. La primera es señalando como límites «los hábitos a priori del alma humana como cognoscente». La segunda consiste en la interpretación de estos como formas impuestas a la materia prima del conocimiento sensible, el cual, por este expediente, deja de ser lo que *era* para apenas quedar reducido a «generador de objetos primarios (empíricos) de conocimiento» (p. 127). Obviamente, Dieste critica aquí la fenomenología, y lo hace desde una comprensión muy en línea con la típica recepción hispana del mismo, descrita suficientemente con anterioridad. Esto mismo lo conduce a plantear su discrepancia —entiendo que muy seria, tanto que merece ser tenida en cuenta en el cómputo global de la asimilación diesteana del método fenomenológico— con la idea de que los límites del conocimiento pue-

[199] Una de estas llama poderosamente la atención por su perenne actualidad. Acaso Dieste escribe este ensayo acabada la II Guerra Mundial, no lo sabemos exactamente, pero hay un momento en el que atisba que «en nuestros días» las democracias parecen empezar a sentirse estorbadas por la democracia, en especial cuando toca acordar «planes que exigen secreto y alevosía», de modo que la impresión es que buscan «el modo de legalizar la nocturnidad» (pp. 126-127). En relación con este mismo asunto véase la serie de aforismos «Fundamentos», de *Fragua íntima* (p. 105). De ella, escrita durante la primera fase de la transición española a la democracia tras la muerte de Franco, destaco ahora el inicial: «Cuando los fundamentos de la política son incomunicables, o no pueden divulgarse, no hay política, porque no hay pueblo, vulgo bien fundado. Si son comunicables, pero vergonzosos, tampoco hay política, porque no hay políticos».

[200] Véase también sobre este punto la serie de aforismos «La brújula y el norte», escrita por las mismas fechas que *Tablas de un naufragio* (FI, pp. 75-85).

dan equipararse con los límites del ser; y también a presentar, ya con intencionalidad algo caricaturesca[201], esquemas como este que sigue:

> El sujeto se tragó a la cosa en sí con la mayor naturalidad del mundo —pues desde el punto de vista trascendental (no trascendente) le pertenecía con los mismos derechos que todo lo que de algún modo pueda racionalmente concebirse o postularse— y pronto quedó fundado —con esa fuerza a la vez recluida y expansiva que luego ha caracterizado para su desventura al pueblo alemán— el Imperio absorbente del Sujeto, con su tremendo conformismo frenético, con su entrega endiosada a las leyes (y después a los reglamentados ímpetus) de ese imperio infernal egocéntrico a título de libertad grandiosa. ¡Pobre Alemania! (TN, p. 127)

Un último apartado de «Sobre el Hábito y el destino de Europa» nos interesa de manera más directa. Considera en él nuestro pensador, por cierto de manera muy cercana a la de María Zambrano en su libro de 1939 *Filosofía y poesía*, la relación entre esos dos órdenes de la actividad intelectual y creativa del ser humano. En primer lugar certifica como responsabilidad de los filósofos la de procurar un modo de educar a los poetas, de interesarlos en la filosofía. Cree el ensayista que algunos habrá, al margen de los *poetas pajaritos* —aquellos que ven en la verdad una *bella mentira*— y los *poetas pazguatos* —los extasiados ante la Nada (y anteriormente ante el Todo)—, predispuestos a aquella forma del saber. El filósofo tendría que dar razones (siempre nuevas) para el entusiasmo del poeta, porque en cuanto a este le faltasen acabaría en la borrachera para seguir viviendo: «Y entonces bebe lo que le dan, el Yo y el no Yo, el Todo, la Nada... "¡La Nada! ¡Qué embriagadora! —dice el poeta— ¡Ahora ya puedo decir todo!" Con una copita de Nada se conforta y canta. ¿No te estremece eso, filósofo?» (TN, p. 132). En segundo término, abunda Dieste en la reflexión de su compañera en la redacción de *Hora de España* al incidir en el desacierto de la expulsión de los poetas de la República platónica, para la que Zambrano encuentra una sugerente doble justificación operativa no sólo en el orden moral-político, gobernado por la *dikaiosyne*, sino de forma muy especial en el orden místico-religioso, donde lo inasumible era el entendimiento poético del amor como dispersión carnal que se afirma ante la muerte, como placer, presencia pasional..., renunciando de plano a la misión fundamental de la filosofía, no otra que la de ser un aprendizaje para la muerte (Zambrano, 1939b 1989: 59-71). Y aquel destierro, señala Dieste, «fue malo para la poesía, para Platón y para la República». Y es que la poesía es también necesaria al filósofo, pues sin ella —sin la fantasía[202], sin los sueños, sin los mitos...— cree el ensayista que se hace «olvidadiza o frenética, pierde sentido épico y, en general, se desorienta y nos desorienta» (p. 132).

El último texto reunido en «Teoría del hábito» es «Contra la indiferencia», del que el primer dato que interesa saber es que era el preludio del *Diálogo de*

[201] Funcionalmente vinculada a lo que se ha indicado: ofrecer una explicación, de raíz intrahistórica, del error alemán.

[202] «La fantasía es algo perfectamente serio. Tan serio como la Política. Dime tus fantasías y te diré a quién votas» (p. 132).

Manuel y David. Tenemos aquí fundamentalmente una denuncia —y se apreciará que este viene a ser el tono predominante en este primer sector de *Tablas de un naufragio*— de la tolerancia peor entendida, de la tolerancia identificada con la indiferencia, con la neutralidad vocacional..., en último extremo (que es en realidad el primero) con el no intervencionismo de las potencias occidentales en España al hilo del proceso bélico contra el fascismo. Diríase que Dieste atribuye esa actitud a la imposición del criterio *tolerante* británico (con mención expresa a Churchill), vinculado con la tradición escéptico-empirista que ya representó David Hume y que lleva a considerar las creencias como mera consecuencia de un hábito que resulta *práctico*. Pocas veces mostró nuestro autor una capacidad sarcástica tan enérgica y eficaz como en estas páginas:

> Es natural que sin conciencia universal de las costumbres y creencias primitivas de los pueblos, el inglés las contemple siempre como un turista. Le admira lo insólito, no lo profundamente real, lo realmente misterioso, de lo que está viendo. Por eso, y por razones prácticas muy accidentales, suele ser tolerante. No se pelea para saber qué pasa en el alma del otro, porque ésta ni le asusta ni le atrae, no le produce vértigo. Su tolerancia es, en general, una virtud negativa que al español le enfurece: ¡A mí, que no me tolere nadie! ¡Que no me vengan toreando con tolerancia porque eso sí que no lo tolero! Pero, en fin, pese a estas bravatas el hecho es que el español ha tenido que tolerar toda clase de tolerancias, y sigue en su empeño de tolerar positivamente, de entender hasta el fin, y cordialmente si es posible, a los pueblos interventores o entrometidos[203] y a los no interventores, a los que toleran... Y finalmente ha tenido que contemplar un tanto perplejo —casi con pasmo de turista— a esos ciudadanos que, ya en la cima de la mutua tolerancia, llegaban no hace mucho —y esto se repetirá si no se remedia— al extremo —¡insólito!— de decirse unos a otros: «¡Que nadie se alarme! Nos mandan a una guerra espantosa y a matar toda la gente que se pueda, pero por nada ¿eh?, por nada. No me diga usted, por favor, su ideología... No vamos a pelearnos ahora por pequeños asuntos privados, cuando nos hace falta una cohesión perfecta para luchar por nada». (pp. 135-136)

Pasando ya a la segunda parte de *Tablas de un naufragio* encontramos una miscelánea de textos ensayísticos de diversa orientación y *función* dentro del sistema poético-filosófico diesteano. Tres de ellos afectan a sectores del pensamiento diesteano que no tienen incidencia directa en el cometido que nos hemos trazado. Son el tercero, el quinto y el sexto: «Excitación y estímulo» (pp. 155-157), «El cristal de las equivocaciones» (pp. 168-169) y «Oscurantismo» (pp. 170-172), relativos respectivamente a problemas de raíz fisiológico-psicológica, epistemológica e histórico-teológica. Al último de los tres se hizo mención anterior por su análisis crítico de las *castas encastilladas*, tanto las de naturaleza ideológica como, especialmente, religiosa, entre las cuales se destaca a la jerarquía de la Iglesia Católica, y en general a la de cualquier otra Iglesia[204]. Todas ellas comparten según el ensayista un rasgo definitorio, el de apoderarse de la

[203] Se refiere, naturalmente, a la intervención alemana e italiana en apoyo del fascismo español durante la Guerra Civil.

[204] Además de esto, «Oscurantismo» es un manifiesto en positivo a favor de la recuperación de una religiosidad laica, inocente, tradicional.

Palabra; y del Verbo y del Espíritu..., «y lo matan con letra, lo legislan, lo ponen al servicio de su ley de casta, y luego al servicio de su Intriga de casta, de su Historia Temporal, a la cual llaman Eterna desde las torres de cualquier ciudad obstinada, intrigante, histórica y sempiterna, y gritan ¡credo! para espantar el Credo, para que no vuele» (p. 171).

El primero de los textos que Carmen Muñoz compiló en «Otros ensayos» es en realidad, como se ha advertido, otro preludio de una obra mayor, en este caso de *El alma y el espejo*. Su título, anfibológico, es «Sobre la reflexión» (pp. 143-151). Hemos visto ya cuales son los contenidos fundamentales de este trabajo: inquirir sobre la posibilidad del método trascendental, elucidar la noción de reflexión propia del mismo y articularla en convergencia con la de libertad contemplativa.

Este mismo sigue siendo el asunto al que se aplica el segundo de los «Otros ensayos» de *Tablas de un naufragio*, «Libertad en el límite del saberse y del ignorarse» (pp. 152-154), donde el escritor lamenta que Kant no hubiese empezado su edificio crítico precisamente por la *Crítica del juicio*, «su tardío libro juvenil», e insiste en una consideración que hemos visto ya presente en los ensayos periodísticos de su primera madurez: «Tal vez se ha eclipsado la libertad por haberla proclamado el hombre sólo para sí, como un privilegio, y también por haber concedido sólo ese nombre a la libertad impositiva, por no obedecer, por no fiarse, hasta acabar no fiándose de los propios ojos» (p. 152).

De «Alucinaciones» (pp. 158-167), que incorpora un significativo relato perteneciente a la biografía de la madre del autor, interesa destacar además de la defensa de la virtud alucinatoria la asunción por Dieste de que la sensibilidad humana es de naturaleza ontológica, de que es de hecho no sólo una ontología sino *la primera*. Esta declaración de fe en los sentidos, esta confianza en las apariencias, vuelve a contener una advertencia sobre las autolimitaciones de toda derivación del subjetivismo —incluso del más perfecto, que se manifiesta que es el kantiano (p. 162)—, posición que Dieste reconoce haber asumido en otro tiempo (p. 159). Constituir una ontología desde la sensibilidad supone para él en este momento sobre todo emprender un *rescate del sujeto*. El resultado habrá de ser un nuevo subjetivismo de arranque objetivista, que tiene en la «objetividad en sí» un postulado previo e inmarcesible (por eso se hablará al final del ensayo de «devolver el mundo al mundo, el espacio al espacio, el tiempo al tiempo», p. 167). Alcanzado este punto, y al margen de la siempre presente humildad empírica diesteana —que habrá que insistir en que no es ornamental o adjetiva, sino que forma la parte más íntima del método trascendental, siendo en fin su propia savia—, de su reclamación de que también se devuelva «nuestro ser a su primer misterio y a la sabiduría de su perfecto asombro» (p. 167), confieso no saber en qué pueda diferenciarse el programa epistemológico —e incluso filosófico-histórico— de nuestro pensador en relación con el de Husserl[205]. Dieste presenta el suyo —dirimirá el lector su alcance sobre las pautas de la reducción trascendental fenomenológica—, además en cuanto «alusión suficiente», en los siguientes términos:

[205] Sobre la segunda vertiente programática en Husserl es del mayor interés el cuarto capítulo («La salida de la crisis, el testamento político de Husserl y la necesidad de Europa») del libro de Javier San Martín *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón* (San Martín, 1987a: 107-136). Permítaseme traer aquí una de sus reflexiones, en la que creo que laten pruebas suficientes de una concordancia espiritual —en Husserl acaso

> Para que pueda constituirse el saber es necesario que la sensibilidad dé forma a la materia prima de «sus» afecciones, convirtiendo lo incógnito (y que seguirá siéndolo) de ese umbral aún no suyo en cosa suya, en representación o intuición que, a partir de ahí, es ya materia inteligible (es decir... informable a su vez por el entendimiento). Respecto a mi voluntad digo (¿siento, presiento?... no; más bien digo o predigo en tal supuesto) que tiene un lado incógnito (que puedo... o debo suponer que es libre) y un lado empírico, el de sus manifestaciones para mí, previamente informadas por la experiencia interna que les imprime el sello (¿aparente?) de la necesidad.
>
> [...]
>
> No hay más «forma» que la natural, de la cual tenemos noticia por la sensibilidad misma. Y esa forma es todo lo que podemos saber de nuestra forma natural, tal como se muestra a nuestra propia sensibilidad, no una apariencia producida por la sensibilidad al informar lo que no sabe.
>
> Todo cuanto sepamos de las leyes ópticas está conforme con lo que sepamos o vaya averiguándose acerca de nuestros ojos. Y lo que en tal saber se deba a la visión no es «prejuicio» de la visión misma. Es lo visible de ambas realidades concertadas. No hacemos visible el mundo, sino que vemos el mundo humanamente visible. (pp. 164-165)

«Alas que se nos dan con la palabra» (pp. 173-181) es probablemente uno de los más bellos y clarificadores ensayos del escritor. Debe reivindicarse para él, por esta y otras razones que se verán, y también por su confluencia con algunas de las más seguras y hondas marcas generacionales del 27, un puesto al lado de otros textos que han venido a cifrar aquella poética. En «Alas» hay varios aspectos relevantes que se coordinan: un canto a la expectación poética y a la simplemente verbal, una renovada apología de Sócrates, un himno a la confianza y a la humildad como valores que organizan todo un sistema axiológico en lo ético y en lo estético, una nueva crítica de la interpretación *purista* de la poesía cuando ello supone entender como herramienta la alquitara quintaesenciadora o el tamiz que reduce a «polvo fino de nadería» loas y cantares, y, por último una declaración personal afirmativa del valor de la palabra no tanto como instrumento del poeta como en cuanto imposición que con gusto recibe y que se destina a servir de continuación de la tradición viva a la que aquel pertenece[206], un valor que en definitiva instaura un nuevo sentido de la pureza poética, identi-

---

con confianza o incluso autocomplacencia en algún modo visionaria— con lo que aquí se ha mostrado como camino intelectual del Dieste desterrado en función de su idea de Europa, del pensamiento de Occidente como tradición y de la necesidad de *rescatar* al sujeto: «estas consideraciones [relativas al porqué del nacimiento de la fenomenología] llevan a Husserl a iniciar un nuevo planteamiento: primero es preciso mostrar que la fenomenología como recuperación de un sujeto racional, no es sino una aplicación de la idea misma alumbradora de Europa, de la idea de una cultura filosófica. En segundo lugar, es necesario mostrar que la fenomenología es el *telos*, el fin, es decir, el movimiento latente al que tiende la fundación misma de la cultura filosófica; es decir, que la idea de una cultura filosófica como racionalidad refleja se cumple realmente en la fenomenología. El comienzo de la fenomenología no es entonces una pura contingencia, un acontecimiento casual, sino que está preparado por el proceso mismo histórico, por la historia europea, que sólo en la fenomenología encontrará su cumplimiento y garantía. Por eso la cuestión del comienzo de la fenomenología *al margen de la historia*, en el "camino cartesiano", tenía que fracasar y terminar siendo irrelevante para Husserl» (p. 118).

[206] Procede recordar aquí la célebre consideración gadameriana, aludida ya en un momento anterior, según la cual «no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella» (Gadamer, 1960 1975[4] trad. 1991[4]: 344).

ficado por Dieste con la capacidad de la poesía de poder darse siempre como un amanecer constante de la palabra:

> el poeta sigue queriendo decir lo que no se pudo, a consecuencia de lo cual se acrecientan los poderes y, sobre todo, se desatan las fuentes; sigue queriendo dar nacimiento a las palabras heredadas para sentirse nacer de ellas (eso, lo uno y lo otro, es heredarlas) y no como resucitador, sino como viviente, con esa profunda naturalidad del querer decir; y que, creando, pone a la vez de manifiesto la inmediata actualidad de lo creado, de lo que visto sólo a la luz del uso suele llamarse «producido» (p. 175)

En varios capítulos anteriores los propios asuntos estudiados fueron reclamando la presencia de partes de este ensayo, sobre las cuales se establecieron interpretaciones y vínculos entiendo que suficientes, de modo que ahora no parece necesario abundar en ellos. Sin embargo, hay un aspecto que sí conviene matizar y que una vez más interesa de forma simultánea dos campos, el poético y el epistemológico. El ensayista afirma que en origen la palabra es acto y que tal acto es, también en origen, *poético*. Pero «en seguida» la palabra poética es además *útil*, pues sirve a los fines de la voluntad. No de una voluntad absolutamente definida —como ya se ha indicado, para Dieste, y esta es una idea asimismo central en la estética de sus compañeros María Zambrano y Ramón Gaya, en realidad «no hay creación verbal voluntaria»—, más bien de una voluntad que se instituye en impulso, en un querer decir. Pues bien, algo semejante acontece con las ideas, como Sócrates sospechaba ya en la que nuestro autor denomina su mitología de la reminiscencia, «que se sabe fundada en ignorancia de su fundamento»[207] (p. 179). Por tanto, en la teoría del conocimiento diesteana hay un punto cero inexcusable que es el de la primera expectación verbal. En él no se predice, no se calcula, pero ya se admira. Y esa admiración es la que de forma inmediata suscita el conocimiento sensible[208], pues el ser humano en el momento en que admira ya nombra, ya *reconoce*, ya canta, merced siempre a las alas que se le dan con el lenguaje, al que pertenece. ¿No son acaso estos mismos los cimientos centrales de la hermenéutica contemporánea, la de Heidegger y Gadamer?

5.9. Los otros exilios

Apenas tres meses después de la aparición en librerías de *Luchas con el desconfiado* los Dieste emprenden viaje a Europa. La industria editorial atravesaba una honda crisis en la Argentina y la posición en Atlántida no era para la pareja lo cómoda que había sido en otro tiempo. Según informa Rei Núñez en su biografía del escritor, el momento máximo de tensión se alcanza cuando el Dr. Vercelli, yerno del dueño de la casa, Constancio Vigil, rechaza los argumentos de Dieste para la publicación de una obra conjunta de Francisco Ayala y José Luis Romero, probablemente un diccionario de sociología (Rei

[207] Véase también el último capítulo de *Sobre la libertad contemplativa* (pp. 92-103).

[208] Dieste se extiende sobre este que llama *tránsito cognoscitivo* en el capítulo tercero de *Sobre la libertad contemplativa* (pp. 65-77).

Núñez, 1987: 133). Aprovechando las excelentes condiciones de un viaje a bordo del carguero *Tacoma*, que partía rumbo a Amberes contando entre sus pasajeros con Esther de Cáceres y su esposo, buenos amigos de los Dieste, y contando con la comisión ofrecida a Rafael por el Museo Municipal de Artes Plásticas de Montevideo para informar posibles adquisiciones de pintura contemporánea en Francia e Italia, embarcan en el puerto de la capital uruguaya el 29 de diciembre de 1948, contando con regresar al cabo de cinco meses.

Sin embargo, la estancia en Europa se prolongaría en realidad por espacio de casi cuatro años. En ese tiempo recorrieron varios países del viejo continente, asentándose en París y Londres la mayor parte del tiempo y viviendo sobre todo de traducciones y colaboraciones esporádicas con la BBC, hasta que Rafael Dieste consigue la plaza de lector de español en la Universidad de Cambridge, continuando así la tarea anterior de Esteban Salazar Chapela y Luis Cernuda. En este tiempo las ocupaciones intelectuales más comunes de nuestro escritor fueron visitar museos y bibliotecas, ir al teatro y estudiar geometría. Las dos horas semanales de clase, aun contando con su preparación y con la corrección de trabajos, o incluso con la dirección técnica que asumió para algún montaje teatral de los alumnos —consta el de *La cena del Rey Baltasar*, de Calderón[209]—, le permitía afrontar su investigación matemática con verdadera entrega[210], sólo interrumpida por breves viajes a Londres, donde estrechó su amistad con Albert L. Lloyd, quien ya en 1937 había traducido al inglés su *Nuevo retablo de las maravillas* para la revista *New Writing*. De la investigación matemática de los dos cursos pasados en Cambridge salió el libro *Nuevo tratado del paralelismo*, que publicaría Atlántida en 1956.

En el verano de 1952 los Dieste retornan a América. Primero a Nueva York, donde pasan unas semanas en casa de Eduardo Dieste, entonces representante diplomático de Uruguay en la ciudad norteamericana, y después en Monterrey, capital del estado mexicano de Nuevo León. Por intercesión de Antonio y Manuel Dieste, hermanos del escritor, el Instituto Tecnológico de la ciudad le había ofrecido una plaza de profesor de Lengua e Historia Literaria Españolas. Era esta una fundación particular promovida por industriales locales de signo católico y conservador «pero con cierta visión de que el exceso de conservadurismo no conviene», en descripción de Carmen Muñoz (carta a Esther de Cáceres, 14 de octubre de 1952; A.D.). Si la estancia en Europa supuso el reencuentro con viejos amigos como María Zambrano, Roger Caillois, Jean Cassou, Fernández Armesto —quien quiso mediar ante Leopoldo Panero, director del Instituto de España, para procurar una alternativa a la situación de Dieste, algo que nuestro autor rechazó de plano (Rei Núñez, 1987: 141)—, Octavio Paz o Salazar Chapela[211], todo ello se multipli-

[209] Así lo recoge una carta inédita de Carmen Muñoz a Esther de Cáceres con fecha 4 de julio de 1951 (Archivo Dieste).

[210] «Rafael escribe: rompe, guarda, considera, escribe... Está interesadísimo en aclararse y aclarar algunos problemas de lógica matemática que le vienen preocupando hace tiempo, y ahora se ha entregado a ello de lleno. ¿Habremos venido a Cambridge a eso? Quizá sí. Es admirable su desinterés, su constancia. Podría decirse su terquedad, pero es mucho más justa otra palabra: su fidelidad» (de la carta de Carmen Muñoz que se acaba de citar).

[211] Carmen Muñoz, que se desplazó a España unas semanas, tuvo ocasión de reencontrarse además con Enrique Azcoaga, Carlos Maside y otros intelectuales del exilio interior.

ca en México, donde verán a exiliados como Bal y Gay, León Felipe, Luis Cernuda, Arturo Souto, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Miguel Prieto, Juan Rejano, Moreno Villa y otros. A pesar de ello, la actividad de Dieste en el país centroamericano no supuso una especial toma de contacto con los proyectos de aquellos viejos compañeros. El régimen laboral en el Tecnológico no lo favorece; desde luego, el tipo de ciudad que Monterrey resulta ser tampoco. Lo que sí promovió la dedicación profesional del escritor fue una estrecha vinculación con los estudiantes, que en algunos casos —de forma singular en el de Gabriel Zaid— perduró ya para siempre.

Tras dos cursos en México y coincidiendo con la muerte en Chile de Eduardo Dieste, que le afectó profundamente, primero el escritor y poco después su esposa vuelven a Argentina. Se reincorporan a la Editorial Atlántida, que ya no abandonarán hasta el regreso a España. Lo hacen de todos modos con un horario mucho más flexible, que si bien les revierte menos ingresos les deja más tiempo para otras tareas, como por ejemplo la traducción, retomada en estos años por Carmen Muñoz. Pronto surgirá *La Isla*; también publicaciones como el *Nuevo tratado del paralelismo* y *Pequeña clave ortográfica*. Tiene interés, sobre esa relación de títulos, constatar la existencia de puntos de contacto entre los dos primeros, ambos nacidos de una preocupación por el espacio a la que el escritor se refirió con ocasión de una charla recogida en el volumen *Encontros e vieiros*:

> Por entonces se hablaba del problema del tiempo. El espacio estaba, como si dijéramos, un poquito desdeñado, como si Bergson lo hubiera dejado un poco al margen. Era el tiempo (y no cronométrico, sino el tiempo no medibe, la *durée*) lo que tenía prestigio. Incluso Heidegger hablaba de *Ser y Tiempo*. El tiempo era el privilegiado, ocupaba la atención de los filósofos: de ahí iba a salir el posible descubrimiento sobre la significación del hombre; y todo eso, además, tenía una tradición majestuosa puesto que venía ya desde S. Agustín, desde el momento en que S. Agustín se asombra de la memoria, un pasaje —creo que en el capítulo 10— que conviene siempre leer porque es maravilloso; pero el pobre espacio, al cual yo tenía un gran amor... Yo tengo un gran amor al espacio: el que los ojos tengan distancia, el que uno pueda moverse, el que las estrellas se hayan concertado entre sí con una danza tan armoniosa, el que haya esas distancias organizadas de una forma tan lógica, todo esto me parecía siempre una maravilla, y me parecía además —no sé si influido por Schopenhauer, pero coincidiendo con él— que tenía mucho que ver con el tiempo. Es decir, que el tiempo y el espacio, de una manera u otra, se hallan en una especie de subordinación recíproca. (EV, pp. 228-229)

El programa para escribir *La Isla*, texto a cuyas coordenadas estéticas se ha hecho breve referencia anterior[212], estaba ya esbozado en carta de septiembre de 1948 a Eduardo Dieste (OC, vol. V, número 146, pp. 276-278), donde nuestro autor define su intención de alzar un *plan narrativo* que se convirtiese en estímulo de la determinación posterior de los temas, descartando —en términos teatra-

[212] Compleméntense las referencias bibliográficas indicadas entonces con estas otras cuatro: Trigo (1985), Irizarry (1990: 36-37 y 1992: 65-113) y Fernández Costas y Rabunhal (111-118). De ellos el que más interesa desde una perspectiva estética es el tercero, en el que Estelle Irizarry establece interesantes paralelismos entre los procedimientos para la creación de *otros mundos* en el Dieste de *La Isla* y en los grabados del holandés M.C. Escher.

les— una bipartición del espacio en sala y escenario, y por tanto integrando al *público* en el propio texto[213]. El título previsto entonces era *Viaje dialogal*, que adelanta claramente las formas generadoras de lo que sólo se concretaría siete años después, entonces identificado por Dieste en carta a Gabriel Zaid como «gran fábula que no sabemos aún a donde va a parar, pero regida por una especie de libérrima fatalidad interior que inspira confianza como los sueños más sólidos y llenos de sentido» (OC, vol. V, número 276, p. 461). En ese marco de libertad el escritor era consciente de que estaba introduciendo, al paso de la propia fabulación, modos típicos de la farsa aristofanesca y sobre todo unos autos que «aún no sé hasta qué punto se podrán llamar sacramentales, pero sí emparentados de alguna manera con los de ese nombre».

En los casi siete años de esta segunda etapa bonaerense la actividad pública de Rafael Dieste no fue superior a la habida en la inicial. Reanuda su amistad con sus amigos pintores, ahora ampliada con la llegada de Laxeiro y de Díaz Pardo; da varios ciclos de conferencias en la Universidad de La Plata sobre teatro áureo español y sobre composición literaria; en 1956 participa en la fundación de la Agrupación Gallega de Universitarios, Escritores y Artistas (AGUEA); sigue escribiendo su obra matemática; amplía y mejora su técnica pianística; prepara la segunda edición de *A fiestra valdeira* (1958), con algunas modificaciones sobre la original; escribe el ensayo *Variaciones sobre Zenón de Elea...* A principios de 1960 los Dieste empiezan a plantearse la posibilidad *real* del regreso, más deseado por Carmen Muñoz que por su esposo. Finalmente, se produjo este en el invierno (austral) de 1961.

[213] Esta intuición se comprende mejor a la luz de otra carta, esta dirigida a Eladio Dieste el 23 de febrero de 1978 (OC, vol. V, número 542, pp. 806-809), en la que asegura que sus fantasías metafísicas y religioso-novelescas son conformadoras de un espacio desplegado en sentido horizontal y no vertical, por lo que el cielo o *paraíso*, por ejemplo, estaría no *allá arriba* sino *allá lejos*. Ello, entre otras posibilidades, faculta una mejor comunicación con las formas no terrenales de vida, representadas en *La Isla*, pero ya antes también en los otros dos libros de carácter narrativo del escritor. Complemento que, siempre en este orden conceptual, la muerte es para Dieste ante todo un desplazamiento de lugar, por lo que reconduce el sentido *temporal* afianzado culturalmente en nuestro entorno. Sobre estas cuestiones debe verse Irizarry (1992: 79-103).

6

EL REGRESO: LA MEMORIA

El 21 de agosto de 1961 los Dieste desembarcan en el puerto de Vigo. Viejos conocidos, como Colmeiro, Ramón Baltar, Fernández del Riego o Cunqueiro entre otros, acuden a recibirlos. Pronto se instalan en la casa familiar de Rianxo, donde aún vivía una hermana del escritor, y de inmediato descartan el proyecto hasta entonces contemplado de vivir entre Madrid y Galicia. Poco a poco irán viendo, deplazándose por España o recibiéndolos en casa, a los amigos de los años de la República. También piden a algunos exiliados que imiten su decisión de volver[1]. Enseguida lo hacen Seoane, Díaz Pardo y algunos más. Entretanto Dieste pone en orden algunos de sus proyectos editoriales tanto en gallego como en castellano[2] (más adelante pensará incluso en la posibilidad de

[1] Valga como ejemplo este hermoso sueño que remite a los Seoane el 14 de noviembre de 1961: «Recibí carta de Souto. Está, así dice, resuelto ya a venir sin más dilaciones, con el apoyo —ahora en términos razonables— de Valentín [Paz Andrade] y Álvaro Gil. El regreso de Souto me parece importantísimo, para él y para el rumbo —o, mejor, horizonte— de la expresión pictórica gallega. Le hablaré muy seriamente, con algunos relámpagos si llegase el caso; quiero decir, si hiciese falta para desembrujarlo. [...] Imaginad ahora lo que resultaría de la presencia y diálogo de "los cuatro" —Souto, Colmeiro, Laxeiro, Seoane—, y de su ejemplo para los demás... Con este programa Lorenzo [Varela] ya no tendrá más remedio que volver —le esperamos con ramos de algas—, y además de crítica, o enzarzadas en ella, tendremos por aquí nuevas canciones formidables. E Isaac [Díaz Pardo], movido entonces por un viento mágico, si la hilera falla, vendrá también a izar de nuevo su bandera renovadora en el Castro... Y así sucesivamente» (OC, vol. V, número 344, p. 539).

[2] Estos últimos bastante más complicados, por la distancia de los centros de decisión y por el propio volumen de las publicaciones que ahora espera poder reeditar. Es significativa la carta de 11 de abril de 1964 a Sánchez Barbudo dando cuenta de sus contactos con varias editoriales madrileñas y barcelonesas —llega a citar ocho: Destino, Ariel, Noguer, Taurus, Revista de Occidente, Calpe, Plaza y Seix Barral— y reconociendo ya entonces que el saldo es más de posibilidades que de efectos inmediatos (OC, vol. V, número 405, pp. 609-610), juicio que el tiempo acabaría por confirmar: si la primera reedición gallega es de 1962 (*Dos arquivos do trasno*, Vigo, Galaxia) la primera en castellano habrá de esperar hasta 1974 (*Historias e invenciones de Félix Muriel*, Madrid, Alianza), y la segunda otros cinco años más (*Viaje, duelo y perdición*, Madrid, Peralta). Un año posterior es otra carta dirigida al mismo destinatario en la que la penosa realidad editorial se plasma

algún montaje teatral[3]), a menudo complicados por su costumbre de deshacerse de aquellos textos no destinados inmediatamente a la publicación[4]. Carmen Muñoz empieza a sopesar la posibilidad de un reingreso en la Inspección de Enseñanza, en la que había pedido la excedencia antes de la guerra para dedicarse a las Misiones Pedagógicas y, posteriomente, acompañar a su esposo en el disfrute de la beca concedida por la Junta de Ampliación de Estudios para la investigación teatral en varios países europeos. La consecución del reingreso se produce a principios de 1965, lo cual supone para la pareja un notable respiro económico, que incluso les permite, junto con la venta de su apartamento bonaerense, adquirir un piso en A Coruña (Rei Núñez, 1987: 170-179). En realidad, Dieste no volverá a tener trabajo remunerado a partir de su regreso. En los meses anteriores al viaje estudió el proyecto de creación de una editorial en Vigo, con capital aportado por varios empresarios ligados a empresas navieras y pesqueras, y con la colaboración de Seoane, Varela y algunos otros intelectuales (carta de Carmen Muñoz a Gabriel Zaid de 29 de noviembre de 1960; A.D.). El proyecto finalmente no llegó a fraguar. En carta a Otero Espasandín de 16 de febrero de 1961 (OC, vol. V, número 327, pp. 519-521) el escritor comenta también, sin entrar en pormenores, algunas referencias que le han proporcionado amigos y que podrían facilitarle conseguir trabajo en Madrid, con probabilidad también en empresas editoriales. Ya a principios de 1963 escribe a Díaz Pardo exponiendo un plan para la fundación de una editorial de tipo *expansivo*, es decir no limitada a la edición de libros para consumo interior en Galicia, sobre temas exclusivos y pintorescos, sino abierta al mercado español, portugués y latinoamericano, barriendo «el prejuicio de que sólo Madrid, Barcelona o Valencia pueden ser grandes centros editoriales en España» y publicando simultáneamente en castellano, portugués y gallego[5].

---

ya sin ambages, mencionándole incluso lo que califica de una combinación de *choteo* con burocratismo, desidia, mundanidad... (OC, vol. V, número 442, pp. 655-656).

[3] Véase la carta dirigida a Enrique Azcoaga de fecha 16 de abril de 1971 a propósito de sus planes sobre una representación de *Revelación y rebelión del teatro* (OC, vol. V, número 490, p. 710). Según los datos con que cuento creo que tan sólo se llegaron a montar dos piezas de Dieste con posterioridad a su regreso y antes de su fallecimiento, las dos en Galicia y por grupos aficionados. Una fue la de *A fiestra valdeira* en Ribadavia (1973), la otra corresponde a «O drama do cabalo de axedrez» en Ferrol (1981). Carmen Muñoz (1982) ha comentado algunos aspectos de este último montaje. Un dato que no se suele recordar en las cronologías y bibliografías diesteanas es la escritura de la farsa *El empresario pierde la cabeza* (incorporada en 1981 por Aznar Soler al segundo volumen de *Teatro*), que es continuación de *El falso faquir* (representada por el Teatro Guiñol de Misiones Pedagógicas entre 1933 y 1936), en los últimos años de la vida del autor (Aznar Soler, 1981b: 26-27), aunque las fechas concretas nunca se han llegado a precisar.

[4] En carta de 2 de marzo de 1977 a Eugenio F. Granell explica y comenta tal tendencia, extensiva incluso a la obra crítica en torno a su obra: «Voy a hacer acopio y selección de trabajos publicados sobre mí. Tendré que prescindir de los relativos a la etapa juvenil porque en algún rapto, ya lejano, de poda o escabechina rompí toda una colección de curiosos recortes que hoy acaso tendrían un interesante resplandorcillo de época. He sido siempre un gran rompedor, por lo menos hasta que apareció Carmen. Y aún después, en la etapa de Buenos Aires, como estaba tan a mano la boca del crematorio, en el rellano de acceso a nuestro departamento, me di el gran festín de enviar centenares de cuartillas al abismo, no por ninguna clase de severidad literaria, sino a manera de "liberación". Hasta que un día me encontré con la sorpresa de que gran parte de lo quemado había sido previamente copiado por Carmen, en general con bastante acierto» (OC, vol. V, número 525, p. 778).

[5] En esta carta se introducen ya las claves que harían imposible el proyecto *Finisterre*, en el que Dieste pensaba incluir además de a sí mismo y al destinatario de la carta también a Seoane, a Varela, Paz Andrade, Otero

6.1. Los de dentro y los de fuera

Después de los más de veinte años pasados en el exilio, el reencuentro con el país, con el paisaje, con el clima... representa para Dieste una experiencia compleja, en la que las incertidumbres se combinan con las sorpresas y estas con la *extraña* nostalgia de los días bonaerenses. En septiembre de 1961, sólo un mes después del regreso, escribe a Antonio Baltar y a su sobrina Mireya Dieste, hija de Eduardo, que «tuvimos (y tenemos) momentos de extraordinaria felicidad y otros de rara angustia, o con irisaciones de lo uno y lo otro» (OC, vol. V, número 329, p. 523), impresión que reiterará en su correspondencia con distintos amigos y familiares a lo largo de una demorada fase de adaptación. También es recurrente la apelación a una forma nueva de relación social, distinta de la que era habitual antes de la guerra: «Eu xa viña farto de soidade e atopei-me con un pouco de soidade aquí tamén; a sociabilidade non era a mesma de antes, non sei por que» (EV, p. 203).

El regreso de Dieste a Galicia en 1961 coincide con un período de cierto movimiento en el terreno cultural. Los grupos galleguistas del interior, liderados por Ramón Piñeiro y Domingo García-Sabell, defensores de una actividad de concienciación[6] inscrita en el ámbito de la literatura y el pensamiento, empezaban a tener cierta contestación formal desde hacía unos años por el resurgir de grupos con una más decidida vocación de intervención política, razón por la que estos últimos conectaron bien con la línea propugnada por los exiliados que empezaban a plantearse su vuelta. No especialmente, sin embargo, con nuestro autor, como ha evidenciado Méndez Ferrín (1995) en un artículo al que creo que se le va la mano más de lo necesario si de lo que se trataba era simplemente de acusar a Dieste de haber abandonado el uso del gallego en su obra a partir de los años treinta. La propia aceleración del discurso ferriniano carga las tintas en un desencuentro que habrá que matizar: «Ao seu regreso do exilio, Dieste fixo evidente que non se ía encontrar coas novas xeracións literarias monolingües de Galicia, e abofé que non se encontrou. En canto ás novas xeracións literarias monolingües castelás de Madrid, foron elas as que non quixeron encontrarse con Dieste».

Espasandín y Antonio Baltar. Tales claves se reducen a la falta de financiación y de accionistas que entendiesen el *espíritu* del plan y que fuesen «incluso capaces de ver sus perspectivas como "negocio"» (OC, vol. V, número 373, pp. 569-573). Hay nuevas referencias a lo mismo —ahora casi sin esperanza en alcanzar solución financiera— en la carta de 19 de octubre de 1964 dirigida a Seoane (OC, vol. V, número 422, pp. 628-629).

[6] Que se vehiculó sobre todo a través de la Editorial Galaxia, creada en 1950, de tertulias como la del compostelano Café Español y de una cierta presencia en la prensa del país (fue importante la ventana abierta a partir de 1946 por el verspertino compostelano *La Noche*). Fernández del Riego, uno de los integrantes del Grupo de Galaxia —como él mismo lo denomina—, ha caracterizado su labor como continuadora del trabajo comenzado por las generaciones *Nós* y del *Seminario*, si bien con un carácter más reflexivo, riguroso y lógico (Fernández del Riego, 1990: 259). Interesa saber que este núcleo siempre esperó de Dieste su reincorporación efectiva a la literatura gallega una vez cumplido su regreso, llegando en ocasiones casi a *instar* amistosamente una dedicación que finalmente no se materializó. Véase como ejemplo la parte final de la carta que le dirige Ramón Piñeiro tras recibir el *Diálogo de Manuel y David* (es de fecha 6 de octubre de 1965 y se ha recogido en *Documentos A*, 1 (1991), p. 195). Sobre el proyecto generacional del grupo Galaxia puede consultarse ahora un trabajo monográfico de Fernández del Riego, *A xeración Galaxia* (1996).

Entre aquellos grupos el de mayor protagonismo, *Brais Pinto*, al que pertenecía el propio Méndez Ferrín, nace en Madrid. Junto con otros jóvenes estudiantes[7], Reimundo Patiño, en cuanto pintor y teórico del arte, desempeñará en su marco un papel relevante en la recuperación del legado intelectual del movimiento renovador de la plástica gallega (estableciendo lazos sobre todo con Luís Seoane, algunos de cuyos textos sobre arte se publicarán en los *Cuadernos da Gadaña*[8], órgano del grupo), en la estrategia para un reencuentro de los artistas con su propia tradición cultural y en el diálogo con las nuevas corrientes europeas y americanas, particularmente con el informalismo, la *action painting* o el expresionismo abstracto (X. Seoane, 1994: 253-265).

Pero el acontecimiento fundamental que debe destacarse es la fundación del Laboratorio de Formas de Galicia, creado en 1963 por Luís Seoane e Isaac Díaz Pardo desde el exilio e importante no sólo en sí mismo sino como núcleo generador de otros varios proyectos de orden socio-cultural e industrial, como el Museo Carlos Maside, Ediciós do Castro, Cerámicas de Sargadelos e incluso el Instituto Galego de Información, empresas acometidas sucesivamente a partir del regreso de ambos a Galicia[9]. En las discusiones bonaerenses sobre el cometido y estrategias del Laboratorio de Formas colaboraron con Seoane y Díaz Pardo otros exiliados, entre ellos Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio Baltar, Blanco Amor, Alberto Vilanova, Arturo Cuadrado y Núñez Búa, quienes encontraron aquí algunos colaboradores, el más entregado el arquitecto Andrés Fernández Albalat[10]. El «Manifesto» publicado en el número 1 de los *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, en el año 1970, aun sin proclamar —por razones elementales— la intencionalidad en última instancia política de la idea, consistente en recuperar una *memoria histórica y cultural* borrada por el régimen de Franco que en última instancia permitiese regenerar el país, declaraba expresamente una serie de principios. Lo fundamental fue la incorporación crítica de algunas teorías estéticas contemporáneas («que van dende John Ruskin a William Morris, dende os racionalistas e constructivistas rusos, deica as derradeiras experencias de Tomás Maldonado, I. Sutherland, T. Johnson, etc., pasando polo exemplo clásico do Bauhaus») y su puesta en diálogo con la investigación de las formas desarrolladas en el arte gallego a lo largo de la historia, de manera especial en el debido al Movimiento Renovador de preguerra (para cuya preservación, documentación y estudio se anuncia la creación del Museo Carlos

[7] Además del ya citado Ferrín, Alexandre Cibreiro, Ramón Lorenzo, Bernardino Graña, Herminio Barreiro, Xosé Fernández Ferreiro y César Arias.

[8] *A Gadaña* fue un colectivo que comenzó a funcionar a finales de los años cincuenta, asumiendo los principios de *l'art autre* de Michel Tapié. Su presencia activa en las salas gallegas fue breve. Tuvo en Patiño su mayor impulsor y en Méndez Ferrín uno de los más entusiastas defensores, a menudo desde las páginas de *La Noche* (Méndez Ferrín, 1993).

[9] Véase su detalle en Xavier Seoane (1991).

[10] Personas, como se ve, de diversa procedencia profesional y generacional, lo cual invita a establecer un nuevo puente con el *Bauhaus* y me permite reafirmarme en las posiciones defendidas en un capítulo anterior a propósito de la lectura positivista-biologista del proceso de las generaciones. Según informa Georg Muche en mesa redonda recogida en el volumen *Sociología de los años veinte* por Reinisch (comp.) (1961 trad. 1969: 36), cuando Gropius llama al *Bauhaus* a Kandinsky, Klee o Moholy-Nagy, por ejemplo, él mismo contaba treinta y seis años y los creadores citados, respectivamente, cincuenta y seis, cuarenta y dos y veintiocho.

Maside), en la cerámica de Sargadelos («a empresa industrial de mais importancia e prestixio do pasado galego, que foi ó mesmo tempo unha das súas meirandes frustraciós») y en el arte popular y anónimo, inventor este desde «fai centos de anos [de] formas que inda viven e adequiren particularidade galega» (Laboratorio de Formas de Galicia, 1970: 5-6). En todo ello es fácil constatar una profunda convicción sobre la función social del arte, el encuentro de este con la industria bajo condiciones etoestéticas bien precisadas —orientadas a una mayor difusión del objeto artístico— y asimismo la denuncia de toda actividad artística de corte elitista y academicista (X. Seoane, 1994: 240-252).

El Laboratorio de Formas asume así la consigna de Gropius y el *Bauhaus* sobre la finalidad *constructiva* —de objetos, de realidad, de mundo..., no de simples sueños, conceptos...— del arte, así como la indistinción entre artistas y artesanos, constructores todos de ese mundo proyectado. Vale la pena detenerse un instante para calibrar la actualidad del *Bauhaus* en los primeros sesenta[11]. Su protagonismo, por ejemplo, fue central en el Congreso celebrado en Munich en noviembre de 1960 bajo el lema *Los años veinte*, cuyas ponencias han sido compiladas por Leonhard Reinisch (1961). Entonces se leyó a los asistentes un comunicado de Gropius en el que afirmaba que la idea fundamental del viejo proyecto le parecía en aquel momento tan vigente y necesaria para el desarrollo social y humano como en los años veinte, insistiendo en la positividad del polifacetismo artístico y en la irrenunciabilidad al hecho de que los artistas proyectasen sus capacidades en el ámbito industrial y, desde luego, en el del debate intelectual. Y lo curioso, como expresaba Mies van der Rohe en 1953 homenajeando a Gropius en Chicago, era que el *Bauhaus*

> no era un instituto con un programa claro; era una idea, y esa idea la formuló Gropius con gran precisión: arte y técnica, una unidad nueva. Quería que la Bauhaus abarcara pintura, escultura, teatro y hasta *ballet*, artes textiles, fotografía, muebles, en fin, todo, desde la taza de café hasta la urbanización. [...] y creo que la causa de la extraordinaria influencia que ha tenido en el mundo reside en el hecho mismo de que era una idea. Semejante resonancia no puede alcanzarse con organización ni con propaganda. Sólo una idea tiene fuerza para propagarse con tanta amplitud. (Reinisch[12], 1961 trad. 1969: 22-23)

6.2. Contra la desmemoria

La función conferida a Rafael Dieste, y por él *festejada*, tras su regreso del exilio en lo que afecta a las ideas trazadas en Buenos Aires es claramente coadyuvante de la atribuida al Laboratorio de Formas. Hasta el punto de que no puede calibrarse su calado al margen de los proyectos pensados por el grupo de

[11] José-Carlos Mainer (1972: 200-212) ha recordado la rápida recepción en España del *Bauhaus* sobre todo a partir de la proclamación de la Segunda República. Tuvieron un papel importante en su difusión revistas como la tinerfeña *Gaceta de Arte* y la barcelonesa (con pie editorial que también menciona a Madrid y San Sebastián) *A.C. (Actividad Contemporánea)*, esta editada por el Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

[12] Las palabras de Van der Rohe las recoge Siegfried Giedion en su ponencia «La Bauhaus y su época» (pp. 17-34).

exiliados. Seoane y Díaz Pardo le encomendarán por ello en 1970 la conferencia inaugural del Museo Carlos Maside, donde declara abiertamente que el Laboratorio de Formas «Tiene como vocación fundamental —en el sentido de que pertenece a sus fundamentos— el enlazarse de algún modo con el gusto popular, con la estética popular, con el pueblo mismo como artista, beneficiario o víctima del arte» (EV, pp. 49-50). Y en el marco de la experiencia global del grupo cohesionado por aquellos dos artistas, pensadores y empresarios de la cultura y la industria va a encajar la mayor parte del conjunto de intervenciones públicas de Dieste relativas al pensamiento estético y a la crítica de arte a partir de agosto de 1964, cuando tras reconsiderar su decisión de no tomar la palabra en actos de carácter social, nuestro escritor presenta en A Coruña una exposición del propio Díaz Pardo.

Antes de pasar a estudiar este campo interesa precisar que en los últimos veinte años de su vida, además de las reediciones indicadas (*Dos arquivos do trasno*, *A fiestra valdeira*, *Historias e invenciones de Félix Muriel* y *Viaje, duelo y perdición*, a las que habría que añadir las varias de *Pequeña clave ortográfica*), Dieste preparó varias compilaciones de textos anteriores, que concentraron su aparición en librerías en el mismo año de su fallecimiento (*El alma y el espejo*, *Antre a terra e o ceo*, los dos volúmenes de *Teatro* editados por Manuel Aznar Soler) o, en un caso (el de *Testimonios y homenajes*, también al cuidado de Aznar Soler), posteriormente a aquel. El polígrafo gallego publicó además otros cuatro libros nunca antes impresos, nacidos en buena parte como fruto de investigaciones y reflexiones correspondientes a la etapa del exilio. Dos eran de carácter matemático, *¿Qué es un axioma?* (1967) y *Testamento geométrico*[13]

[13] Naturalmente, no son estos ni el lugar más propicio ni el autor indicado para referirse al capítulo geométrico de la obra de Dieste, que, en cualquier caso, tiene para este investigador un sentido *biográfico* muy especial, pues se constituyó en el primer referente de sus estudios diesteanos plasmado en publicación, en un lejano momento, 1983, en que engarzaba inquietudes intelectuales y académicas de índole filológica y matemática. De entre los estudios publicados sobre este sector de la obra diesteana hay algunos que han querido informar sobre su vinculación con el resto de la producción especulativa del escritor, por lo que nos interesan de manera especial. Zaid (1957, 1991b y 1995), García-Armesto (1968), García-Sabell (1975) y Eladio Dieste (1991) me parecen los más relevantes. Es asimismo útil para calibrar esa conexión leer al propio Dieste, sobre todo dos de sus conferencias, las tituladas «Tres preguntas a Rafael Dieste» (EV, pp. 213-247) y «Experiencias dentro do aprendizaxe» (Axeitos, 1995b: 149-166). Véase también el capítulo VII del libro compilado por Marga Romero *Entrevistas con R. Dieste*, «O matemático ao seu pesar» (1994: 145-150). Por último, sólo en el orden desarrollado, puesto que acaso habría de ser lo primero en una aproximación a esta esfera, importa muy particularmente un seguimiento del epistolario diesteano, que en diversos momentos revela la profundidad de la entrega de Dieste al rigor científico y muestra la aventura intelectual de lo que se conformó para él como un reto y una obsesión, la demostrabilidad del V Postulado de Euclides. Otro aspecto que manifiestan esas cartas es la soledad de una investigación llevada a cabo al margen de estructuras académicas y universitarias, con la posterior dificultad —que es un signo fatal de la peripecia intelectual de Dieste— para hallar interlocutor. Véanse sobre todo las cartas 276, 382 y 517 de la numeración de Xosé Luís Axeitos en el vol. V de las OC (tiene también interés una carta no incluida en esta edición, la dirigida a Eladio Dieste con fecha 13 de mayo de 1971). Precisamente en la carta 517, dirigida a Gabriel Zaid con fecha 8 de septiembre de 1975, junto con algunas alusiones críticas al modelo de universo en Einstein —basado en la geometría de Riemann— y a la concepción del tiempo en Bergson, va a concretar Dieste la trascendencia del problema que surge con el V Postulado, mucho más allá de la interpretación vulgar del mismo como problema *particular* de la geometría. Es claro que se ha convertido para él en la base fundamental de su proceso intelectual. De ahí parece depender ahora todo lo demás, pues del V Postulado pasará al problema del conocimiento, al de la conciencia y al moral. Sus convicciones pueden parecer exageradas, pueden juzgarse fruto directo de la obsesión a la que me he referido; en cualquier caso esto es lo que concretamente señala:

(1975); un tercero de ensayos filosóficos, *Diálogo de Manuel y David* (1965), sumaba tres textos, el que daba título al libro, «La Paloma Equis» y «Variaciones sobre Zenón de Elea»); el último recoge su discurso de entrada en la Real Academia Gallega, *A vontade de estilo na fala popular* (1971), que de todos será el único al que haremos referencia posterior con algún detalle.

6.3. Nuevos escritos sobre arte. Estética y ontología

La recopilación *Textos e crítica de arte* será nuevamente, como lo fue a propósito de la etapa americana, el lugar de referencia del análisis que a continuación emprendo y que, como no puede ser de otro modo, establecerá frecuentes puntos de contacto con planteamientos que ya nos han ido saliendo al paso. En sus páginas ha reunido Mª. Antonia Pérez un total de catorce textos, a alguno de los cuales también ha sido necesario hacer referencia previa. Corresponden a los años 1964-1981, si bien sólo uno de ellos, el prólogo al libro *25 Dibuxos* de Manuel Colmeiro, pertenece al decenio de los sesenta[14]. Del total seis textos son conferencias[15], tres responden a anotaciones destinadas a elaboración posterior[16], dos son

De ahí la conveniencia de hacer visible la amplitud del problema. Este no sólo afecta a la Geometría en su totalidad (así como al posible modo de entender el Entendimiento), sino también a la noción de Mundo, que incluye —o demanda— la de Fundamento. Un paso más en esta escala de problemas y estamos ya bordeando el más serio de todos: la salvación del alma. ¿Cómo puede ser esto ajeno a los intereses del poeta (o de cualquier hombre)? Ante esto, la fantasmal noción de «*hybris*» se desvanece. Alfonso Reyes estaría de acuerdo. «Toda *hybris* se paga». Pero lo más impuro es eludir un deber esencial por temor a esa *hybris* y a ese pago. (p. 764)

[14] Todos ellos se presentan en gallego, aunque de redacción original en esta lengua son únicamente cuatro de los catorce textos. Los siguientes: «25 Debuxos-Manuel Colmeiro», «Homenaxe a Luís Seoane», «Carlos Maside» y «Na apertura da exposición de gravados de Goya en Ferrol». El criterio que pondré en práctica para las citas es el mismo que he utilizado en el conjunto de este trabajo. En el caso de textos que han visto la luz pública emplearé las versiones últimas siempre que hayan aparecido en vida del autor, en el caso contrario citaré por la primera publicación autorizada. En el caso de inéditos utilizaré las copias conservadas en el Archivo Dieste y no las versiones de TCA, que en todos los casos traducen el original castellano del autor.

[15] «Inauguración do Museo Carlos Maside» (TCA, pp. 118-131; traduce al gallego el original castellano —que puede verse en *Encontros e vieiros*, pp. 35-55— pronunciado en 1970 en Sada); «Alberto» (TCA, pp. 134-136; traduce al gallego la intervención que tuvo lugar en Sada el 8 de abril de 1975 con motivo de la muestra del escultor Alberto Fernández en el Museo Carlos Maside; original castellano en Archivo Dieste); «A estética pictórica de Carlos Maside (con alusións a outros pintores galegos coetáneos)» (TCA, pp. 156-173; recoge la versión gallega de la intervención de Dieste en la Galería Sargadelos de Madrid con motivo de su inauguración el día 23 de mayo de 1975; tal versión había sido previamente incorporada al número especial de los *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia* (4, 1975, pp. 165-180) que conmemoró aquel evento junto con el texto original castellano, este en las pp. 81-97); «Homenaxe a Luís Seoane» (TCA, pp. 176-181; conferencia organizada por el Ateneo de A Coruña el 22 de junio de 1979; previamente había aparecido con el título «Gozos e crucilladas do artista» en *Grial* (65, 1979, pp. 257-261) y en versión levemente modificada —bajo el título «Gozos e crucilladas dun artista. Homenaxe a Luís Seoane»— también en EV, pp. 69-78); «Carlos Maside» (TCA, pp. 182-193; que con el título «Charla sobre Carlos Maside» se recogió en EV, pp. 119-137, y que corresponde a una intervención organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia el 10 de febrero de 1980); y, finalmente, «Na apertura da exposición de gravados de Goya en Ferrol» (TCA, pp. 194-199; antes en EV, pp. 153-162; incorpora el texto de la participación de Dieste en el acto que tuvo lugar el día 29 de abril de 1981). Los cuatro últimos textos se recogen también en OGC, respectivamente en el t. 2, pp. 32-51, y en el t. 1, pp. 275-281, 293-305 y 323-328.

[16] Todos de redacción original en castellano, de la que se guarda copia en el Archivo Dieste bajo los epígrafes «Alberto. Anotaciones ante las obras expuestas, para una charla improvisada», «Teorías de Juan Gris (y

prólogos[17], uno recoge su intervención en una mesa redonda[18], otro está tomado del catálogo de una exposición[19] y el último es una entrevista no destinada a publicación mantenida con Gustavo Fabra Barreiro tras la conferencia madrileña sobre Carlos Maside más arriba citada[20]. A todos ellos se debe aún sumar un nuevo texto, no recogido en TCA, que Xosé L. Axeitos incorpora en su edición de la *Obra Galega Completa* del autor (t. 2, pp. 29-31), el ya citado «Catálogo dunha exposición de Xosé Díaz» (Vigo, 1972).

Si a propósito de los textos correspondientes a los años de exilio hablamos de tres grandes zonas de reflexión (histórica, teórica y crítica), el esquema va a seguir siendo válido, con mínimas modificaciones, para el estudio de los ensayos de la

---

comentarios). Notas previas para la conferencia sobre Maside» y «Análisis de una breve nota de Maside (tomada en cuenta para la conferencia de Madrid)». Inéditos hasta la recopilación de Mª. Antonia Pérez, responden en *Textos e crítica de arte* a los títulos siguientes: «Alberto. Anotacións perante as obras expostas, para unha charla improvisada» (de 7 de abril de 1975; TCA, pp. 132-133), «Teoría de Juan Gris. Notas previas para a conferencia sobre Maside» (TCA, pp. 154-155) y la interesantísima «Análise dunha breve nota de Maside» (TCA, pp. 146-153). En los dos últimos casos se trata de anotaciones para la conferencia «La estética pictórica de Carlos Maside (con alusiones a otros pintores gallegos coetáneos)».

[17] «25 Debuxos-Manuel Colmeiro» (TCA, pp. 107-113), al libro del mismo título publicado por Galaxia, V., 1964, pp. 9-15 (figura también en OGC, t. 2, pp. 22-28); y, en traducción gallega de un original castellano no publicado y conservado en el Archivo Dieste con el epígrafe «Recuerdo de Arturo Souto», «Lembranza de Arturo Souto» (TCA, pp. 114-117). En relación con este último texto se viene registrando una notable confusión bibliográfica —a la que lamento no ser ajeno— que intentaré aclarar. En 1969 Dieste escribe un breve prólogo para el folleto *Arturo Souto* (S., Do Castro, s. pag.; en cubierta: *O pintor Arturo Souto*), conformado por una selección de crónicas sobre el pintor pontevedrés, acompañada de unas páginas de su «Diario» y la reproducción de parte de su obra; todo ello con ocasión de la *Muestra homenaje* que se le rindió por parte de la Asociación Cultural Iberoamericana de A Coruña. Pues bien, en 1980, con motivo de la *II Mostra Antolóxica da Arte Galega*, patrocinada por el Ministerio de Cultura y celebrada en el Círculo de las Artes de Lugo entre los días 19 y 26 de noviembre, amplía Dieste aquel texto inicial (aproximadamente cuadruplicando su extensión inicial), el cual se suma a los de otros autores en el libro conmemorativo de la exposición, *8 artistas do Movemento renovador da arte galega* (Lugo, Círculo de las Artes, 1980, pp. 63-64) y se publica, además, en el diario local *El Progreso* el día 30 del mismo mes de noviembre. Todo ello sin variar el título, que en los tres casos fue «Lembranza de Arturo Souto». A pesar de estos antecedentes el texto incorporado a TCA es claramente una traducción ajena al propio autor realizada sobre el original castellano antes mencionado, en el cual una nota a pie de página da cuenta de su frustrado destino inicial, no otro que el folleto *Arturo Souto* (es posible que al editor le pareciese excesivamente largo y que optase por reducirlo al tiempo que decidió que todos sus textos figurasen en la lengua vernácula). Finalmente, Xosé Luís Axeitos, editor de la *Obra Galega Completa*, incorporó en este lugar no la versión amplia del texto gallego sino la más breve (t. 2, pp. 52-53).

[18] «Alberto. Sobre o autorretrato» (TCA, pp. 138-140). La mesa redonda tuvo lugar en el Museo Carlos Maside en abril de 1975. El original castellano de la intervención del escritor —«Alberto. Sobre el autorretrato»— he podido consultarlo en el Archivo Dieste.

[19] En realidad, lo presentado como «Catálogo da Exposición de Luís Seoane» (TCA, pp. 141-145) es traducción al gallego de un texto en castellano algo más amplio que el realmente publicado en su momento (se encuentra en el Archivo Dieste bajo el título «Seoane. Catálogo de Madrid. Luego acortado»). La exposición tuvo lugar en la Galería AELE de Madrid entre el 29 de abril y el 28 de mayo de 1975.

[20] «Diálogo entre Rafael Dieste e o xornalista Gustavo Fabra Barreiro» (TCA, pp. 174-175; versión original en castellano en el Archivo Dieste: «Diálogo periodístico (inconcluso) de la Conferencia sobre Maside en Madrid: de Rafael Dieste y Gustavo Fabra Barreiro»). No debe confundirse este texto con la entrevista que se publicó en el «Suplemento de las Artes y las Letras» del diario *Informaciones* el 5 de junio de 1975 (Fabra Barreiro, 1975).

última fase de la producción diesteana. Encontraremos de nuevo una atención histórico-crítica al fenómeno de la renovación plástica en Galicia; en segundo lugar un marco amplio de problemas teóricos, tratados con mayor amplitud que en la etapa anterior y centrados en dos grandes ejes: el arte en general y el objeto estético (aludiendo asimismo al acto correspondiente a su creación y captación); y, finalmente, un área de referencias críticas en el que ya no predomina el vector metacrítico —presente de forma explícita apenas en el catálogo de presentación de Xosé Díaz que se acaba de mencionar[21]— sino más bien el comparatista, novedoso y lleno de interés, al menos en mi criterio. Debo advertir, de todos modos, que en ocasiones la *distribución* recién pergeñada no es absolutamente operativa, pues algunos de estos textos —por ejemplo, el titulado «Alberto. Sobre el autorretrato»— simultanean todas y cada una de las órbitas que indico.

Constatada la desmemoria inducida por el régimen de Franco sobre la diversidad cultural de España y el correspondiente silencio que había acabado por convertir en desconocidos los nombres de la vanguardia histórica gallega[22], de los cuales apenas se recordaba el del precursor Castelao, si bien reducido a viñetista, Dieste coordina sus esfuerzos con el Laboratorio de Formas para intentar recuperar el terreno perdido. Lo hace a través de una labor de divulgación pedagógica en charlas y conferencias[23], de las que lamentablemente no se conserva constancia documental óptima, aunque sí unas curiosas notas reveladores del *modus operandi* del escritor ante ese cometido, asunto del que me he ocupado ya brevemente en dos ocasiones anteriores (1990b: 33 y 1994a: 311-317). Conversando informalmente con Fabra Barreiro afirma que en el momento de su comparecencia ante el público tiende a no utilizar sus notas o guiones —cuya función es sólo *previa*—, por temor a frustrar su «deseo de comunicación viva, directa», de modo tal que se orienta por su impulso natural, sus recuerdos y la reacción que va mostrando el auditorio[24]. En todo ello es visible un punto de contacto con las prácticas probables de su etapa de misionero pedagógico. La conjetura se refuerza en cuanto Dieste alude a la sentencia de Mallarmé según la cual toda poesía es de circunstancias; calificación que aprovecha para sugerir una extensión al ámbito de la conferencia. Poesía y charlas serían así tanto mejores cuanto más refuerzan su intencionalidad comunicativa: «La [poesía] escrita o la fijada en escritura, si es buena, debe ser como un signo de la otra, de la que se lleva el viento» (A.D., p. 1).

---

[21] Otra cosa sería evaluar la aspiración a un ejercicio crítico determinado sobre la base de la propia praxis autorial. Concuerdo en este punto con lo apuntado por Estelle Irizarry (1979: 168), adelantado ya en estas páginas en referencia a los escritos estéticos de la etapa del exilio, a propósito de «A estética pictórica de Carlos Maside...».

[22] Díaz Pardo ha contado en diversos lugares que el único momento en que vio flaquear el espíritu de Dieste —con una subsiguiente fase colérica insólita en su carácter— fue cuando al llegar a Buenos Aires para compartir el exilio de los *históricos* señaló a estos que en Galicia ya nadie recordaba quiénes eran, por lo que no conocían su obra.

[23] Habrá quien considere *menor* ese cometido. Desde luego no lo era en la estrategia del grupo, como tampoco lo había sido en los años veinte para el *Bauhaus*, cuyo éxito mayor, según reconocimiento unánime de sus historiadores y críticos fue el vector pedagógico.

[24] La conversación está referida, como se ha indicado ya, a la conferencia madrileña sobre Maside, pero no hay duda de que sus términos tienen aplicación general.

Del total de quince textos mencionados son nueve los que afectan a aspectos relativos a la consideración histórica y crítica de la pintura de los renovadores gallegos, siendo Carlos Maside el artista más veces estudiado. En la ordenación que a continuación presentaré voy a introducir de manera destacada aquellos puntos que suponen una novedad en relación con lo ya conocido de etapas anteriores.

Según hemos visto ya, sus palabras el día de la inauguración del Museo Carlos Maside —que recuperará en varias ocasiones posteriores— constituyen un auténtico mapa de los precedentes del movimiento renovador, del desarrollo de la actividad de este y de la noción de arte (y de arte nacional) aportada. Recordemos que para Dieste un fenómeno como el protagonizado por los artistas gallegos a partir de mediados del decenio de los veinte no podía definirse bajo claves estrictamente temáticas, técnicas o estéticas. Se trató de un florecimiento no deliberado, natural, que él se propuso describir haciendo inteligibles las vivencias asociadas (EV, pp. 38-39), la más decisiva de las cuales se nos presenta en sus razonamientos como la actitud profundamente nueva de los artistas ante el lienzo y ante el objeto representado, mirado este con veneración, no objetivado absolutamente, respetado en su misterio profundo —en su transrealidad, como se lee en «A estética pictórica de Carlos Maside...» (p. 179)—, compacto e impenetrable (EV, 44-45). La mirada que corresponde a esa actitud renuncia a la arqueología o a la sociología, pero en su afán por tratar con el ser y su radicación ontológica e individualísima, en su orientación *transpictórica*, *revela* o pone de manifiesto una determinada categoría estética (EV, p. 125) y conforma mitos. De ahí surge el universalismo de la vanguardia histórica gallega: no porque haya renunciado a los caracteres diferenciales, sino porque supo asumir la particularidad cultural de Galicia convirtiéndola en «el centro de las infinitas diferencias posibles» (EV, p. 43).

La lectura crítica de la obra concreta de cada uno de los renovadores ocupa buena parte de las páginas de *Textos e crítica de arte*. Haremos repaso de las peculiaridades fundamentales destacadas aunque sin entrar por ahora en los problemas teóricos o comparatistas suscitados en cada caso, a menudo conformadores de los nudos que tensan la propia estética de nuestro autor, y siempre importantes por sí mismos. En Maside destaca siempre Dieste su ánimo de singularización, sobre todo de los referentes humanos, pero también de las cosas («A estética pictórica de Carlos Maside...», pp. 169-170), en realidad nunca objetivados en sentido pleno. Su forma de observar se dirigía a lo más íntimo, a lo esencial, de modo que iba, *como un dardo*, derecho al espíritu:

> Endexamáis se lle ocurriría a Maside obxetivar á persoa que ten dediante, transmutala en obxeto, transmutala nun repertorio de datos dos que facer acopio pra os situar nun lenzo, superpostos ou xustapostos axeitadamente ao fin de suxerir a presencia da persoa. Iso que se chama obxetividade, iso que fai o documento fotográfico, iso que convirte xeralmente a unha persoa en cousa, isto nono faría Maside endexamáis. Era, pois logo, unha delicia que Maside fixera sentar a ún, con moita ceremonia, con moita cortesía, con certa humildanza, pra lle facer un dibuxo. «¿Fágoche un dibuxo?». Nise intre ún abandonábase e sabía que iba ser sentido como persoa, diante todo como amigo, pero además como persoa co seu misterio; e no dibuxo feito por Maside non habería logo un xuicio, nin favorable nin desfavorable; habería isa fraternidade, fundada nesa trascendencia que a todos xungue. («A estética pictórica de Carlos Maside...», p. 171)

Precisamente por ello puede afirmar Dieste que en el caso de Maside no es posible disociar ética y estética. Al socaire de lo cual introduce la reflexión sobre el hiato que sí se produce en las vanguardias, que no habrían hecho propia la renuncia al juicio ni habrían tendido a la mirada trascendente, habiendo sometido su práctica al virtuosismo gramatical de las formas. En Maside también descubre nuestro autor otro par de características. La presencia de un eternalismo *positivo y sustancial*, que es aquel que incorpora la nota de la transitoriedad: lo eterno como aquello que fluye en el tiempo, que es fugaz y transitorio justamente por sustanciar la eternidad; y el rechazo del arte decorativo, opuesto al *verdadero* —este, el que suma a las sensaciones sensibles las suprasensibles, en las que reside el misterio del referente; aquel el que se limita a *describir* la apariencia externa de las cosas y prescinde del *tañido ontológico* de las mismas.

Esto último lo desarrolla sobre todo en su «Análisis de una breve nota de Maside», texto del mayor interés, inédito hasta la compilación de Mª. Antonia Pérez. En ese lugar introduce Dieste la definición masideana del arte decorativo como aquel que «es ajeno o sordo a los fundamentos del ser, o al *ser* como fundamento» (A.D., pp. 3-4), y precisa además el alcance de la noción de *misterio*, para Maside diferente de la proveniente de los románticos o del simbolismo (y cita expresamente a Maeterlinck), a veces apenas caricaturesca exactamente por haber renunciado al vector ontológico, ineludible en toda la teorización del pintor. Pues para este el misterio no era una cualidad exclusiva de ciertos objetos o personas sino una nota de todo ser presenciado en forma *participante* por el hombre, una nota sustancial instituida desde el *furor ontológico* del ser[25]. Así, concluye Dieste, para Maside el arte comienza a ser verdadero cuando supera la simple descripción, añadiendo a los poderes de esta el de presenciar la imagen directa e inmediata del referente en su fugacidad y en su transitoriedad, «ou como diria Kierkegaard, "ao traveso do buraco da morte"» («A estética pictórica de Carlos Maside...», p. 176).

He repetido ya que la proximidad teórica de Dieste y Maside en lo que se refiere al ámbito del pensamiento estético es muy notable. Ambos comparten un espíritu claramente racionalista que suele plasmar un análisis de corte fenomenológico en el análisis de los problemas atendidos, pero que no por ello hace renuncia —rasgo compartido con Nicolai Hartmann— de la metafísica, casi siempre vinculada a esa esfera de lo suprasensible de la que acabamos de hablar, aquello que el pensador letón incorporaba al segundo estrato del objeto estético bajo la denominación de *trasfondo*. En los dos creadores, finalmente, se da asimismo una *vocación de fundar*, por emplear una expresión semejante a la diesteana en su «Charla sobre Carlos Maside» (EV, p. 136), es decir, un ánimo de sentar bases para un desarrollo posterior de las artes pictórica y literaria, ofrecidas como principal legado a sus continuadores.

La concordancia teórica entre Maside y Dieste se muestra por ejemplo en las referencias de este último a Colmeiro en el prólogo a *25 Dibuxos*, donde aplica la comprensión masideana de la integridad como algo distinto de la yuxtaposición de partes o de la síntesis de elementos o atributos, y en el que se muestra

[25] Concepción compartida por nuestro autor, según demuestra en textos de muy diversos tiempo y procedencia. Así en «Tres preguntas a Rafael Dieste» (1981), donde comenzaba por ajustar que «el misterio auténtico es aquél que no se oculta» (EV, p. 230).

que la composición pictórica es en realidad un acto de creación. Señalando un paisaje con figuras, la luz que hace coexistente en Colmeiro todo aquello que comparece, observa Dieste que las *cosas* están integradas —si se quiere como *categorías*— y que su integración

> dende o primeiro intre é visión unitaria e seguiraio sendo asta locir derradeiramente na «obra» de arte. ¿De qué maneira? A verba integración estrala e transfigúrase, mostra o ser paradóxico que estaba a indicar: algo que só analóxicamente —ou no espello da práitica— é un faguer, un compoñer, mais que no séo vivo —un trasfondo sen fondo, unha pura fondura— é o que con palabra temerosa chamamos «crear». (As duas, compoñer, crear, únense sin xuntura nista outra: «poiesis», poesía, tan familiar e tan antiga, tan tolerante con nosos enredos, sendo ela insondable). (pp. 4-5)

En Colmeiro la unidad del cuadro —que es elaboración, recuerda Dieste— corresponde a una unidad previa, no construida ni compuesta. Si se puede admitir que el objeto *obra de arte* es en su materialidad —en su *primer plano*, diría Hartmann— algo construido, y que su *trasfondo* —equilibrio de las partes, equilibrio de los valores— puede entenderse como *composición*, no cabe duda que la obra en su totalidad se ofrece como unidad a la mirada contempladora. Ahora bien, en la pintura de Colmeiro esa unidad es ancilar respecto a una unidad previa, admitida como tal por el pintor, respetada, una unidad que como acabo de señalar no es nunca construcción ni composición. Esa tensión entre la unidad natural del referente[26] y la unidad artística del objeto creado pudiera llamarse *pureza*. Dieste lo acepta, aunque prefiere indicar otro sentido de su razonamiento: el de la equivalencia que la obra de Colmeiro traslada a la mente del observador entre las nociones —y las respectivas vivencias— de integridad y plenitud. Pudiera decirse de otro modo: la cohesión interna —la doble tensión dada entre los estratos sensible y suprasensible y entre ese conjunto y el referente— es la marca más clara de la suficiencia de la obra de arte, de su primordial autotelismo inicial. Pero, volviendo a aquella igualación, teniendo en cuenta además lo dicho sobre el rechazo diesteano a entender la integridad como «xuntanza de partes» o «síntese de elementos» —un rechazo que se encuentra también por cierto en la estética de Adorno, de manera muy especial precisamente en lo que atinge a su interpretación de la mímesis—, es importante ver en ella su contenido epistemológico y fenomenológico, ya que nos remite al ámbito de la *evidencia* o la experiencia originaria y a su relación con la verdad. Como ha escrito Ramón Rodríguez (1993: 69) en relación con Husserl y la fenomenología, «la plenificación de una significación por la cosa misma significada es lo que constituye el conocimiento en sentido estricto», de modo que la verdad no es más que la cosa misma en su darse íntegro y pleno, su mostración *en persona*, según razona Husserl en su sexta investigación lógica.

[26] Que en otro lugar, el ensayo «A estética pictórica de Carlos Maside...» (p. 179), Dieste liga al a menudo llamado (impropiamente a su juicio) *panteísmo* del artista, algo que nuestro autor prefiere convocar como una *hermandad total* entre figuras y mundo que las acoge, de modo que lo que otros pintores vieron como *fondo paisajístico* en Colmeiro nunca es tal. Colmeiro pinta, pues, totalidades, «e tan humanizada está a paisaxe como sentida cósmicamente a figura».

Sobre la singularidad artística de Arturo Souto destaca Dieste su gran pasión por la aventura, por una indagación genérica y formal de corte casi *alquimístico* —en él pueden seguirse las huellas del cubismo, las del expresionismo, las de la pintura metafísica y la Nuova Scuola Romana y aun otras[27]—, y en ello cabe apreciar una especificidad no compartida por otros integrantes del movimiento renovador, según Dieste —lo hemos visto en un capítulo anterior— más atentos a una forma de *purismo* próxima a la expuesta por Henri Bremond a partir de 1925. Esto dio lugar entre otros hallazgos suyos a la modalidad *estampa*[28], también a su puesta en diálogo de la exploración gráfica y la pictórica (hasta el punto de que en ocasiones el comienzo de la ejecución de una obra todavía no mostraba indicios definitivos de lo que esta finalmente sería, si dibujo o pintura). Ese afán de Souto descartaría no obstante una posible dedicación a la escultura o al mural, pues ambos crean a su alrededor un espacio que el artista pontevedrés —que del ámbito deducía la figura y de esta el ámbito— «non se podía privar de pintalo». De modo que la pintura de Souto es asociable según la observación diesteana a la de otros artistas tan dispares entre sí como Vermeer, Corot, Ensor, Solana..., quienes tendieron asimismo a penetrar en la intimidad del cuadro antes de pintarlo. Y de nuevo surge aquí la esfera de lo metafísico cuando el escritor recuerda sus conversaciones con el pintor a propósito del ser de las cosas vistas y sobre el ser de las cosas pintadas, «non sabendo xa ben cáles eran as vistas e cáles as pintadas», otra vez no sabiendo si de lo que hablaban era de pintura o de transpintura, o de ambas y de metafísica.

La de Seoane es en la etapa abierta con el regreso de Dieste a España una de las obras más veces estudiada y aludida por nuestro autor, quien descubre en ella una vertiente dinamizadora en lo espiritual y en lo social de extraordinaria capacidad. Puede parecer paradójico por tanto que la característica que suele destacar Dieste hablando de Seoane sea su opción por una pintura *mística*, en la que se analiza sobre todo la presencia del *éxtasis*. Pero es un éxtasis que en Seoane, a diferencia de lo que puede comprobarse por ejemplo en Mondrian, no es trasunto de quietismo ni de paralización geométrica (o —no lo indica Dieste, pero puede interpretarse que lo tiene en cuenta— del orden ideal abstracto que tanto preocupaba al artista holandés), que es mucho más rico y dinámico, acaso por su vocación no estrictamente plástica sino social y política, nutrida en lo fundamental de lo legendario más que de lo histórico[29], *blasonadora* por su capacidad de nombrar

[27] Bonet (1995: 578) destaca la dedicación a la acuarela —deudora de su gran admiración por Jules Pascin— y a la ilustración. Dieste sin embargo no concede relevancia a esta última faceta de Souto («Lembranza de Arturo Souto», pp. 63-64).

[28] «Lembranza de Arturo Souto», p. 63. Citaré siempre este trabajo por *8 artistas do movemento renovador da arte galega*, Lugo, Círculo de las Artes, 1980. Recuerda Dieste que a finales de los años veinte hablar de *estampa de Souto* era tan normal y comprensible como hacerlo de *comedia lopesca*, *drama isabelino*, etc.

[29] Pp. 259-260 de la conferencia sobre Seoane recogida en *Grial* (65, 1979, pp. 257-261) con el título «Gozos e crucilladas do artista». Aquí se presenta la leyenda como «o arume derradeiro da historia», *exfuturo*, un sentimiento del pasado que no constriñe ni aprisiona, que es ante todo ligazón comunitaria y sosegada expectación de futuro. Apréciese que la noción de *exfuturidad* en Dieste no se corresponde exactamente con la de Unamuno. Este, en nota al soneto LVI de su libro *De Fuerteventura a París* (cuyo cuarteto inicial dice «Al frisar los sesenta mi otro sino, / el que dejé al dejar mi natal villa, / brota del fondo del ensueño y brilla / un nuevo porvenir en mi camino»), indica lo siguiente: «Siempre me ha preocupado el problema de lo que lla-

con «trascendencia retrospectiva» («A estética pictórica de Carlos Maside...», p. 178). Se trataría, pues, de una mística para la esperanza, movilizadora a pesar de no haber nacido de una pretensión inicialmente comunicativa. Una mística, dice en otro momento Dieste, *profética*. Y conviene recordar sobre esta caracterización la demanda del Juan de Mairena machadiano (1936 1986: 204) en torno al *compromiso profético* del arte, ejercido paradójicamente sobre el pasado a través del expediente de leer la historia como un mapa de esperanzas no logradas, impulsando así a la postre una actualización venidera.

Otro extremo discutido a propósito de Seoane es el referido a sus supuestas dos etapas[30]. Apunta Dieste que su evolución viene marcándose por parte de la crítica especializada sobre la base de los dos tipos de superficie (aunque mejor sería llamarlos *planos pictóricos*) vehiculados, la primera caracterizada por la presencia de un espacio óptico y la segunda por una subordinación al plano como tal. Sin embargo él no acepta estos criterios; y apela para ello a dos razones complementarias. Una proviene de nuevo de su interpretación de la obra pictórica como unidad *estratificada*: la desemejanza sensible no está acompañada en la evolución de Seoane por una quiebra de lo suprasensible, no se respalda con una modificación axiológica. Así, pues, la diversificación de lo observable a primera vista, de «lo evidente según un modo bastante superficial de evidencia», no pasa de ser accesoria:

> Aun reduciéndonos, por razones de simplificación, a esas dos épocas, podemos advertir que los dos «planos pictóricos» se hallan relacionados por un cierto tipo de valores que permiten pasar —diríamos deductivamente— de uno de los dos al otro. Sería dañino para el artista (y para el contemplador de su obra), suponer que se oponen entre sí o que son irreductiblemente distintos. (p. 3)

Pero, en segundo término, el plano pictórico *plano* de la supuesta segunda etapa de Seoane —la más característica y reconocida— no es tal. Los argumentos esgrimidos por Dieste a este propósito vuelven a incardinarse en la fenomenología, singularmente en la hartmanniana, atendiendo en especial la captación de la pintura y el modo de constituirse y de darse aquella. Distingue así tres *zonas* en toda pintura: la de la tela, la de su trasfondo y la proyectada a un espacio anterior de expectación. Esta última es la que sale al encuentro del espectador por su propia virtud presencial (igualmente, un retablo crea un espa-

---

maría mis "yos ex-futuros", los que pude haber sido y dejé de ser, las posibilidades que he ido dejando en el camino de mi vida. Sobre ello he de escribir un ensayo, acaso un libro. Es el fondo del problema del libre albedrío» (Unamuno, 1925 1987: 308). En el ensayo citado Dieste contempla ese *sentimiento* en clave no tanto individual como colectiva, aunque es cierto que la primera es uno de los motivos centrales de su *Rojo farol amante* (Casas, 1995a: 19-24), allí más cerca del T.S. Eliot que en *Four Quartets* escribió «Time past and time future / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present» (Eliot, 1944 ed. bilingüe 1990[2]: 84), y más aun de la comprensión histórica del *Dasein* en Heidegger, de la existencia como herencia, continuamente recibiéndose y dándose a sí misma desde la base ontológicamente anterior de su «cuidado» o *Sorge*.

[30] Véase especialmente el catálogo de la exposición celebrada en la Galería AELE de Madrid entre el 27 de abril y el 28 de mayo de 1975. Citaré por el texto «Seoane. Catálogo de Madrid. Luego acortado» (Archivo Dieste), que como queda explícito en el título contiene una versión inicial más extensa que la posteriormente impresa (sobre la versión amplia se hace la traducción incorporada a TCA).

cio en su rededor, un ámbito propio que se combinará con otros existentes en el templo), y en ella no puede hablarse de planismo por su capacidad implicativa, por su petición de confianza y de participación en el misterio creado y en el representado. Dieste explicará incluso que, en términos orsianos, la pintura de Seoane es una pintura de la *amistad*, por cuanto es creadora de un ámbito que *nos franquea* en cuanto observadores o contempladores (p. 5), porque más allá de su confidencialidad y limpidez nos solicita y acoge con el mundo todo. Tampoco puede hablarse de planismo en la zona intermedia, la de la tela, específicamente porque los valores de la pintura de Seoane —agitación y quietud, transparencia y misterio, gravedad y levitación, siempre en oposición dialéctica— no se pliegan ni se *aplastan* «sobre la *superficie* famosa» (p. 4), y además porque ni son ni pueden ser «superficiales (o "decorativos"); cuentan con el espacio de la expectación, creada, ésta, por el "plano pictórico" e integrada con él, no sólo para la visión, sino originariamente, o sea en el espíritu del pintor» (p. 4). Finalmente, el *trasfondo* —obsérvese la identidad nominal y la gran proximidad conceptual en relación con la *Estética* de Hartmann—, presentado como el *espacio* de lo no captado por vía sensorial necesariamente convoca una «interior densidad», una «recatada lejanía íntima» que justamente tiene una función mediadora en relación con el espectador, de suerte que este entra al cuadro, lo ve e interpreta, precisamente a partir de su trasfondo. Por consiguiente, la gran espaciosidad vinculada a cada una de las obras pictóricas de Seoane descarta cualquier pretensión o consecución *planista*[31].

Además de prestar atención especial a la vanguardia histórica gallega Dieste participa a su regreso en otros debates sobre artes plásticas. Varios de los ensayos recogidos en *Textos e crítica de arte* así lo constatan. Destacan sobre todo dos de los tres textos dedicados al escultor Alberto y la conferencia sobre los grabados de Goya (hay también referencia a la pintura de Juan Gris, pero es subsidiaria de la exégesis sobre Maside). Al margen se encuentran, habitualmente como excursos, algunas valoraciones críticas sobre escuelas o movimientos. La más destacable se refiere al cubismo, que Dieste reconoce que intrigó y hechizó brevemente a todo el grupo de renovadores sobre todo «polo seu misterio artístico e teórico á vez»[32] («A estética pictórica de Carlos Maside...», p. 172).

El toledano Alberto Sánchez, que por su vinculación con Barradas había colaborado en *Alfar* y en *Ronsel*, participó en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 y fue uno de los impulsores de la llamada Escuela de Vallecas; posteriormente mili-

[31] Llamaré la atención sobre la negatividad asociada a esta expresión en los escritos sobre arte de la autoría de Dieste. En diferentes momentos hará equivaler *planismo* a *decorativismo* (y esto ya desde 1935 al menos: véase su ensayo «Sobre teatro en cine», publicado en el número 3 de *P.A.N.*, en especial su p. 53). Creo que un posible motivo puede hallarse en la asimilación de lo plano a lo abstracto. Por otra parte, se recordará que una de las características que identificaron los inicios del movimiento renovador en Galicia fue su opción por una pintura escultórica, en definitiva por el volumen.

[32] Los introductores del cubismo en las discusiones del grupo de Dieste fueron, según él mismo, Maside y Paszkiewicz. Todos se sintieron atraídos por el hermetismo y la perplejidad del movimiento, «Mais, como é natural, nosoutros queriámos entender, e lembro que foi Maside quen me dou a lér os libros daquela máis sonados encol do asunto, os de Ozenfant e Jeanneret —Jeanneret é Le Corbusier—, obvios dabondo, un chisco apatoados, o de Metzinger e Gleizes, cun pouco máis de frescura, e algunhas das referencias máis á man encol das ideas de Juan Gris, pra min (i estóu certo que Maside compartiría o meu xuicio) o que ten máis intrés de todos os teorizantes do cubismo» («A estética pictórica de Carlos Maside...», p. 173).

tó en el Partido Comunista de España y colaboró en *Octubre*, si bien nunca abrazó la causa del realismo social. Con la derrota republicana se exilió en Moscú, donde trabajó como profesor del grupo de niños refugiados y como escenógrafo (Bonet, 1995: 34-35). En la capital soviética falleció en 1962. Trece años después, todavía en vida de Franco, el Museo Carlos Maside montó una exposición de su obra y organizó una serie de actividades paralelas, como la celebración de mesas redondas y conferencias[33]. En ellas participó Dieste, quien había conocido al escultor en el taller de Arturo Souto en los primeros años treinta.

En la obra de Alberto, necesitada de grandes espacios abiertos, a menudo pensada para el dilatado paisaje castellano —con el que el escultor, convertido en «terrón de tierra de barbechos mojados», querría confundirse (Alberto, 1933 1970: 74)—, observa Dieste sobre todo una forma de soledad, no lastimosa ni angustiada, una soledad comunicada, que también valora como *aparición* (brotan de la nada, parecen presentarse sin fundamentación previa, tan sólida como inesperadamente). Sus piezas superarían el deber de toda escultura —que es la creación de un espacio alrededor— para llegar a alcanzar, a crear, un horizonte (A.D., p. 3). Y precisamente por este motivo conecta el escritor su contemplación a la idea de *libertad* que tanto le preocupó en sus escritos de primera juventud, observando —lo hemos visto— que tanto en un plano personal como en el ontológico y el político esa idea se corresponde con la de un horizonte que se puede ganar, un horizonte que lo es alrededor, en múltiples direcciones posibles, vistas todas ellas no sólo por el ser individual, compartidas por la mirada de la comunidad. Así, el horizonte se hace signo de hermanamiento. Y eso es lo que consigue Alberto en su escultura de grandes proporciones, instalada como centro de irradiación de caminos posibles: «Cuando el ámbito cívico sea como el espacio de Alberto, en que los horizontes a través de sus figuras se hacen señales recíprocas y se hermanan, se entienden y reco[no]cen un mismo espacio como el espacio de la libertad común, entonces tendremos un orden cívico perfecto» (p. 3).

La apelación al *aparecer*, tan propia del pensamiento estético fenomenológico como se sabe, vuelve a retomarla Dieste en su intervención en la mesa redonda que siguió a la inauguración citada. En ella plantea las dificultades del autorretrato plástico y de la autobiografía literaria, nacidas del paso que supone la reducción de uno mismo a objeto. Pero si la autobiografía, y con ella la autocaricatura, es generalmente partidista en lo ético[34], razón por la cual se suele señalar como *moralizante*, el retrato pictórico o escultórico puede prescindir de lo que de *comentario* hay en aquellas, concentrándose estrictamente en un dejar aparecer al retratado —al artista— en trance de mirar:

> Y así lo retratado es, a la vez, la persona Alberto y el modo de mirar y ver, como persona y como artista, de esa misma persona. [...] Su estética, en la cual podemos participar sin

[33] Previamente, en 1970, los *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, en su primer número, recogieron su ensayo más célebre, el breve «Palabras de un escultor» (pp. 73-75), que había publicado en el segundo número de *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* en el año 1933.

[34] Lo cual es distinto, obviamente, del hecho de que todo objeto estético propugne unos valores éticos y estéticos, una determinada opción axiológica.

clase alguna de servidumbre, porque es una lección, no una «manera», se halla ahí patente, y ello en uno de los trances más peligrosos para el artista, el trance en que se enfrenta consigo como objeto (entiéndase motivo) de expresión pictórica. (p. 3)

¿En qué consiste la peculiaridad de Alberto en este punto? Pues, sencillamente, en que según Dieste el escultor no se contenta con mirarse desde la neutralidad, no le es suficiente verse como vería una manzana o un árbol, aquel verse fuera de sí. Alberto, además de hacer presente esa actitud, *la dice*, *la enuncia* por medios plásticos —no conceptuales— directos. Es lástima que Dieste no se extendiese en este sugerente análisis, y en particular en el modo de consecución con medios estrictamente plásticos de esa actitud neutral ante el propio yo. Interpreto que lo que quiere subrayar es la capacidad de Alberto para hacer patente el *problema* del autorretrato; si se quiere, para situar este entre el espectador y el objeto artístico, no necesariamente con fines de distanciamiento o de ironía.

Sobre esta cuestión ha escrito Nicolai Hartmann en su *Estética* breves pero también lúcidas notas, centradas en la localización de los seis estratos del objeto estético *autorretrato*, para lo que se sirve de los pintados por Rembrandt (Hartmann, 1953 trad. 1977: 196-204). El primer estrato es el *primer plano* o *Vordergrund*, «lo único real dado, la mancha de color sobre el lienzo en una ordenación absolutamente de dos dimensiones» (p. 196). El segundo es el *trasfondo* o *Hintergrund*, que contiene cinco subestratos, de los cuales interesa ahora destacar los tres últimos[35]. El primero de estos corresponde al destino «en la medida en que está condicionado por la propia personalidad» (por lo que puede llamarse también *carácter*):

> Este estrato es extraordinariamente rico o, cuando menos, puede serlo. Es, quizá, el que nos apresa más profundamente en la contemplación. Por su esencia escapa, por completo, a la visibilidad; le falta espacialidad, coloración, cosidad, del mismo modo que también escapa a la visibilidad en el hombre vivo. El artista sólo puede dejarla aparecer de modo mediato[36] —del mismo modo en que aparece también en la vida sólo en el exterior de un rostro. Desde luego, su aparecer se facilita ahí por la movilidad visible de los rasgos. (pp. 196-197)

El penúltimo subestrato del trasfondo atañe en este caso a la *idea individual*, algo que en la vida sólo podría alcanzar la mirada amorosa, según Hartmann. Se trata de aquello que no siendo actual querría alcanzarse por parte del ser humano retratado, que en nuestro ejemplo coincide con el propio pintor (aquí radica la dificultad fundamental del género, como intuye Dieste, pues un exceso de transparencia de ese no-presente convierte ya el autorretrato en *comentario*). Es esta, dice el pensador de Riga una de las capacidades más notables del arte,

[35] Los dos sobre los que no me extiendo son el de la espacialidad tridimensional, introductor de «la forma cósica de la figura representada con un trozo de su ambiente», y el del movimiento o la corporeidad viva, que no pertenece ya «a los que el pintor puede hacer visible directamente» (p. 196). En un capítulo posterior de la *Estética*, concretamente el número 13, Hartmann divide este último subestrato —hablando ya de la pintura que representa lo humano en general— en dos, el de la movilidad y el de la vida de las figuras (p. 225). Señalará también que la pintura que no recoge lo humano (por ejemplo la de paisaje o naturalezas muertas) prescinde de los estratos más profundos.

[36] Sobre esta base resulta incluso más paradójica la atribución de aquella capacidad de Alberto que Dieste destaca.

> un percibir y aparecer de la esencia moral de la personalidad en su peculiaridad e idealidad a la vez (por así decirlo, el carácter inteligible). Esta no es la capacidad del conocedor de hombres que sólo *ve siempre lo típico*. Aquí la mirada atraviesa hasta lo que se da una vez y es único en su género, y justo es lo que hace el verdadero «parecido» del retrato, es decir, literalmente, lo entrevisto. Todo hombre tiene momentos felices en los que aparece su idea individual. El artista apresa uno de esos momentos y lo retiene. Retiene con ello su aparecer. (p. 197; cursiva mía)

El último de estos subestratos, en fin, alude a lo que la teoría del arte ha venido denominando *lo simbólico*, el *sentido profundo*, *lo significativo*, *la idea*..., pero que Hartmann prefiere no denotar directamente sino apenas asociarlo al *dejar aparecer*. Se trata de algo que irradia, no permaneciendo circunscrito al retrato contemplado, incumbiendo a todo receptor, mostrándole «el alma propia», su singular «idea individual»:

> Y no se puede negar que es lo que da a las figuras individuales o aun a lo especial de sus vidas y sus destinos el peso verdadero. Las grandes obras de arte obtienen justo de este último estrato profundo su grandeza y su significación permanente. Esto es comprensible porque es lo general lo que habla siempre a los hombres de todas las épocas. (p. 197)

Creo, por otra parte, que tendría interés la traslación de las premisas diesteanas sobre el autorretrato en Alberto a ciertos textos de raíz autobiográfica de la producción diesteana. Pienso en especial en *Rojo farol amante* e *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Esa operación pondría de manifiesto entre otros varios resultados el alcance de la denuncia autorial en relación con los excesos autorreferenciales de la literatura gallega —probablemente también de la española de expresión castellana— del decenio de los veinte. Obsérvese a esta luz que la queja diesteana, aludida en varias ocasiones en las páginas de esta investigación, tiene más que ver con un marco enunciativo que con los contenidos confesados o las efusiones que los modulan, pues ¿a qué, si no a una clave pragmática, a una actitud ilocutiva, hace alusión la tantas veces reclamada por Dieste iconoclasia reflexiva?

La conferencia «Na apertura da exposición de gravados de Goya en Ferrol» (EV, pp. 153-162), de 29 de abril de 1981, es uno de los textos de aspecto inicial más enigmático de los firmados por Rafael Dieste a lo largo de su vida. No obstante, este enigma se aminora una vez entendido que el prisma aplicado es, como otras veces, el etoestético. El conferenciante habla de la estética de Goya, sí, pero lo hace a través de un filtro ético, lo cual suele implicar, y en este caso así es, un giro axiológico, una solución desde la estimativa. Para Dieste el de Goya es un espíritu hondamente conceptual y al tiempo hondamente moral que funciona siempre en conflicto consigo mismo, teniendo conciencia absoluta, clarividencia extrema del poder del bien y del mal. Entonces, su capacidad más sorprendente es la de presentar con una violencia extrema la ambigüedad moral, el terreno límite y anfibológico del bien y el mal «que despois da infancia a todos nos envolve» (p. 157), y presentárnosla a menudo instalada en una personalidad individual, bien singularizada, ajena a toda abstracción, y, otras veces, trasladada al mundo en su cosmicidad, en su globalidad. A Dieste le interesa ante todo la primera de las dos posibilidades, para lo cual contrapone los mecanismos goyescos a los de

Velázquez[17]. Allí donde Velázquez opta por componer unidades atmosféricas profundas, en las que el ámbito acompaña a las figuras y estas pareciera que se desprenden de aquel, el pintor aragonés suele hacer desaparecer ese ámbito —otras veces lo considera, pero sólo como una especie de irradiación o *aura* propia de la singularidad del personaje—, de modo que sus figuras no surgen de una totalidad sino que aparecen contrastadas sobre un tremendo vacío:

> É un dos pintores que se expresan dun xeito mais direito, como se os próprios ollos proxectasen sobre o lenzo a individualidade, a personalidade, pero na sua derradeira singularidade. Un neno visto por Goya non é un neno calquera, con alguns rasgos que nos falan da sua nenez; é aquel neno especialmente, o neno como ser único na sua singularidade perfeita de neno. O mesmo pasa co pai, ou con el-Rei, ou co pobre Fernando VII, ou con quen sexa. Non é simplesmente un rei que teña este ou aqueles vícios como político, ou que teña esta teimosía, ou esta fachenda como rei, todas esas dificuldades que tanto agraviaban ao senso moral de Goya. Non, é ademais... —e nisto hai que correxir un erro moi corrente—, é ademais Fernando VII, é decir, unha persoa singularísima, a que se dá o caso de que está aí como axente dunhas forzas morais ou inmorais, como se queira calificar, que poden intervir na História e desatar quen sabe que sorte de desastres. (p. 159)

Sobre esa base introduce Dieste la nota del existencialismo de Francisco de Goya, consistente en el realce de la individualidad como hecho radical del ser o del existir, lo cual le lleva a establecer una nueva comparación, en esta ocasión con Kierkegaard. Según he anunciado, es precisamente esa área definida por el comparatismo una de las preocupaciones que organizan el pensamiento estético diesteano, que en él tiene casi siempre una raíz propedéutica, por lo que en realidad nunca se constituye en blanco definitivo al que se oriente la saeta de su indagación. Se trata más bien en una estación del periplo emprendido, que no siempre acaba por articular —según hemos apreciado— un comparatismo actuante en el marco restringido de la pintura o del arte sino de otra especie,

[17] Una vez más el perfil que define a un autor es contrapunteado por vía comparativa. La comparación de Velázquez con Goya, con finalidad y resultados muy próximos a los diesteanos aunque ampliada aquella a un intento de explicar la supuesta dificultad española para la novela, había sido practicada por Sánchez Barbudo en las páginas de *P.A.N.*, concretamente en el ensayo «Virtud y dificultad de lo español» (5, pp. 95-97), del que ya he hablado en un capítulo anterior. En lo referido al pintor sevillano parece claro que tanto Dieste como Sánchez Barbudo tienen presente al Ortega de «Sobre el punto de vista en las artes», en particular sus apartados XII y XIII, en los que se habla de la *revolución copernicana* que para la pintura supuso el sometimiento de la totalidad del cuadro a un solo acto de visión con centro en la pupila del artista. Velázquez, según Ortega, consagra la visión lejana, de forma que «Entre los cuerpos y la pupila se intercala el objeto más inmediato: el hueco, el aire» (Ortega y Gasset, 1924c 1947: 452). Nelson Orringer (1979: 330-341), al estudiar las fuentes germánicas del pensador español, se ha fijado en esta percepción del intermedio atmosférico por parte de Velázquez y en lo que ello supone en la evolución de la pintura europea hacia «la progresiva introversión del punto de vista», que tiene su correlato en la propia filosofía (p. 340). En todo ello la orientación fundamental habría llegado a Ortega, y por mediación de él parece que también a los autores del grupo de *Hora de España* antes mencionados (a cuyos nombres sumaré ahora el de Ramón Gaya), del psicólogo experimental alemán Erich F.R. Jaensch, en concreto de su tratado de 1911 *Über die Wahrnehmung des Raumes*, centrado, como el título adelanta, en la percepción del espacio, y muy en particular en la de la profundidad. En relación con esta formula un principio que en la interpretación de Orringer ha pasado a varios de los trabajos de Ortega, el de que «la percepción de la profundidad se debe a la dispersión de la atención y a la mirada móvil que la acompaña» (p. 319).

dialogante en el espacio de la cultura en su globalidad, con especial incidencia en el par pintura-literatura, o en el formado por pintura (o grabado) y pensamiento, de suyo tan atractivos.

En ocasiones, como en el prólogo a los *25 Dibuxos* de Colmeiro, se observará una comparación genérica entre la palabra y la línea, que propiamente se dirige a un rasgo compartido por toda actividad humana, la trascendencia; lo cual sirve al autor para establecer algunas de las bases de su estética tanto como las de su ontología, su epistemología o su hermenéutica. Señala así Dieste que *decir* es en cierta medida *dibujar* y que las líneas del dibujo son imágenes de límites, por lo que en definitiva *decir es limitar*. Y a partir de aquí modula la hipótesis señalando que una cosa son los límites que encierran y otra los límites que trascienden:

> O seudoplatonismo fai das ideias illas, e das verbas contornos xeográficos. Maís Platón, de terra mariñeira, vía as illas no mar, e non podía ollalas sen ver tamén as velas... E o seudoclasicismo tampouco ve nas liñas máis que definicións, e istas resiñadas a seren o que non deben ser: confinamentos. O finitismo pechado é tan pouco grego —ainda que fose, en certas crisis, a caída grega— como o infinitismo desnortado (outra cadea...). (p. 6)

Pero más habitual es que la comparación surja a partir de un problema concreto que se enfrenta en la reflexión crítica. Es interesante lo dicho por Dieste el día de la inauguración del Museo Carlos Maside a propósito de la *cosidad* y su resolución por cada uno de los renovadores, teniendo presentes sobre todo las teorías de Heidegger al respecto y su interpretación de Van Gogh (sobre ello me extenderé posteriormente, al cifrar la vertiente teórica de los ensayos de la etapa que estamos estudiando); o también la dispar resolución de la centralidad del *éxtasis* en la pintura de Seoane y Mondrian, a lo que ya me he referido. En cualquier caso, es la obra de Maside la que convoca en Dieste, casi de forma irreprimible, la vocación comparatista; de manera que hablando de su pintura van surgiendo puentes —algunos de los cuales han sido aludidos ya— que en ocasiones se trazan hacia la sucesión histórica de movimientos (impresionismo, cubismo, simultaneísmo, surrealismo...), hacia la posibilidad de la reducción de las artes a unidad o hacia la correspondencia de sus técnicas respectivas (discutiéndose aquí las posiciones de Juan Gris), en dirección a la obra gráfica de otros dibujantes (Castelao, Bagaría...) o, en fin, para unir, precisando su alcance, algunas notas que caracterizan la obra de distintos creadores (así el eternalismo, referido a Machado y Unamuno además de a Maside).

Sobre esto último, por ejemplo, Dieste parte de la nota diferencial de Maside en relación al impresionismo. Si esta tendencia aspiraba a captar el instante fugaz para fijarlo en el lienzo, Maside va a atender a la fugacidad como marco propio de lo que es eterno. ¿Tiene esto algo que ver con el temporalismo machadiano?, inquiere el propio autor. Sólo a primera vista. Machado se habría fijado en lo cambiante, en lo que no permanece, en la hora que se va, por no participar de una interpretación de la identidad sustentada sobre la base de lo inmutable. Ello supone, según Dieste, un rechazo del racionalismo, que hace extensivo al eternalismo de Unamuno, en quien lo racional no es fácilmente compatible con su aspiración de permanencia, de perduración. Para el pensador vasco lo eterno era lo que ocurría siempre, lo repetido, lo que en la diversidad tiene la categoría lógica de inmutable («A estética pictórica de Carlos Maside...», pp.

175-176), por lo que su eternalismo es de carácter negativo (despreocupado de la transitoriedad y atento sólo a las leyes y formas lógicas de su propia intelección de la identidad). Maside, en cambio, es un *eternalista positivo*. La eternidad masideana es fluyente, no está anclada en un estatismo que se rebele contra la hora que muda. Por ello, el pintor gallego no tiene que apartarse en ningún momento del racionalismo en el que siempre militó[38]. Esta característica, así vista, es definitiva en la determinación del estilo de Maside[39] y no menos en su identificación del *arte verdadero* (el no decorativo) como aquel que nos pone frente a una imagen directa vista en su transitoriedad (que es la eternidad sustancial haciéndose presente).

Otra de las notas peculiares del arte de Maside, su especialísima atención a la singularidad humana, permite a Dieste establecer diferencias entre aquel y el propio de Castelao y otros dibujantes que destacaron como caricatos. Castelao estaba atento siempre a lo que se ofrece a la mirada como típico, y en consecuencia su ánimo mostraba desafección al retrato como modalidad pictórica (rechazada en algún momento de su juventud también por motivaciones social y política, con la adjudicación de notas como el virtuosismo, la adulación al burgués, etc.). Lo cierto, apunta, es que incluso en sus caricaturas Maside no deja nunca de hacer retrato (no puede abstraerse de la singularidad que contempla); mientras que, contrariamente, el Castelao tipificador despuntó enseguida como caricato, sin que en ningún momento valorase como *menor* un género orientado directamente al discernimiento de caracteres morales[40], pues

> a caricatura (e falamos eiquí da máis dina ou de máis fonda calidade artística) xoga antre dous polos, por unha banda o individuo, a persona que está ahí, e pola outra unha certa categoría ética de orde descriptivo, como as que son tema de Teofrasto e logo de La Bruyère, que traduxo o libro daquil —*Os Caracteres*— e amplióu o repertorio con «caracteres» do seu tempo. E pra determinar un chisco máis o concepto aludido, abondará lembrar tamén a La Rochefoucauld ou, en xeneral, aos chamados «moralistas franceses». («A estética pictórica de Carlos Maside...», p. 170)

Finalmente, en relación con Juan Gris y su defensa de que sólo hay pintura en el momento en que una *obra pintada* está ordenada por medios técnicos apropiados, que a su juicio han de ser necesariamente *arquitectónicos* —pues *lo otro* es *mezcla*—, Dieste introduce algunas consideraciones tomadas de Maside, de Cézanne, de Braque y de Paszkiewicz (en este caso sin referencia expresa). Interpreta nuestro autor que la actitud ante la pintura es semejante en Juan Gris

[38] Motivo que complementariamente conduce al escritor a rechazar el término *panteísmo* aplicado a Maside. A este respecto establece algunas diferencias, de nuevo inscritas en el comparatismo, con cierta poesía inglesa y germánica que alcanza soluciones semejantes a las del pintor, si bien no desde una posición de partida ontológica («A estética pictórica de Carlos Maside...», p. 177).

[39] Recuérdese la definición diesteana del estilo como el modo seguro que hace que un espíritu tome posesión de su mundo, haciendo además transferible esa posesión («Invitaciones. Estilos de espacio y tiempo (II, III y IV)», *Galicia*, 24 de marzo de 1925).

[40] En su «Charla sobre Carlos Maside» abunda Dieste en esa idea, destacando el giro que el grafismo periodístico experimenta con Castelao —convirtiéndose ante todo en un «instrumento de xusticia»—, hecho importante no sólo en el entorno geográfico inmediato sino en un sentido universal (EV, p. 127).

y Maside, pero que sin embargo su posición teórica y los resultados en obra son prácticamente opuestos («La estética pictórica de Carlos Maside», pp. 173-175). Contra lo demandado por Cézanne en su preconización de un orden clásico asimilado desde la naturaleza (ver en la naranja la esfera, en la botella el cilindro...), Juan Gris es inductivista, de modo que no puede ver nada antes que esferas, cilindros, formas geométricas o arquitectónicas. Claramente, Maside está más cerca de Cézanne, aunque su concentración es en el objeto casi en exclusiva, buscando su trascendencia —«directa, inmediata»— en él mismo. Y sobre la demanda de que la pintura debe hacerse arquitectura Dieste incorpora algunas de las notas expuestas por Paszkiewicz, por ejemplo la de que el plano no es incompatible con el espacio sino que lo hace inteligible; a lo cual añade que la perspectiva es plana y que la geometría proyectiva se manifiesta en el plano. Razones por las cuales —en contra de lo preconizado por Juan Gris— asevera nuestro autor que no hay plano sin espacio, sentenciando incluso que la teoría del cubista madrileño está empobrecida por sofismas involuntarios[41].

El bloque de asuntos teóricos abordado por Dieste en esta etapa puede articularse en dos áreas, la referida a las condiciones del arte y la centrada en el objeto estético (con algunas referencias también al acto correspondiente). Sobre la primera es de interés el denso «Análisis de una breve nota de Maside», título que en parte resulta engañoso, por cuanto si bien Dieste arrancará en efecto de la aseveración masideana de que «el arte es fundamentalmente ficción»[42], lo cierto es que esta se complementa con varias otras, también sometidas a análisis —y diríase incluso que asumidas— por nuestro autor. Las reflexiones que aquí se presentan aportan una notable variedad de perspectivas; pudiera decirse de hecho que patentizan en mayor o menor medida las cinco vertientes del problema de la mímesis que según Mihai Spariosu (1984: X-XXIV) organizan de forma interimplicativa el pensamiento contemporáneo sobre aquel problema, si bien el protagonismo fundamental es en este caso ontoepistemológico y (bio-)antropológico (y, no tanto, psicológico, lingüístico —mejor, acaso, sería decir *semiótico*— o literario —¿funcional?—).

Comienza Dieste por plantear algunas precisiones etimológicas sobre el vocablo *ficción*, asociado a *fingir* y por tanto a *mentira*, aunque «no como opuesta a la verdad, es decir, no como *error*[43], sino como opuesta a la veraci-

[41] «Teorías de Juan Gris (y comentarios). Notas previas para la conferencia sobre Maside», transcripción en A.D., p. 2. Algunas de estas ideas sugieren a Dieste la anotación de un vínculo con el estructuralismo, puntualizando lo siguiente: «pensar también en *estructuras* cinéticas, dinámicas. (No entraremos en eso)».

[42] He indicado con antelación que el conjunto de textos teóricos de Maside apenas ha visto la luz pública (de lo cual se queja en algún momento Dieste). Esta *nota* que nuestro autor somete a exégesis crítica procede probablemente de materiales intercambiados por los dos amigos, tal vez en su etapa de primera madurez, antes de la guerra, o, de no ser así, acaso provenga del archivo personal del pintor, al que pudieron tener acceso tanto Dieste como los fundadores del Laboratorio de Formas de Galicia en el momento de su regreso a España. Mediado el «Análisis...» Dieste hace una advertencia sobre el vocabulario a la vez «personal y conversacional» de Maside, que es comunicativo siempre que su lector se predisponga «a intuir o sentir el contenido de su *comunicación*» (p. 4).

[43] Esa es la interpretación defendida por Gorgias y varios de sus discípulos, posteriormente contestados por Sócrates, cuya posición adoptaron con matices diferenciales tanto Platón como Aristóteles (Tatarkiewicz, 1976 1992[3]: 335-345). El investigador polaco recuerda también que Isidoro de Sevilla fue de los pocos teóricos medievales o renacentistas que tuvo presente la diferencia entre lo *falsum* y lo *fictum*.

dad[44]» (p. 1). A lo cual añade, en todo caso, que no es esa dirección la que permitiría una correcta interpretación de la nota de Maside, pues «fingir es *imitar* (en su apariencia) lo fingido. Podría entonces entenderse [la nota de Maside] así: el arte es, fundamentalmente, imitación. Vendríamos así a parar a la definición aristotélica: arte = *mimesis*» (p. 1). El pintor habría sido a este respecto fiel a un nudo que ata o asocia dos ideas de vieja estirpe, aristotélica la una y tan platónica como aristotélica la otra; un nudo expresable en los términos siguientes: la funcionalidad de la mímesis está dada no por su valor de verdad en cuanto proposición lógica[45] sino por su capacidad para explicarnos el universo *invisible e inmóvil* desde el *visible y móvil*, que es el de la inmediata realidad del creador. En este punto Dieste incorpora una nueva *nota* de Maside en la que se precisa lo anterior y se deriva del orden de la imitación al de la representación: «Cuando representamos un objeto con elementos de naturaleza distinta de la de dicho objeto... comenzamos a "hacer arte"» (p. 2).

La glosa correspondiente indica que el arte representativo —el que por excelencia interesó siempre tanto a Dieste como a los renovadores de la plástica gallega[46]— no supone en puridad una *re*-producción, sino un *producto* que vale como representación de *una cosa* anterior. El paso en el que consiste el acto estético —dice nuestro escritor— supone una traslación de ciertos elementos aspectuales de la cosa, pero no de la cosa misma «con su materialidad e individuación concreta y con toda la suma de sus cualidades y virtudes» (pp. 2-3). Así, pues, lo que no pasa al objeto estético es lo real en su integridad[47], «Pero lo que el artista hace pasar, en cuanto alude a la realidad total *sin serlo*, es una "ficción". (Lo es en esa relación, aun cuando sea una verdad de otra índole)» (p. 3).

---

[44] Sentido que interesó a Adorno en su respuesta a la teoría del reflejo de Lukács, variante del realismo genético por simple intensificación y totalización derivadas de la interposición de un *discurso tercero* ideológico concreto (Villanueva, 1992a: 47-49). Al hablar de la *mentira* del arte Adorno aludía a su negatividad, es decir a su capacidad de negar lo existente comprometiéndose con lo posible, pues «lo verdadero en arte es algo no existente» (Adorno, 1970 trad. 1980: 176).

[45] Premisa que Aristóteles sienta en «Sobre la interpretación» y que prácticamente no reingresa en la teoría literaria y estética occidental hasta las aplicaciones de las nociones fregeanas de *Sinn* y *Bedeutung*, especialmente de su propuesta de que el valor veritativo de un enunciado está identificado con su *referencia*, por lo que se viene a determinar en fin que las obras de ficción carecen de referencia, aunque no de *sentido* (Frege, 1892 trad. 1984: 60).

[46] Introduciré en este punto una precisión de Talens, Company y Hernández Esteve (1985: 535) que comparto. Si no interpreto mal su posición, deudora de premisas incorporadas de Y.M. Lotman, L.J. Prieto y E. Garroni fundamentalmente, estos autores proponen que toda práctica artística es en último término *representativa*, pues cuando menos remiten a un *universo subjetivo* que se hace equivaler a una «objetividad interiorizada», y además funcionan como *comunicación* en organizaciones sociales (o sociales-culturales, mejor) definidas. Desde una perspectiva fenomenológica parece fuera de duda la aceptabilidad de ese juicio, tanto en lo referido a la representatividad del objeto estético como a la intersubjetividad implicada por el proceso de su emisión-recepción.

[47] Ante esta propuesta Dieste abre un paréntesis para preguntarse qué es lo que ocurre cuando *verdad* y *realidad* se identifican de modo inseparable. ¿Puede existir un objeto estético cuya realidad sea verdad? O lo que es lo mismo, ¿puede existir un objeto estético no ficcional? Tal vez tuviese en mente determinadas formas literario-documentales, o incluso los *ready made* o los *objets trouvés*; el caso es que muestra dudas sobre la posibilidad de que se pueda hacer arte con lo que llama *Real-Verdadero*. De todos modos entiende que lo *Real-Verdadero* se debe «tener presente» al crear objetos artísticos, que habrán de *dar señales* de ello.

Ahora bien, según Maside en aquellos casos en los que el artista traslada a la representación exclusivamente esos elementos aspectuales de la cosa lo que hace es sólo *arte decorativo*, redefinido por Dieste como aquel que es «ajeno o sordo a los fundamentos del ser, o al *ser* como fundamento» (pp. 3-4), y más adelante como el que es únicamente «ficción de la apariencia» (p. 5). El arte verdadero, el arte sin otra calificación, se caracteriza por integrar en la representación algo más. Para definirlo Maside echa mano en primer lugar de una noción algo vaga, la del *misterio*; pero no en un sentido, digamos, *argumental*, no en su acepción de arcano recóndito y accidental, sino con valor ontoepistemológico y vivencial. Puntualiza Dieste:

> Es claro que alude a todo lo que es o puede ser objeto de representación o, evitando la idea de «mundo como representación» (subjetiva), a todo lo que, de un modo o de otro, *presenciamos*. Lo que *presenciamos*, todo eso a que asistimos —y no «desde fuera», «desde la barrera» o «desde el balcón», sino como participantes, en el sentido más directo de la palabra— es un gran misterio. (p. 4)

Entonces, el arte que es capaz de proyectar sobre lo aparencial de la cosa representada el misterio al que asistimos frente a ella es ya arte no decorativo, o simplemente *arte*. A partir de aquí Maside introduce una nueva propuesta, coherente con los razonamientos previos: «"*Arte*" será *realizar* lo irrealizable, crear de la nada» (p. 5). Por tanto, como sostiene Dieste, Maside «toma totalmente en serio» el concepto de creación. El nuevo problema es la procesualidad interna de ese acto creativo. ¿Cómo se puede realizar lo irrealizable? Pues, según el pintor, «Incorporando a la "realización decorativa" las que llamaríamos sensaciones suprasensibles, es decir: el movimiento por el reposo, la vida por la muerte, etc., etc. Sugerir cada sensación por su oposición»[48] (p. 6). La advertencia de Dieste es inmediata. Maside no estaría hablando aquí de claves ocultistas o parapsicológicas. De hecho, sigue procurando ante todo una perspectiva ontológica, sigue hablando del ser del arte, *problematizándolo* progresivamente de manera sistemática. Pero además, en todo el razonamiento que estamos siguiendo, se patentiza el aspecto cognoscitivo, comunicativo e intersubjetivo del arte. Si el artista presencia el misterio de la cosa representada, el espectador hace lo propio con el correspondiente al objeto estético. Si aquel debe sugerir las sensaciones suprasensibles para no hacer arte decorativo, el destinatario habrá de recibirlas disponiéndose a su descodificación sobre la base de la inversión presentada. Ambos atienden a la verdad esencial del objeto de su contemplación, que en el artista es en principio *la cosa* y en el receptor —o en el propio artista

[48] Cfr. Heidegger (1950), en quien como en Dieste es siempre claro que las oposiciones que se establecen interesan más como marco conjunto (no sintético sino copresencial) que como polarización excluyente: «Sólo lo que se mueve puede reposar. La clase de reposo es según la especie de movimiento. En el movimiento como mero cambio de lugar de un cuerpo, el reposo es, claramente, sólo el caso límite del movimiento. Si el reposo incluye el movimiento, entonces puede haber un reposo que es una íntima concentración del movimiento, esto es, la más alta movilidad, siempre que la clase de movimiento reclame un tal reposo. El reposo de la obra [de arte] que reposa en sí, es de esta clase. Nos acercaremos a este reposo, si logramos captar en plena unidad la movilidad del acontecer en el ser de la obra» (Heidegger, 1950 trad. 1958: 79-80). Lo mismo se dirá sobre la oposición luz-oscuridad, o mundo-Tierra.

situado *frente a* su creación como percipiente[49]— *la obra de arte*. Por tanto, en Maside y Dieste, como en Hartmann, el contenido no real del arte —inscrito en su *trasfondo*, opuesto ónticamente al *primer plano* existente en sí— no es que simplemente se dirija al receptor sino que es *para él*, existe porque la disponibilidad del destinatario se guía a su aprehensión. De ahí la singularidad de cada experiencia estética, diferente a cualquier otra en cuanto diferentes son sus sujetos (e incluso ellos respectos de sí mismos una vez introducida la variable *tiempo*, juicio este último que Dieste extiende a cualquier tipo de experiencia cognoscitiva, según deja ver SLC, pp. 102-103).

En definitiva, a lo que se están refiriendo Maside y Dieste es al desvelamiento de la cosa contemplada, no a una simple *omoíosis* o *adaequatio* a algo sino a su *alétheia*[50], que permite acceder a un *aparecer* de la verdad esencial, la cual como ocurre en la estética hartmanniana se vincula primeramente al trasfondo del objeto estético y a las sensaciones suprasensibles. La huella del idealismo platónico y la de la interpretación del arte como expresión —que por cierto hará central Dufrenne (1953) en su análisis fenomenológico de la experiencia estética— se hace evidente en este punto; pero también se patentiza la transmutación de los rasgos esenciales del objeto que conforma el núcleo de la teoría aristotélica de la mímesis.

En efecto, Hartmann (1953 trad. 1977: 355-363), al hablar de la verdad artística trascendental en la pintura y la escultura como «un hacer visible (revelar) unas relaciones esenciales de la vida humana, tanto de la real como de la meramente "posible" (poetizada)» (p. 362), establece una polaridad entre *verdad vital* y *verdad esencial*[51], nociones no necesariamente contrapuestas, pero que se asocian respectivamente a las sensaciones sensibles y a las suprasensibles. Así, la verdad vital, que será «un momento esencial que esté en el objeto representado mismo», tiene una *correspondencia* «en uno o más estratos» de la obra artís-

[49] ¿Cumplida? ¿En proceso? Nada encontraremos en la reflexión diesteana, a pesar de la buena base ofrecida por *Sobre la libertad contemplativa*, que nos informe de este crucial aspecto, por el que en general la estética, aun la fenomenológica, se ha preocupado poco (véase en cualquier caso el capítulo 17 de la *Estética* de Hartmann, «Formación graduada en las artes» (Hartmann, 1953 trad. 1977: 268-281), y también los que lo acompañan en la Sección II de la Segunda Parte). De hecho, desde la psicología *gestaltista*, tan atenta a la procesualidad de la percepción, vienen siendo más, y más fecundas, las aplicaciones al ámbito de la recepción artística o literaria que al marco de la creación, siendo esta no menos procesual, dinámica y dialéctica, en el sentido visto por Ingarden o Iser, que aquellas. En ello parece probable que tenga mucho que ver la reducción de la experiencia estética, ya desde Baumgarten, a la *percepción* de la belleza, por excelencia conseguida por la obra artística acabada y expuesta. Sobre las procesualidades tanto de la experiencia estética como de la obra en cuanto tal véase Adorno (1970 trad. 1980: 232-239). Sobre el proceso creativo artístico estudiado desde una perspectiva psicoanalítica, con referencias al pensamiento de S. Freud, K. Jung, M. Klein, H. Segal, D.W. Winnicott, S.K. Deri, D. Anzieu (este de manera privilegiada) y otros autores puede verse Paraíso (1994: 17-154). Finalmente, en torno a algunas formas de inconclusión de la obra de arte —y, parcialmente, sobre lo que ello implica desde la perspectiva de su procesualidad— ofrece consideraciones de interés Estrada Herrero (1988: 209-247).

[50] Sobre esto véase Heidegger (1950 trad. 1958: 64). Cerezo Galán (1963: 90-118) ha expuesto las varias razones de la crítica heideggeriana de la noción aristotélico-tomista de la *veritas* como *adaequatio*.

[51] Sólo en aquellas dos artes además de en la literatura, porque en las «no figurativas falta la contrapartida trascendente con la que habría que buscar correspondencia» (p. 356). Para este autor únicamente en un sentido figurado podría hablarse en música y arquitectura —no menciona la danza ni el cine— de verdad vital.

tica (p. 358), de manera peculiar en los intermedios (p. 352); es selectiva, en cierto modo libre y aun limitadamente arbitraria —ya que puestos varios pintores ante una sola cosa dispuesta para su representación no cabe duda que cada uno de ellos seleccionaría aspectos vitales diferentes—, y desde luego deja fuera ciertos rasgos no considerados pertinentes en cada caso. Por todo lo cual mantiene una semejanza notable con la percepción natural[52]. La verdad esencial, en cambio, «permanece, por lo pronto, como exigencia de un estrato determinado y sólo secundariamente se extiende de éste a otros» (p. 352).

Tal estrato es casi siempre el último, el de las ideas generales, y desde él la verdad esencial irradia hacia alguno de los estratos intermedios (tanto en pintura y escultura como en literatura). La verdad esencial no tiene que estar en correspondencia con la vida de la cosa representada, puede ser una sublimación o hipóstasis de algún rasgo de esa cosa que se nos hace presente en detrimento de los demás. La literatura ha practicado desde sus orígenes esta búsqueda, pues «el escritor puede ver y trabajar ciertas posibilidades esenciales de la peculiaridad humana en una pureza que no tienen nunca en la vida»; así se comprueba en la tragedia clásica, en la epopeya y en otras formas que incorporan el elemento mítico, en las cuales la pretensión de verdad no se contrasta con la vida real sino con «formas esenciales elevadas a idea» (p. 351).

La diferencia de las artes plásticas que estamos considerando en relación con la literatura a este respecto de la verdad esencial viene dada, según Hartmann, por el hecho de que incluso los estratos exteriores del *trasfondo* y aun el *primer plano* pueden quedar afectados por la irradiación que desde los estratos interiores los alcanza (cita como ejemplo la pintura negra de Goya). El pintor opera, igual que hace la percepción visual natural, seleccionando. Lo hace con criterios ya no prácticos sino pictóricos, artísticos: «En esto consiste la limitación de la verdad vital y el efecto necesario de la verdad esencial en su quehacer creador. Y desde luego éste no se agota en la supresión y elección, sino que sólo se cumple en el acentuar y destacar positivos y en la ocasional elevación de lo elegido» (p. 359). Una de las conclusiones más atractivas de la reflexión de este pensador es como vemos la que afecta a la relación entre ambas verdades y las implicaciones que su conformidad proyecta sobre las distintas artes. En las plásticas Hartmann sostie-

[52] Insisto en una clave importante: tanto en Hartmann como en Dieste todo acto perceptivo puede tener carácter estético. Si la percepción natural dirigida al objeto que fuere está acompañada de una relación de aparición para quien contempla ahí hay ya acto estético pleno. Señala Morpurgo-Tagliabue (1960 trad. 1971: 566) que lo único que en Hartmann separa una percepción estética de la que no lo es radica en el carácter formativo o instaurador —intencionalmente teleológico, en otras palabras— de la primera. Recuérdese que hemos visto anteriormente que la ejecutividad implícita a todo acto estético creativo resulta en los dos pensadores secundaria —acaso por su recepción del pensamiento de Croce, o simplemente por su recuerdo de lo que la *techné* o la *ars* fueron en su momento, apenas una disposición o capacitación de un artista, no la obra producida—, y que, sin embargo, ambos atribuyen a tal momento un poder estructurante dinámico, pues lo ejecutado se revela como *forma formans*. Heidegger tampoco es ajeno a este planteamiento, que en realidad supera, según deja ver su mención del arte como el *Diktat* de la verdad del ser, como el resultado no ya de una percepción personal más o menos libre o nacida de la iniciativa propia, sino de una especie de imposición exterior en solicitud de la revelación del ente al ser y cuya plasmación final es *Dichtung* («poesía», aunque no en el sentido hoy habitual del término, nombrado *Poesie* por Heidegger, sino en el de la creación, en cualquiera de los ámbitos artísticos —pintura, lírica, música, escultura...—, que pone en obra la verdad del ser). Esto significa, como señala Sadzik (1963 trad. 1971: 15) que «el artista es la fuente de la obra, y ésta, a su vez, es la fuente del artista».

ne que no puede haber una verdad vital convincente que no tenga como base una verdad esencial selectiva y conformadora. Y viceversa; por lo que en definitiva nos sitúa ante una clara intercondicionalidad:

> La verdad vital —aun como pura pretensión— no es sustituida en la pintura por la verdad esencial, como no lo es en la literatura, sino sólo limitada y encaminada por ciertos carriles, que resultan entonces determinantes de la forma y el estilo; pero la verdad esencial no se toma de la fantasía sino de las reservas esenciales del objeto por representar, más bien lo que se toma de ellas es su medida. Y esto significa ya que la medida tiene un sostén en lo real y es por ello asunto de la verdad vital. Hay aquí dos puntos de apoyo autónomos y variables entre sí. Es evidente que ambos sólo pueden funcionar juntos, no aislados. No hay nada irritante en ello.
>
> Cuando los puntos de vista esenciales son apartados, fracasa tanto la verdad esencial como la verdad vital de la pintura y el estilo que determina la forma desde dentro se convierte en la «manera» externa, buscada, que hace fracasar el aparecer en los estratos intermedios. (p. 360)

El resultado de esa intercondicionalidad es un todo estructural que se manifiesta unido tanto en cada uno de los estratos de la obra de arte como en la unidad de su sucesión entera, de modo tal que la verdad vital y la esencial «se unen en la verdad inmanente de la unidad formal interior» (p. 363). Acudir a la sistematización de Nicolai Hartmann sobre la verdad artística y sobre la estructura del objeto estético, una vez constatada la proximidad de sus premisas y objetivos con los propios de Dieste (o de lo que pudiéramos denominar, en este campo, *círculo Dieste-Maside*), facilita de forma muy notable el análisis crítico que aquí se aborda, a la vez que ilumina y contrasta —estimo que con reciprocidad— la validez y el alcance de los escritos sobre estética de nuestro autor, y aun de una parte de su producción literaria, como demuestra una lectura reposada de la primera escena de *A fiestra valdeira*, por ejemplo. En ella don Miguel Somoza y su viejo amigo Baldomero contemplan el retrato del primero realizado por Antonio. El viejo indiano se pregunta qué será lo que todavía preocupa al pintor, siendo que él se reconoce plenamente en la obra que se expone también a vista del público, siendo que desde el primer momento Antonio atinó con su *fasquía*, y «agora case que non pinta, se non é cos ollos e co pensamento», de modo que ya apena mira hacia él (AFV, p. 8). Pero al momento determina don Miguel que la preocupación última del pintor no es otra que la de *atraparle su ser propio* para dejarlo fondeado en la pintura, «coma un patache vello a se lembrar dos mares que correu». Es decir, reconoce que su «ser propio» está más allá de su simple apariencia exterior, y que aquel es el cometido de la pintura, al menos en la consideración de quien lo retrata.

Algo semejante a lo encontrado en relación con Hartmann puede predicarse del pensamiento estético de Heidegger, si bien, como ha señalado Morpurgo-Tagliabue (1960 trad. 1971: 635), no presenta en realidad ningún instrumento metodológico para el análisis artístico, permaneciendo en el marco de la ontología. Y ello a pesar de que en rasgo compartido con la estética diesteana «ha sido formulada exclusivamente a propósito de la interpretación de obras de arte particulares», en especial las de Rilke, Hölderlin, Trakl o Mörike[53], de cuyo comen-

[53] Morpurgo-Tagliabue propone en el lugar que se acaba de citar la reunión en tres momentos de los textos heideggerianos sobre materia estética: el conjunto de conferencias leídas entre 1935 y 1936 que fueron ree-

tario se inferirá la esencia del arte tanto como de esta prodecerá aquel (simultáneamente, en retroproyección mutua[54]). A pesar, incluso, de la incomodidad del pensador alemán con la disciplina estética —no sentida por Dieste, al menos en términos semejantes—, «para él una actitud defectuosa» del hombre moderno, que entiende el arte como «fenómeno subjetivo, un género de *Erleben*, y como un acto, una actividad instrumental, una proyección, una exaltación de la iniciativa individual», en vez de como un equilibrio entre un cierto tipo de lenguaje y el ser, sustentador de la belleza en cuanto manera de presentarse la *verdad*, intuitiva, inmediata, objetiva (Morpurgo-Tagliabue, 1960 trad. 1971: 638), pero disociada de todo valor lógico-proposicional[55], tal y como hubo ocasión de explicar en un capítulo anterior. Efectivamente, la *verdad* que interesa a Heidegger es la ontológica, la que la iguala al ente. Y ese es un cometido accesible al arte; de hecho, como hemos visto, para este autor la obra de arte se distingue por su capacidad para desvelar o descubrir el ser del ente[56] mediante la *alétheia*, un modo de aflorar el ser que se oculta, el que es previo a la aparición del ente. Idea también cara a nuestro autor, quien entre otros muchos lugares en el catálogo de la exposición madrileña de Luís Seoane, retomando la vieja sentencia de Maurice Denis según la cual un cuadro es una superficie cubierta de colores en un cierto orden —que había refutado ya en la serie «A un joven pintor y a todos los aprendices del mirar», de junio de 1927—, señala que «la superficie del cuadro no existe sin el cuadro» y que no es algo que haya que cubrir,

---

laboradas en 1950 en *Holzwege* como «Der Ursprung des Kunstwerkes», el ensayo *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung* —también reescritura de conferencias de la etapa 1936-1946— y el volumen *Vorträge und Aufsätze* que en 1954 compiló algunos textos posteriores a 1950. Los dos primeros *momentos* mencionados pueden leerse juntos en traducción castellana debida a Samuel Ramos en el libro *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

[54] Destaco de nuevo la circularidad del pensamiento tanto en Dieste como en Heidegger. Cerezo Galán (1963: 68), que remite la estrategia a Dilthey, la asocia al pensar esencializador y a la responsabilidad otorgada a la intuición, subrayando que el mérito de Heidegger «ha consistido en hallar la fundamentación ontológica de este circularismo en la constitución del Dasein» y «en haber extendido este método a la investigación de toda la realidad, que al ser siempre un mundo "de" y "para" el Dasein, queda transida de la ontológica historicidad de éste», razón que a su vez explica que la investigación estética también lo recabe.

[55] Como ya en la *Poética* de Aristóteles y en su «Sobre la interpretación». Sobre este aspecto y sobre el rechazo de la estética como saber autónomo en Heidegger véase también el «Prólogo» con el que Cerezo Galán (1963: 11-16) presenta su ensayo *Arte, verdad y ser en Heidegger*, el cual es en realidad una justificación necesaria del subtítulo dispuesto, *La estética en el sistema de Heidegger*. En este lugar destaca el estudioso la animadversión del autor alemán hacia toda parcelación del saber y hacia todo *sectarismo* sistémico, su vocación de unidad —legitimadora en su criterio de la nota de *sistematicidad* puesta en juego en aquel subtítulo— y el método especialísimo practicado, con círculos concéntricos que progresan en claridad y que inducen en el lector la impresión, sólo relativamente falsa, de que siempre se encuentra en el mismo sitio. Sobre esa disposición general la estética heideggeriana sería para Cerezo Galán un «punto de vista» entre otros, desde luego «íntimamente fundida» como disciplina, en particular, con la metafísica.

[56] Al margen de la distinción gramatical entre el infinitivo *esse* y el participio presente *ens*, se registra un disenso en la historia de la filosofía sobre la necesidad de diferenciar los dos conceptos, y más aun sobre la eficacia de su oposición, desarrollada sobre todo por los escolásticos antes de que Heidegger la reclamase como ineludible para evitar seguir con la gran confusión de la metafísica occidental (Cerezo Galán, 1963: 17-36; Asensi, 1995: 220). Para el pensador alemán si el ser afecta a la ontología el ente es cuestión óntica, posterior en cualquier caso al ser. Hartmann también hace propia en su *Ontología* la distinción, y la hace paralela la dada entre la verdad y lo verdadero o la realidad y lo real (Ferrater Mora, 1979: t. 2, 941-944).

sino al contrario algo que se debe *descubrir*: «Ese es el descubrimiento que hace el pintor —si es que, en efecto, llega a hacerlo— al pintar el cuadro. [...] El pintor no cubre la superficie, la descubre. Y es este mismo descubrimiento el que nos invita a hacer como contempladores de su obra» («Seoane. Catálogo de Madrid», pp. 2-3).

Desembocamos de nuevo así en el *misterio*, que a Heidegger importa en un sentido no tan vivencial ni antropológico-cultural como a Dieste y a Maside, pero que supone un punto de contacto notable por la apelación compartida tanto a una cierta pasividad contemplativa como al ser oculto (o al ente oscurecido en su totalidad). Morpurgo-Tagliabue interpreta que por esto mismo Heidegger renueva la tesis hegeliana sobre la belleza en cuanto aparición sensible de la idea, renovación que vendría siendo en puridad una reinterpretación de la *claritas* neoplatónica y escolástica:

> En efecto, no es la forma la que resplandece en la materia, ni lo significado en el signo, ni el orden en lo múltiple. Es la presentación del ser —afirma Heidegger— la que aclara el ente. Y sabemos que el ser es *alétheia*, revelación, no algo positivo, sino algo positivo-negativo: el ser es el procedimiento obligado, el *Geschick* de la revelación, la relación secreto-no secreto, *Verborgenheit-Unverborgenheit*, que rige la manera de nacer del ente. La iluminación del ente por el ser no es pues otra cosa que el sentido de lo oculto que produce la conciencia, la presencia del misterio, el sentimiento religioso de lo finito. La *claritas* no es sólo la «resplendentia formae», la transparencia de la entelequia, es la impresión que dan las cosas de descubrirse, es su revelación. En ese sentido el ser *aclara* los seres y esta presencia del ser es su verdad y su belleza. (Morpurgo-Tagliabue, 1960 trad. 1971: 645-646)

Menor relevancia tiene la ordenación fenomenológica del objeto artístico propugnada en el capítulo «La obra y la verdad», siempre de «El origen de la obra de arte», por Heidegger, paralela, salvando distancias muy evidentes, a la estratificación de Hartmann, o a la de Ingarden. Tal ordenación se presenta como escisión y posterior unión entre una materia apelada genéricamente como *Erde*, o «Tierra» —constitutiva de la cosidad sensible del arte[57]—, y un mundo significativo, constituido en especial como conjunto de sus valores (Morpurgo-Tagliabue, 1960 trad. 1971: 649), llamado *Welt*[58], ambos presentados en una especie de lucha, la del alumbramiento con

[57] «Aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse» (Heidegger, 1950 trad. 1958: 77). En varios lugares Heidegger hace equivaler la Tierra con la φύσις de los griegos, pero en realidad, como explica Sadzik va mucho más allá: «Sin tener en cuenta las implicaciones metafísicas de la φὺσις, cabe afirmar que, para nuestro autor, φύσις significa, al menos, la totalidad de la realidad material. La misión de la obra de arte consistiría entonces en revelarnos esta realidad profunda del ser material» (Sadzik, 1963 trad. 1971: 119-220). En textos posteriores a los que hasta este momento se han venido citando —y en particular en una conferencia ateniense de 1967— Heidegger abundaría en una lectura del arte desde la φύσις, llegando a sostener que la experiencia griega del ser como tal le parece *decisiva* para que la aparición del arte en Grecia. Sobre esto último, pero también sobre la vinculación de *Erde* y φύσις, puede verse Biemel (1994), especialmente su parte II (pp. 12-23).

[58] «La obra de arte auténtica presenta, es decir, abre el mundo: nos introduce en la grandeza, la dignidad, la santidad del mundo en una época determinada, y del mundo de un creador. El mundo de un creador es siempre el mundo de una época, porque todo gran artista da testimonio de su tiempo» (Sadzik, 1963 trad. 1971: 108). A pesar de lo cual, como ha visto Cerezo Galán (1963: 141), la afirmación de la temporalidad intrínseca del arte no lo condena a la «menesterosidad caprichosa de todo tiempo, a las veleidades del gusto y el antojo», puesto que tal temporalidad es radical y profunda, vinculando el arte al Ser.

la ocultación[59]. Con todo, la introducción aquí de la cosidad (*Dingheit*) de la cosa (*Ding*), y su funcionalidad simbólica y trascendente, nos conduce de nuevo tanto al Dieste periodista del decenio de los veinte como al que en 1964 escribe:

> Na sua patente materialidade a obra de arte é unha cousa. Unha cousa feita, construída, composta. Pro atendendo á sua esencial intencionalidade, e considerándoa por partes, chamamos «composición» a un certo equilibrio disas partes (e dos varios valores), tal que a obra en conxunto se ofreza como «unha» á contemplación. Temos así, ao parecer, unha unidade composta, construída. Por ise camiño, e pondo cada vez máis as pesas dista banda, podemos esquencer a outra unidade, a previa, a que nos move e négase —como unha ollada— a ser construída. («25 Dibuxos-Manuel Colmeiro», pp. 2-3)

O al que seis años después, inaugurando con su intervención el Museo Carlos Maside, hace asunto central de la misma precisamente la indagación de la cosidad en los principales pintores del movimiento renovador, lugar adonde llega tras reiterar su negativa a la conversión en pretexto del referente y después de mostrar los perjuicios que al arte causó tal designio. Cosidad y misterio se unen indisolublemente también en esta ocasión:

> En el momento en que desaparece para el pintor el misterio compacto, el misterio impenetrable de eso que está ahí, y el misterio de su relación, a través de unos ciertos medios, con esa entidad compacta, entonces ésta desaparece; tomada como pretexto, entonces es un cuadro de Van Gogh: es la silla, o son los zapatos. Y, justamente, creo que son los zapatos de Van Gogh los que han servido a Heidegger como ejemplo perfecto, el más acabado que encontró a mano, para definir nada menos que la *coseidad*, para decir qué es una cosa... Heidegger abre un gran hondón de especulaciones difíciles para averiguar qué es una *cosa* y como asidero encuentra esos zapatos de Van Gogh[60], los analiza y dice: «Esto es la cosa». He aquí su modo de sentirlo.

---

[59] «La obra de arte constituye el lugar en que aparecen con mayor violencia las oposiciones entre el mundo y la Tierra, y donde se manifiesta con mayor hondura su interdependencia. La obra de arte es el teatro del combate entre un mundo y la Tierra» (Sadzik, 1963 trad. 1971: 122). Correlativa de esta dialéctica es la dada entre verdad y no-verdad. La no-verdad no es para Heidegger la negación de la verdad, pues de hecho pertenece a su esencia. Primero por la propia constitución de la verdad como algo descubierto —lo cual supone antes un encubrimiento—, y en segundo lugar «por la constitución intrínseca del *Dasein*, que, al conocer la verdad, es decir, al operar el descubrimiento (*Entbergung*) debe efectuar al mismo tiempo la disimulación (*Verbergung*)» (Sadzik, 1963 trad. 1971: 79). Como se sabe, el *Dasein* no es sino el ente que es el hombre, cuya esencia radica en la existencia.

[60] Por la forma de expresarse parece que Dieste interpreta que los zapatos pintados por Van Gogh —probablemente el cuadro realizado en París en 1887 que en la actualidad se encuentra en el Museo de Arte de Baltimore, u otro de su misma serie— eran además *los suyos*. Heidegger los asocia a un labriego —ocasionalmente habla también de una labriega—, a pesar de que, como él mismo indica con razón, «En torno a ese par de zapatos de labriego no hay nada a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones del terruño o del camino, lo que al menos podía indicar su empleo» (Heidegger, 1950 trad. 1958: 59). Lo curioso del caso es que el pleito sobre la propiedad de los zapatos no trascienda —como probablemente debería— a la hermenéutica desarrollada por cada autor, pues parece claro que la cosidad de una cosa asociada vivencialmente al contemplador no puede ser la misma que la de otra ajena a las mismas. Sus respectivos misterios y *alétheias* tampoco. Deberá tenerse en cuenta, complementariamente, que si la experiencia estética de la cosa es en el texto de Heidegger la del espectador —ante el cuadro, naturalmente— la correspondiente a Dieste (en su charla inaugural del Museo) es la del creador, y por tanto está aludiendo al referente.

> Por entonces no estaba ni mucho menos de moda Heidegger, apenas teníamos noticias; creo que yo ya había leído algo suyo, pero no estaba muy divulgado y casi no entraba en nuestros diálogos. Pero este concepto de *la cosa*, está presente en Maside, está presente en Colmeiro y está presente en Souto, aunque de modos muy diversos. (EV, pp. 44-45)

¿En qué consisten estos? Para Maside, señala Dieste haciendo patente una vez más su conformidad, la cosa se muestra como «misterio unitario, total, inescindible» que nunca puede alcanzarse por el expediente kantiano de la suma de cualidades, impresiones o categorías en ella comprendidas. Su esfuerzo se orientó siempre por tanto a comunicar directamente (y a comunicarse con) aquella «unidad profunda» en cuanto integridad, no en cuanto estructura de datos ordenados, pues la suma de peso, forma, luz, equilibrio... aún no es la cosa[61]; de modo tal que para él es la propia unidad de la cosa representada la que guía la creación artística. Como en Heidegger, el desvelamiento de la cosa no supone la desaparición del misterio, ambos coparticipan el espacio del cuadro. Colmeiro y Seoane por su parte tienden a asociar la cosa con un ámbito, aunque con implicaciones no concordantes. Así, donde Maside se ubica en una perspectiva metafísica y trascendente puede decirse que Colmeiro lo hace desde la sociabilidad de la cosa misma, o desde la *con-vivencialidad* que exige, mientras que Seoane procura ante todo una mirada histórico-legendaria que Dieste quiere calificar como *heráldica* precisamente por su capacidad blasonadora. En Souto, en cambio, la percepción vuelve a referirse a la integridad, sobre todo al núcleo, lo que él denominó la *entraña impenetrable* de la cosa, acometida no obstante como sustancia colorística.

Según hemos visto, en el conjunto de todas estas reflexiones y análisis diesteanos se patentiza una consideración de la mímesis muy cercana a la estudiada por Stefan Morawski (1974 trad. 1977: 223-251) en cuanto categoría axiológica artístico-cognoscitiva, en cuanto valor que se integra orgánicamente en el sistema considerado por cada artista y se transmite a través de su especial mirada.

6.4. De materia lingüística, teatral y literaria

Una carta ya citada que Dieste escribe a Luís Seoane en octubre de 1964 (OC, vol. V, número 422, pp. 628-629) informa de la preocupación de nuestro autor por el habla popular, que dice estar estudiando con detenimiento y que —según observa— a pesar «de ciertos mestizajes de reciente origen, mantiene una riqueza y flexibilidad insospechables» (p. 629). La referencia inicial se hace al gallego, pero Dieste extiende la cuestión al castellano y otras lenguas, cuyos hablantes no siempre serían conscientes de la deturpación a la que la riqueza heredada se somete por confluencia de algunos fenómenos propios de la era de los medios de comunicación de masas. El escritor se impone la meta

[61] Heidegger expone esto mismo en *Holzwege. Eine Sammlung von Vorträgen* (Frankfurt, Verl Klostermann, 1950; traducción española: *Sendas perdidas*, Losada, B.A., 1960), donde razona —y cito por Sadzik (1963 trad. 1971: 26-27)— que «las cosas en sí nos son mucho más accesibles que todas las sensaciones», no existentes como unidad al margen de «la-cosa-en-las impresiones», por lo que «es preciso dejar que las cosas permanezcan en su íntima inmanencia (*Insichruhen*). Hay que tomarlas en su propia consistencia».

de contribuir a la mejora de esta situación, que desde luego sabe que trasciende el mero horizonte lingüístico. Y hace un apunte de gran interés: para lograr influir en ese sentido positivo sólo cabe *inspirarse* en la propia lengua y en los usos lingüísticos populares.

6.4.1. *A vontade de estilo na fala popular*

Desde luego, el proyecto no difiere en nada del puesto en práctica en los años veinte en su columna de *El Pueblo Gallego*. El volumen recopilatorio *Antre a terra e o ceo* testimonia la existencia de una docena de momentos en los que Dieste sintió necesidad de concretar sus puntos de vista en lo tocante a los diversos problemas de una lengua que se aspiraba a normalizar y a normativizar (Alonso Montero, 1993: 18-19; Casas, 1994a: 305-309; Bernárdez, 1995: 94-95; Fernández Costas y Rabunhal, 1995: 43-44; Freixeiro Mato, 1995a: 252-254 y 283-300, y 1995b; Nicolás Rodríguez, 1995: 103-104). Encontramos entonces apuntes como el de que la autenticidad o *enxebrismo* no debe equipararse a rusticidad, porque no todo lo rústico es virtuoso a la hora de la recuperación y la vivificación léxica, fraseológica o de formas gramaticales («Esprito e fala», «Reviviscenza da verba "enxebre"», ATC, pp. 7-8 y 55-56); el de que la ortografía del gallego debería orientarse paulatinamente, y con algunas salvedades, a un reencuentro con la portuguesa («A nosa ortografía», «Cara á língoa franca galego-portuguesa» y «A fala galega», ATC, pp. 11-12, 34-35 y 133-134); el de la necesidad de escuchar al pueblo, aplicando con contención sus recursos, para alcanzar el *genio* de la lengua («O xenio da língoa e a paixón contida», «Galego popular e galego literario» y «Cómo fala o pobo», ATC, pp. 20-21, 76-77 y 87-89); el del imprescindible respeto a los patrones morfológicos heredados («Algunhas miudanzas», ATC, pp. 31-32); el de la prevención contra los vulgarismos, castellanismos, dialectalismos y la explosión localista («O que non hai que esquencer», ATC, pp. 40-42), etc. No me detendré en ellos porque se salen del marco de intereses actuales, como en buena medida ocurre también con *A vontade de estilo na fala popular*. En cualquier caso, de todo el conjunto hay una columna, aparecida el último día del año 1925 y titulada «A falla de presión interna», que me parece extraordinariamente ilustrativa del espíritu diesteano sobre estos problemas. Conjuga lucidez y una cierta dosis de provocación, fórmula tantas veces recurrida por el periodista y que respondía a una estrategia meditada, intencionalmente destinada a inducir reflexión y debate público. Interesa, de otra parte, por la incorporación que hace de una clave que denomina *presión interna*, y que se revela próxima a la *desautomatización*, concepto de gran importancia en el desarrollo del formalismo ruso, de la Escuela de Praga y aun de la estilística. Para Dieste (ATC, p. 22), el escritor debería tender de manera natural a llevar a sus límites expresivos la norma lingüística en el estadio procesual del que se trate; límites que son flexibles, *elásticos*, expansivos..., pero que no se moverán si la práctica de quienes tienen la responsabilidad de escribir no los fuerzan a ello. *A vontade de estilo na fala popular* sigue respondiendo en buena medida a premisas como las que acabo de detallar. Por lo mismo puede decirse que no es sino la culminación de una dedicación que el autor había iniciado cincuenta años antes.

Como se sabe, el texto es el del discurso que Dieste lee el día 18 de abril de 1970 en su recepción pública en la Real Academia Gallega. El escritor organizó

su alocución en dos partes bien diferenciadas[62] según él mismo adelanta (p. 12), de las cuales aquí sólo nos va a interesar la primera, de carácter más teórico y general, y no la segunda. Se centra esta última ya en problemas y casos concretos que afectan al estado de lengua estudiado, el gallego en la coyuntura histórica que enmarcan los últimos años del franquismo, cuya peculiaridad mayor viene dada por motivos extralingüísticos, de procedencia política, pero con incidencia directa en la lengua por la dificultad de proceder tanto a su normalización progresiva como a su normativización, pendiente aún desde el *Rexurdimento*[63]. De esta segunda parte sí hay que destacar de todos modos la reaparición del recurso dialogístico. Incluso en este acto académico, pues, Dieste no resiste la tentación de acudir al diálogo y a su expresividad pedagógica (véanse especialmente las pp. 33-35), que por cierto lo conduce a recordar al auditorio el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés y los ideales que manifiesta de limpidez, decoro y naturalidad, sin ignorar, por otra parte, que los pronósticos y advertencias hechos desde una supuesta *autoridad* académica acaban por ser disueltos por el paso del tiempo: «Verbas que [Valdés] daba por mortas, son hoxe das máis vivas en castelán; as que tiñan pra ele máis seguro porvir, pasaron moitas delas a seren arcaismos; as "baixas" puxéronse nas cristas da poesía; moitas das que celebra pola sua elegante castelanía, son das que nós temos por máis galegas...» (p. 36).

Pero importa principalmente aquella primera sección del discurso (pp. 13-21) porque retoma algunos conceptos, en especial los de *estilo* y *norma*, que algo tienen que ver con la propia teoría literaria de nuestro autor, aunque en este caso manifieste una proclividad idealista otras veces más disimulada. Dieste denomina a los usos lingüísticos que recoge en su panoplia de soluciones no aconsejadas *desvíos*. Son aquellos que se apartan de la norma marcada por la «tradición lingüística popular», es decir, «a non escrita ou codificada, aquela que creativamente corre no falar» (p. 21), y que ya en el inicio de su intervención intuye como *el mejor uso*, aquel en el que se debe apoyar la gramática normativa —en el sentido que Amado Alonso y Henríquez Ureña le dieron— para el establecimiento de un sistema de reglas y normas. Hay que insistir en que tal sistema no viene *prescrito* en el planteamiento diesteano por una autoridad más o menos legitimada y académica, ni tampoco, en el sentido vossleriano —que Dieste comenta (p. 16) insinuando que no le convence[64]—, por una aplica-

[62] Tres, si se cuenta la reglamentaria referencia al trabajo y la personalidad del antecesor en el sillón académico, que en el caso de nuestro autor era Antonio Rey Soto, bibliófilo y polígrafo con obra tanto en gallego como, sobre todo, en castellano fallecido en 1966. La alabanza del sacerdote orensano, breve y no entusiasta, carece de motivos dignos de comentario.

[63] Dieste estudia fenómenos fonéticos (como la geada y otros), morfosintácticos (como la diptongación, la colocación de los pronombres átonos, los auxiliares *haber* y *ter*...), léxicos, semánticos, suprasegmentales (incluso rítmicos, asociados al vínculo entre el sistema fonético y el morfosintáctico de la lengua), dialécticos, diastráticos, etc. La conclusión más clara alcanzada por el nuevo académico es la necesidad de disponerse al diálogo para acometer los esfuerzos normativizadores y normalizadores, desconfiando de lo que llama *planificaciones faraónicas* (p. 38) y fiando las soluciones de futuro a la operatividad *asistida* (por expertos, filólogos, escritores...) de lo que el pueblo llano entiende como *galego verdade*, que como dice Dieste es un buen ejemplo de idea platónica necesitada de actualización y proyección. El estudio más completo y riguroso sobre todo ello se debe a Freixeiro Mato (1995a: 257-270 y 1995b).

[64] Aunque es probablemente del propio Vossler de quien toma la noción de *voluntad de estilo* (*Stilwille*), que interesó asimismo a Juan Marichal (1957) al trazar el curso del ensayismo hispánico y que es tan típica del idealismo alemán como la interpretación histórica de la energía espiritual del pueblo.

ción de las selecciones iluminada desde la excelencia dictada por los usos de los estilistas literarios más reconocidos, sino simplemente por el uso popular, mantenido como una tradición continua en el tiempo, acorde además con un sistema más amplio de cariz antropológico-cultural y, también en este ámbito, dependiente de una opción axiológica estructurada y compacta: «No máis entoñado de sí e dos seus orixes, a lingüística —non menos que a estética ou a historia do arte— ten que recoñecerse guiada e aguilloada pola cras de xuizos que chamamos xuizos de valor. Ten, polo menos, que tomalos en conta, como resorte e celme da vida das linguas» (p. 13). Por esto mismo Dieste requiere a la gramática científica proveniente del positivismo que no olvide nunca la enseñanza del tesoro de la tradición —con sus usos y registros variables, lentamente modificados pero siempre vivos— ni la guía de los valores que a aquella condujeron a lo largo de la historia. Otra cosa sería —dice— tanto como pedirle a la temperatura que obedeciese al termómetro.

Con todo, la gramática a la que quiere tender el escritor no se hará sólo por codificación del habla popular, que por sí sola «non é paradigma» sino simplemente «viveiro de formas» que debe ordenarse y someterse a selección, mostrando a los hablantes un espejo para que sus registros se compongan. Y eso es algo que, en parte, la propia higiene interna de la tradición resuelve, que el propio pueblo acomete. Dieste precisa aquí que entiende la palabra *pueblo* en un sentido cultural, paralelo —indica expresamente (p. 18)— al que puede encontrarse en los escritos de un Menéndez Pidal, un Antonio Machado, un Bela Bartok..., autores que también saben que el pueblo no es ajeno a los juicios estimativos en lo que afecta al habla, pues distingue a los mejores y peores hablantes, y «non somente ademira aos mellores, senon que tende a se deixar levar polo seu exemplo» (pp. 18-19). Por tanto, el pueblo es también el primer gramático, lo fueron los viejos cantores analfabetos, lo son de siempre los padres que corrigen a sus hijos, «e ainda os nenos mesmos ao se riren uns dos trabucamentos dos outros, ben que éstes, pais e nenos, na paz comunitaria dunha fala sentida coma "natural", coma sendo en sí mesma firme e categórica» (p. 17).

En conclusión, «si chamamos gramática dun idioma ao conxunto —máis ou menos movedizo— dos seus estatutos, é visto que a gramática non pode sere esterior ao idioma» (p. 17); convicción que Dieste hace converger con esta otra: «Unha academia viva anda polos camiños, antre o monte e o mar» (p. 19). Por consiguiente, *sistema*, *norma* y *habla*, empleada la terminología de Eugenio Coseriu, se encuentran en fuerte trabazón transitiva, se corresponden en una relación dialéctica volcada a su propio devenir. De ahí nace la *normatividade natural*, propia de la lengua en uso, de la que habla el académico y en relación a la cual pasará a establecer juicios valorativos como los más arriba apuntados, advirtiendo de paso que expedientes semejantes fueron acometidos por lingüistas tan conspicuos como Edward Sapir o Charles Bally en sus respectivos dominios.

6.4.2. Crítica y otros textos sobre literatura y teatro

Voy a referirme, finalmente, a una serie de catorce textos sobre literatura y temas teatrales que Rafael Dieste publicó o dio a conocer oralmente en los últimos doce años de su vida. Se trata por lo común de ensayos breves, a menudo

destinados a la presentación prologal de libros de amigos[65] o al comentario de aspectos de la obra de autores a los que conoció y trató[66]; así como, en el caso de algunas conferencias y mesas redondas o tertulias, a las propias experiencias personales en relación con la cultura[67] o el teatro[68]. De todos modos es general en el conjunto la introducción de reflexiones generales de vario orden que trascienden la atención a este o aquel autor y que están claramente entroncadas con la teoría literaria y estética marco que hemos venido elucidando hasta aquí. Por lo que se refiere a la lengua empleada diré que cuatro de estos textos están en castellano[69] y los otros diez en gallego.

Comenzaré por el núcleo de prólogos recuperando algunas ideas que el autor introduce en carta a Esther de Cáceres sobre lo que a su juicio debe suponer este género ensayístico tan especial[70]. Entiende Dieste que la función de todo prólogo es la de lograr una buena predisposición en el lector que, sin embargo, no afecte ni interfiera en su lectura posterior; de modo que en otros términos pudiera hablarse de una misión encaminada a la instauración de un silencio de «efecto nada adherente», como el requerido —apunta— por la música antes de dejarse oír. En el caso de la «Introducción» al libro de poemas de su amiga tiene

[65] Es el caso de cinco de ellos: «Introducción» a *Canto desierto*, de Esther de Cáceres (Montevideo, Teseo, 1969; recogido en TH, pp. 218-220); prólogo sin título a la tercera edición de *Pranto matricial*, de Valentín Paz-Andrade (A Coruña, Do Castro, 1975, pp. 5-7; incorporado al t. 2 de OGC, pp. 57-58); «Limiar» a *Poesía*, de Lorenzo Varela (S., Do Castro, 1979, pp. 7-8; también en el t. 2 de OGC, pp. 59-60); «Limiar» al *Diccionario Castelán-Galego* de Fermín Fernández Armesto (S., Do Castro, 1981, pp. 7-8; en OGC, pp. 61-63); e «Introducción» a Cándido Fernández Mazas, *Santa Margori * Los cuernos disparatados* (S., Do Castro, 1981, pp. V-VIII; no compilado posteriormente).

[66] En este bloque entrarían otros cinco textos: «Presenza de Eduardo Blanco-Amor e da sua novelística en galego», *La Voz de Galicia*, «Suplemento de Cultura», 4 de diciembre de 1980, pp. 2-3 (recogido en OGC, t. 1, pp. 253-262); «Homenaxe a Lorenzo Varela», rendido en el Ateneo de A Coruña el 25 de abril de 1979 (EV, pp. 57-67; y OGC, t. 1, pp. 267-274); «Homenaxe a Celso Emilio Ferreiro», que tuvo lugar en Ferrol el 7 de diciembre de 1979 (EV, pp. 79-93; y OGC, t. 1, pp. 282-292); un nuevo «Homenaxe a Lorenzo Varela», esta vez en el Ateneo de Ferrol, el día 7 de marzo de 1980 (EV, pp. 95-117; y OGC, pp. 306-322); y «Presentación do libro de Ánxeles Penas *Ya soy para tu muerte*», hecha en A Coruña el 12 de diciembre de 1980 (EV, pp. 139-151).

[67] «Mesa redonda sobre o futuro das letras galegas», con la intervención de apertura de Dieste a la reunión habida en la sede de la asociación cultural compostelana *O Galo* el 14 de mayo de 1981 (EV, pp. 163-173; y OGC, t. 1, 349-356) y «Tres preguntas a Rafael Dieste», que recoge la tertulia que se desarrolló en la Sociedad de Cultura Valle-Inclán de Ferrol el día 4 de junio de 1981 (EV, pp. 213-247).

[68] «Testemuño do estreno de *Os vellos non deben de namorarse*», *Cadernos da Escola Dramática Galega* (A Coruña), 4, 1979, pp. 11-12 (recogido en OGC, t. 1, pp. 249-252) y «Algunhas das miñas experiencias teatrais», charla y posterior tertulia en el Aula de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela con fecha 5 de mayo de 1981 (EV, pp. 175-211; y OGC, t. 1, 329-348).

[69] Los prólogos a los libros citados de Esther de Cáceres y Cándido Fernández Mazas, más la presentación del libro de Ánxeles Penas y la charla-tertulia «Tres preguntas a Rafael Dieste».

[70] La carta es de 6 de marzo de 1970 (no se recoge en el vol. V de las OC) y acusa recibo de un envío de la escritora uruguaya que contenía su *Canto desierto*, el libro para el cual Dieste había escrito una introducción. Junto con su esposo Alfredo Cáceres, Esther fue para el matrimonio Dieste una de las amistades más queridas a partir del instante en que se conocen, exactamente el día en que desembarcan en Montevideo iniciando su exilio americano. El epistolario del escritor da fe de que ella fue también uno de los destinatarios más habituales de su correspondencia. Falleció en A Coruña, en el domicilio de los Dieste, a quienes visitaba, el 26 de enero de 1971.

la impresión de haber conseguido ese silencio, aunque parece otorgar también importancia a una segunda función prologal, que es la de «barre[r] —sin excesivo brío— los posibles estorbos». Es, a pesar de todo, este cometido secundario el que habitualmente parece ordenar y hacer germinar el trabajo de Dieste como prologuista. Sus textos de presentación suelen incorporar advertencias, como si el escritor temiese que los lectores pudiesen seguir alguna pista falsa. Son antes que otra cosa un servicio al lector, una orientación hermenéutica que para alguna sensibilidad puede llegar a hacerse excesiva. Ante el título de *Canto desierto*, por ejemplo, parece temer que el adjetivo se imponga al sustantivo en la primera recepción del libro, y señala lo siguiente: «En descuidada traducción, se podría entender, sin más, desierto. O hilando más delgado: canto del alma que todo lo abandona, que lo deja todo» (TH, p. 218); para a continuación engarzar una serie de tres preguntas que articulan ese pensamiento inicial y que desembocan en una única respuesta concertada en anáforas señaladoras de todo cuanto la autora *ama* (frente a la *renuncia* aquella asociable al yermo), convocante en fin de una especie de epifonema: «En suma, es cristiana, si serlo es ceder, abandonarse —en lo posible— a la Mímesis natural del hombre: la imitación del Hombre, la imitación de Cristo» (TH, p. 219). Conviene además saber que las cualidades destacadas en este caso por el prologuista sobre el conjunto de la producción lírica de Esther de Cáceres —aunque sugiriendo sin decirlo que se trata de requisitos inexcusables a todo acto creativo— son estas tres: su unidad libre, su fidelidad a sí misma y a «la gravitación de su destino» y su positividad de cántico, de himno litúrgico (desierto y poblado a un tiempo).

El prólogo a la edición pentalingüe del poema de Valentín Paz-Andrade *Pranto matricial*, en honor de Castelao, que había visto la luz primera en Buenos Aires veinte años antes (Edicións Galicia, 1955) incide en particular en la capacidad del autor para hacer que su planto fuese el de todos, y que sumase a su natural valencia elegíaca la de constituirse también en canto a la Tierra, a Galicia revelada como «fondo misterio presencial».

El «Limiar» al volumen recopilatorio póstumo *Poesía* de Lorenzo Varela resalta un par de características principales en quien fue uno de sus más queridos amigos desde los años de la República, el haber sabido ver siempre a través de lo que parece accidental lo que es perenne y el haber tenido la capacidad de sentir simultáneamente aquello que en el hombre hay de promesa trascendente y de horror. Además establece aquí Dieste algunos parentescos intelectuales con los poetas castellanos prelopistas y con los trovadores medievales galaico-portugueses, cita asimismo su gusto por Gil Vicente —que no impidió a Varela apreciar la musa de Garcilaso— y por Villon —que no ocultó a Ronsard en la sensibilidad del poeta cubano-gallego.

Como en los dos casos anteriores, y como en el que citaré a continuación de este, el «Limiar» al diccionario de Fermín Fernández Armesto está sustentado en una relación amistosa que hunde sus raíces en los años anteriores a la Guerra Civil. Desde el punto de vista de nuestros intereses actuales este texto no ofrece motivos de reflexión específica, pues, como es lógico, se centra apenas en aspectos lexicográficos, por los que Dieste —como, en general, todos los escritores que crecieron al tiempo que el Seminario de Estudios Galegos— sintió siempre una vocación especial.

Finalmente, la «Introducción» al volumen de Cándido Fernández Mazas que recoge sus dos piezas dramáticas *Santa Margori* (publicada originalmente

en 1930) y *Los cuernos disparatados* (escrita en 1931, pero inédita hasta la edición de Do Castro), además de cumplir funciones como las detalladas más arriba, aprovecha la circunstancia, al hilo de la conflictiva personalidad del dramaturgo —de vocación dionisíaca «pero constantemente al borde de extrañas congojas que transformaban de pronto su alegre talante, tan espléndidamente dialogal y amistoso, en el de un ser desvalido o fantásticamente suspicaz» (p. V)—, para presentar algunas opiniones relativas a las para él dudosas estrategias de la crítica de procedencia psicoanalítica. Señala y denuncia así Dieste el recurso fácil de la atribución a «un origen concreto, de tipo conflictivo», casi siempre oculto a la propia memoria del artista o escritor y desde luego a su confesión pública, de ciertos *pavores* de la imaginación teóricamente inductores de toda una sistematización de justificaciones que impregnarían la creación artística; un expediente, añade, que sin embargo suele descuidar «lo más entrañable y misterioso» de unas congojas señaladas como posibles antecedentes de «las simbolizaciones defensivas, a la vez delatoras y encubridoras del conflicto inicial» (pp. V-VI). Es decir, Dieste no rechaza la crítica psicoanalítica por principio, pero muestra su desacuerdo con la hipóstasis del conflicto concreto, en última instancia creo que también con la convicción freudiana sobre la génesis de la fantasía en una frustración de un deseo real y con la de algunos de sus seguidores que llegaron a equiparar creación artística con neurosis, y demanda que se atienda con más profundidad aquello que entra en el campo de las actitudes y disposiciones de la mentalidad del creador. Con ello entra a discutir el segundo de los cuatro aspectos en los que Castilla del Pino (1994: 297-298) organiza este tipo de discurso crítico, por él mismo descrito en estos términos: «la significación del texto, es decir, de la obra, en tanto biografía "profunda" —oculta, inconsciente— del autor».

Ya en la referencia concreta a la sátira *Santa Margorí* destaca nuestro autor la polaridad en la que se instala la obra, entre el cuento burlesco y la farsa ligera (en ocasiones similar a las de Heine), con el triunfo final del primero. Vienen a indicarse asimismo, como de paso, las quiebras del texto, nunca aludidas como tales, pero que se reconocen por parte del lector habitual de Dieste cuando indica que más que desenlace en *Santa Margorí* se asiste a una solución, o cuando menciona el impulso suscitador de la anécdota pero duda de su proyección «como principio germinal y, así, entrañadamente organizador» (p. VI). Mejor juicio resuelve sobre *Los cuernos disparatados*, no sin mostrar un cierto asombro por la madurez alcanzada en un transcurso temporal tan breve como el que separa la redacción de los dos dramas. Ahora «el "cuento" se hace sentir desde el principio —aun cuando sea de modo velado, insinuante o incluso críptico— como rector de un diseño dramático unitario» (p. VII), y ello a pesar de la curiosidad de las divagaciones lírico-pintorescas que no son ni acotaciones ni *intromisiones* —así llama Dieste a las comparecencias de índole dramática en que «el autor se exhibe como personaje»— sino más bien *glosas*, «parientes en cierta medida de las que Baroja introduce en su *Juan [*sic*] de Alzate*». Como en tantas otras ocasiones la crítica diesteana tampoco reprime aquí su tendencia comparatista, patente no sólo en referencias como las mentadas, puesto que se desenvuelven otras similitudes y desemejanzas, ahora claramente dispuestas al servicio de la segunda de las funciones trazadas en la carta a Esther de Cáceres antes citada, es decir, la de despejar algunas confusiones que podrían viciar el horizonte de expectativas del lector sobre la base falsa de alguna pista inconveniente (así,

en pp. VII-VIII). En la parte última de esta introducción es donde alude Dieste a la distancia que existe entre los dos dramas, mencionando además que la temprana muerte privó al escritor de culminar un libro de versos en gallego que, «según testimonio familiar, estaba preparando, y del cual sólo nos ha legado el título: *Aleteia*», nombre que el prologuista quiere traducir al gallego como *Verdade* (p. VIII), aun sabiendo que en la gravedad del vocablo romance se pierde la evocación del griego, que lo es a la cultura toda de Grecia.

El segundo bloque de textos que debemos estudiar es el que he catalogado como el correspondiente a los comentarios de algunos aspectos de la obra de cuatro autores a los que Dieste conoció y trató en diferentes momentos de su vida: Blanco Amor, Lorenzo Varela, Celso Emilio Ferreiro y Ánxeles Penas. Sólo el referido al autor de *A esmorga* vio la luz inicialmente como publicación gráfica; los otros cuatro textos sobre los tres escritores restantes tuvieron una plasmación original de carácter oral y fueron recogidos en el volumen *Encontros e vieiros* en 1990.

El 4 de diciembre de 1980 escribe Dieste en *La Voz de Galicia* sobre su relación con Blanco Amor y sobre su narrativa en gallego. Empieza por recordar algunos hitos de su amistad, interrumpida varias veces por las disparejas circunstancias de sus respectivas vidas. Habla también del carácter y el trabajo ímprobo de quien en 1919 había decidido emigrar a la Argentina dedicando muchos esfuerzos a la dignificación laboral y cultural de los emigrados. Y de las difíciles concordancias que en los años veinte se dieron entre algunas empresas culturales radicadas en la Argentina, como la revista *Céltiga*, de la que Blanco Amor fue impulsor, y otras llevadas a la práctica en Galicia, como por ejemplo *El Pueblo Gallego* o *Nós*. Pasa ya a continuación al comentario de la obra. De *A esmorga* (1959) recuerda las dificultades para su publicación en Galicia por la negativa del autor a modificar expresiones y contenidos que la censura nunca hubiera tolerado, juzga un gran acierto el procedimiento narrativo de la obra —observando que una vez más en la invención literaria «*tecné* e *poiesis* andan cáseque sempre unha de par da outra a se prestaren suxerente auxilio»[71] (p. 3)—, y se centra fundamentalmente en la discusión sobre el supuesto *tremendismo* de la novela, lo que le permite establecer su criterio sobre «lo tremendo» como categoría estética.

Dieste reconoce en «lo tremendo» un objeto plausible del arte —tanto del grande como del pequeño, dice—, pero niega que una hipertrofia de su atención hasta anular la presencia de otras categorías sea de recibo. En su criterio lo peor de la práctica de algunos tremendistas fue el cansino efectismo de sus páginas o de su pintura, «sen máis motivaceóns nin táboa de valores que as que se avencellan coa intensidade das nosas impresións» (p. 2), por lo que las primeras acababan en meros *trucos*. Descree nuestro autor de la posibilidad de que Blanco

[71] En esta ocasión *casual* si se acepta que Blanco Amor dio en él casi sin querer. Como se sabe, en la novela se presenta un interrogatorio por parte de un juez al protagonista, Cibrán, pero de tal modo que únicamente son recogidas las respuestas, no las preguntas. Parece ser que en origen esta solución fue alcanzada por el autor porque no le convencía una redacción primera en la que las preguntas del juez se formulaban en castellano. Así, para evitar la falta de unidad idiomática *apareció* la solución descrita, que muestra —señala Dieste— «valores poéticos, e mesmo sinificativos, tal vez non previstos polo novelista ao se plantexar a custión devandita: a imaxe do Xuez adequire a distante impavideza da lei deshumanizada, abstracta, neboente, según a perspeitiva do ampexante, anguriado testigo» (p. 3).

Amor padeciese tal tipo de tentación al escribir su novela. Y llama la atención sobre el efecto producido por una *retórica automatizada* proclive a aceptar tópicos críticos sin someterlos a suficiente reposo y a un análisis distanciado, uso que por añadidura tiende a meter en el mismo saco expresiones no homólogas desde una perspectiva estética como son, al lado del tremendismo, el denominado esperpentismo, el humor negro y otras. Una vez más, como se comprueba, impone Dieste una reflexión que en su método y procedimiento es claramente fenomenológica. Así concluirá que tampoco cabe aplicar el socorrido marbete de lo esperpéntico a *A esmorga*, al menos si las que se manejan son las concepciones originales de Valle-Inclán, o aun las de otros autores relativamente próximos como puede ser un Crommelynck, el autor de *Le cocu magnifique*: «Trátase nun e noutro caso de óptica deformante —ou dito con máis tino— enfatizante, pero sistemática. Si deixamos de banda o que hai de escarnio na verba "esperpento", quédanos algo somellante ao que decote se ten chamado estilizaceón. E si pasamos do escarnio á reverenza, podémonos topar de sócato co celme litúrxico e estilístico do que se recoñece como "goticismo" (ou algo coíl emparentado)» (p. 3). Pero en la novela de Blanco Amor nada de lo anterior se plasma, cree Dieste, quien apenas registra la comparecencia del elemento *escarnio*.

El mismo procedimiento vuelve a ponerse en práctica para descartar que el humor negro sea la característica definitoria de *A esmorga* como propuesta estética. Si la pauta comparativa era antes la de Valle será ahora Quevedo en quien se fija el crítico. Lo que interesa recalcar es que la clave axial y conjunta para el descarte de todas estas compañías del arte narrativo de Blanco Amor radica para Dieste en su opción por un tipo de enunciación narrativa que diverge de los modelos subyacentes en aquellas otras orientaciones. La razón es en principio, pues, de raíz pragmática, aunque como es natural se refuerza con la añadidura de otras notas de carácter estético, axiológico, cultural... Con palabras de Dieste, en la narrativa de Blanco Amor

> o autor non se presenta outeando desde fora —ou dende isa sorte de inmunidade que proporciona o arte— ás xentes e sucedos que se nos fan presentes ao traverso da sua narraceón. Convive cos seus personaxes, toma pra sí as súas falas, mergúllase no mundo do seu vivir, ainda que sexa por veces o do malvivir, e isto sen refugar as posíbeis contaminaceóns ou sen outras defensas contra elas que o seu deber como escritor de conservar no meio do rebumbio o bó xuizo; un xuizo por outra parte, que non se quer presentar con outra cédula que a que provén da convivenza mesma; xuizo, en suma, de raigame popular. Dahí que o suposto tremendismo, escarnio, moureza, ou como queirades, non sexa ao remate senon, coma quen di, a leña, o nutrimento pra a labarada, ou segredo rescaldo da piedade... Ou, máis alá de ela, da fraternidade. (p. 3)

Una piedad esta que Dieste entiende suficiente como para hablar de una *extraña cristiandad*, propagada asimismo a los cuentos de *Os biosbardos* (1962) y a la novela *Xente ao lonxe* (1972), donde a pesar de la confusión de sucesos y de la caterva de personajes airados, intrigantes, dominados por el odio[72]... suele

[72] *Xente ao lonxe* es novela de protagonismo colectivo, dotada según Dieste de una cierta *furia narrativa* que pugna por no dejar fuera de enfoque nada de lo que importa para el retrato social buscado y cuyo resultado es «algo moi diferente do que Forster chamaría "novela platelminto"» (p. 3), un *pattern* conformado por un mero engarce de partes.

aparecer súbitamente «a misteriosa luz do esprito, mesmo da santidade, ainda que sexa en figura ridícula, mais non por iso menos impoñente» (p. 3). Aunque tal filiación se ve contrapunteada por un horizonte existencial, por lo que, en fin, el crítico acaba recurriendo como marco a un existencialismo cristiano en el que Dios estaría *entre paréntesis*, es decir, diferido como problema.

A la personalidad y las circunstancias de Lorenzo Varela y su obra consagró Dieste dos de sus últimas intervenciones públicas, separadas por sólo once meses y a raíz del fallecimiento de su amigo, en Madrid, apenas un año después de su regreso a España tras un exilio que lo había conducido a Francia, México y Argentina. En el primero de los homenajes a este poeta y militante comunista, a quien nuestro escritor había conocido en 1933 durante su gira con Misiones Pedagógicas por Galicia y con el que participó en proyectos como el de *P.A.N.*, *Hora de España* y otros de carácter editorial ya en el exilio bonaerense, el conferenciante se detiene en su ejemplaridad ética y en su didactismo, siempre manifiestos en la creación lírica o épico-lírica por él escrita, para Dieste deudora de las tradiciones castellana y gallega medievales y renacentistas. Distingue a este propósito Dieste entre la moral y la ética, aquella de carácter ritual y exógeno, esta circunscrita ontológicamente a la persona, independientemente de una proyección posterior hacia la comunidad o hacia el mundo: «Estou a falar da ética non como relación do ser coa sociedade, senón como comezo, como princípio, como xérmolo inicial do ser consigo mesmo. Entón, esta enxebreza do *ethos* —esa ausencia de adulteración e mestura, que é como entenden os labregos aquela palabra— é de onde debe derivar a conduta para que sexa verdadeiramente ética. E isto amosa-se dunha maneira exemplar en Lorenzo» (EV, p. 62).

El segundo homenaje, aun insistiendo en esa característica de Varela, orientada ahora en el sentido de su *compromiso*, adquiere una dimensión más amplia. Dieste se preocupa aquí, como en pocos otros lugares con tanta determinación, de contextualizar el momento histórico en el que brota la personalidad ética y estética del viejo amigo. Habla así de un grupo en el que también él mismo se integra. Es un *nosotros* que comprende proyectos valorados como importantes para la historia de España y cuyas dos notas peculiares en cuanto destino histórico son las de crisis y exilio. Se trata de una generación «movida por Cossío» y que Dieste diferencia claramente del 27, proponiendo para ello el rótulo de «generación de las Misiones Pedagógicas«, *unidad fraternal* no exenta de discrepancias ideológicas (p. 110) entre María Zambrano («que era como a Diótima daquel tempo», p. 108), Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo y otros. Junto a las marcas reseñadas hay para Dieste una característica que explica complementariamente la vocación del grupo como tal. Su utopismo histórico. No sólo en sentido ideológico —puntualiza— sino ético-axiológico, «no senso de sentirmos o anceio dunha xustícia universal e un orden que abranxese todos os valores humanos; non unicamente unha xustícia social-económica [*sino*] referida aos valores todos do home: vitais, espirituais e de calquera índole que se queira mencionar» (p. 101). Un utopismo que enorgullecía a sus componentes y que según expone conllevaba la certeza de que España, entendida como realidad plurinacional[73], sería capaz de dar un ejemplo al mundo. En el

[73] El reconocimiento *gozoso* de la hechura plurinacional de España es una característica incorporada generalmente al discurso de los jóvenes que se integraron en Misiones Pedagógicas. A ello contribuyó sin duda

criterio de Dieste ese ejemplo acabó ofreciéndose merced al comportamiento y la obra de los leales a la República, muchos de ellos exiliados, pero sobre todo gracias al pueblo, que a lo largo de una historia que convirtió la península en encrucijada de pueblos y culturas había acabado por conformarse en depositario de un sistema de valores sólido, rico, digno de la mayor admiración. Y es notable que para Dieste esa fuese precisamente la justificación primera de un proyecto como el de Misiones Pedagógicas, que él siempre se negó a interpretar como donación o caridad de las clases ilustradas a las supuestamente incultas, viéndolo como proceso de doble sentido en el que misioneros y pueblo se formaban y enriquecían mutuamente: «no fondo levábamos unha misión de comunicación, un desexo de receber do pobo esa mensaxe, eses valores dos que era depositário» (p. 109). Y sobre este marco general destaca Dieste el compromiso de Varela, que lo es total e integral con la totalidad de los valores humanos, que nada tiene que ver con su concreta filiación política o con su militancia partidaria, ni mucho menos con consignas programáticas, tan alejadas del espíritu de quien nunca sometió su conciencia ni su independencia. De modo que Varela satisfizo con exactitud aquello que es lícito pedir a un poeta que actúa políticamente: ante todo *ser poeta* y a raíz de ello intentar trasladar al lector un sentido dinámico de la fuerza y potencia activa de aquel compromiso integral con los valores humanos, un intento destinado por supuesto a lograr influir en las conductas individuales y en la colectiva.

Otro poeta homenajeado fue Celso Emilio Ferreiro, a quien no llegó a conocer hasta su regreso al país. El conferenciante aprovechó esta ocasión para defender que la *poesía civil* no se reduce a una función de denuncia de la opresión, de la injusticia o de la marginación. Poeta civil es para Dieste además aquel que es capaz de suscitar en sus versos la *idea platónica* de un porvenir como una forma que la imaginación presenta de manera imperativa, por tanto con tendencia decidida a realizarse (EV, p. 85). Así es que Ferreiro comparte con Curros Enríquez, con Guerra Junqueiro, con Carducci y tantos otros el aspecto contestatario de la poesía civil; pero junto a ello presenta también una vertiente proyectora y esperanzada, un proyecto de *polis* como arquitectura espiritual a partir de la cual —nuevamente comparece la reiterada reflexión axiológica— «poden empezar a se manifestaren e a se cumpliren os valores dun xeito equilibrado e sen se estorbar uns aos outros» (p. 87). Esto lleva al autor a reivindicar nuevamente, como había hecho cincuenta años antes desde las páginas de *El Pueblo Gallego*, el sentido profético del sentimiento de *saudade*:

> hai un apetito fondo no ser humano (e hai-no probabelmente no ser sen mais, no *Ser* con maiúscula, que abarca todas as posibilidades de ser), un fondo apetito de seguir sendo; como un conato de perduración, como diría Spinoza. «O fondo do ser —diría-nos despois— é o *querer ser*». E non somente no aspecto da vontade, do querer pervivir, do querer seguir sendo. Tamén no de querer espallar-se, desplegar-se, manifestar-se. Esa manifestación é infinita. (EV, pp. 87-88)

su infatigable recorrido peninsular (con la salvedad relativa del territorio catalán, pues, aunque una importante misión se desarrolló en el Valle de Arán, el Patronato temió posibles suspicacias de las autoridades catalanas por motivos lingüísticos y culturales), pero también, de forma importante, el espíritu federal-iberista de nuestro autor, según han reconocido varios de sus compañeros (Casas, 1996, 779-780).

Infinita y también inagotable, según complementa; razón por la que la explicará como *eucaristía colectiva* de todos los seres vivos. Pues bien, servir ese sentimiento, algo que ya Juan de Mairena exponía como designio a sus alumnos, es la más noble misión de la poesía civil. Y al menos en el criterio de quien está rindiendo el homenaje, Celso Emilio Ferreiro la cumplió, contribuyó con lealtad al sentido positivo de la civilidad, que es el de la construcción, el de la realización de la *polis*.

De la poeta, dramaturga y pintora Ánxeles Penas, nacida en 1948 y con obra literaria y crítica tanto en castellano como en gallego, presentó nuestro autor su libro *Ya soy para tu muerte* en un acto celebrado en A Coruña a finales de 1980. La pluralidad de intereses y dedicaciones de la joven artista —aun suma Dieste a las citadas la música y el canto— provoca en él una primera reflexión sobre el fenómeno de los talentos dobles o múltiples, nada extraña si se considera su propia personalidad artística y su polifacetismo[74]. Confiesa así que él mismo vivió tal pluralidad de solicitaciones con «cierta inestabilidad interior» inducida por las dificultades de reducir a unidad sus esfuerzos creativos, operación que en general puede lograrse por dos vías, la del concierto cooperativo de los talentos o la del sometimiento a uno principal de todos los demás, que quedarían implicados en el desarrollo favorecido de aquel. Tiene también importancia para comprender la condición de su crítica artística o literaria un segundo inciso abierto con el fin de precisar el sentido de su aproximación a obras y autores, que advierte no es nunca objetivo —en el sentido de orientarse a un análisis semejante al propiciado por las ciencias naturales, por ejemplo— ni tampoco subjetivo, o limitado a las perspectivas propias y a la experiencia estética específica vivida. Su actitud frente al objeto estético sometido a crítica es y quiere ser siempre intersubjetiva, y una vez más —recuperando una expresión utilizada en sus primeros trabajos críticos— *mediadora*.

Dicho lo cual el presentador del libro de poemas pasa ya a dilucidar sus claves más profundas, acudiendo para ello a un par de ideas: el conflicto del ser consigo mismo y el amor como raíz existencial del mundo, que convergen además en la poesía de Penas, como es usual en la tradición de la lírica occidental, en el tema de la discordia de los amantes. Dieste parte de ahí para rechazar cualquier definición instrumental del amor —especialmente la muy burda de Schopenhauer, que suaviza al describirla como «engañifa de la naturaleza», o también la debida a Nóvoa Santos— abogando una vez más por una interpretación ontológica, que *prima facie* pudiera leerse como mero panteísmo, en la cual la nota característica que se destaca es la de que el amor es «un testimonio de eternidad» (EV, p. 147); y finalmente ubica los poemas de *Ya soy para tu muerte* en una sorprendente encrucijada de las tres fases, o *estadios en el camino de la vida*, de las que habló Kierkegaard, la estética, la ética y la religiosa[75]. De este modo volvemos a la idea de crisis como mejor definición de la materia de los

[74] Sobre lo cual se extiende en la primera y la tercera de las «Tres preguntas a Rafael Dieste» (EV, pp. 220-231 y 243-247). Véase también la charla «Experiencias dentro do aprendizaxe» (1979), en el volumen *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, coordinado por Xosé L. Axeitos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 149-166.

[75] *Sorprendente* porque en realidad Kierkegaard entiende los tres estadios como alternativas excluyentes, incluso sin posible relación dialéctica entre sí.

poemas de Ánxeles Penas (y parece probable que Dieste se esté retratando aquí también a sí mismo, como tantas veces ocurre en la crítica ejercida por creadores), con el litigio entre lo que Ortega nombra como «el afán de percibir» —no limitado a la estesia de los sentidos sino a la conciencia trascendental—, por una parte, y la reflexión y el dolor agónico por otra, en simultaneidad.

Pasando ya a la participación de Dieste en tertulias sobre problemas de diverso orden cultural hay que comentar su intervención en la mesa redonda que nominalmente versaba sobre el futuro de la literatura gallega y que se celebró en mayo de 1981 en Santiago de Compostela. En realidad las palabras del escritor se dirigieron entonces al establecimiento de la particularidad de los modos literarios como categorías metahistóricas. Así, la narrativa es delimitada antes que como género literario como actividad natural del ser humano cuya razón de ser primigenia es *quizás* un ejercitarse en el diseño del tiempo, por lo tanto también en la profecía, y en la dialéctica de aquel con la causalidad (EV, p. 167), función —subraya Dieste— que la historiografía no puede cumplir. En cambio, la poesía lírica la vincula a la expresividad de lo particular, a la virtud instintiva que el hombre tiene de proyectarse al exterior. Precisamente por esto afirma su tesis fundamental sobre la lírica, «o próprio do ser home é ser poeta» (p. 168). Además de lo anterior compara la situación del escritor actual con la del que ejercía su labor antes de la guerra. La diferencia más importante estribaría en la sustitución de la esperanza colectiva por el escepticismo individual y —apunta— también por una cierta decadencia; todo lo cual contrasta fuertemente con lo que considera una mejora indiscutible de las condiciones externas del oficio de escribir (atención pública, protección institucional, etc.).

Una segunda tertulia que ofrece motivos dignos de consideración relativos a los problemas estéticos y literarios que centran nuestro interés es la que bajo el epígrafe de «Tres preguntas a Rafael Dieste» recoge también el volumen misceláneo *Encontros e vieiros*. Fue probablemente el último acto público en el que Dieste tomó la palabra, al menos entre los que alcanzaron una cierta extensión. Durante el mismo, Francisco Pillado, uno de los más íntimos amigos en la última fase de su vida y que entonces actuó como presentador, comentó al auditorio la lozanía intelectual del escritor y los muchos proyectos creativos y editoriales que quien se les iba a dirigir ordenaba. Y es Pillado quien introduce la noción de diálogo, haciéndola casi indisociable de la personalidad de Dieste. Así, el orador comienza por exponer el porqué de su «predilección por el diálogo», diciendo que siempre está dispuesto a él por su propio equilibrio inestable interior, por su dificultad para descansar —intelectual y espiritualmente— en sí mismo: de ahí su necesidad de integración en el espacio de la alteridad, el suscitado concretamente por la presencia del prójimo, lo cual —enfatiza— no es mera sociabilidad; y de ahí también su tendencia a la invención textual de personajes que debaten y discuten, ayudándose siempre a una mejor comprensión de las cosas y el mundo; en última instancia, no menos, de sí mismos.

De las tres preguntas formuladas al escritor en esta ocasión interesan la primera y la última (esta centrada en la música) para la comprensión de la pluralidad de sus intereses intelectuales y la riqueza de sus inclinaciones y aptitudes artísticas. Así como también para interpretar el vínculo existente entre su obra literaria, filosófica y matemática, que Dieste explica sobre la base común de la búsqueda de una *concordia* con el mundo, en ocasiones no ajena a la incorporación de lo que él mismo define como creación de una forma de disidencia racio-

nal (EV, p. 222), operativa ya desde una infancia marcada por «una autoconciencia excesiva» (p. 225) y por una clase de enseñanza sombría, represora de la curiosidad. En su memoria de este marco, que es en realidad el proceso del despertar de una conciencia artística, el escritor introduce el misterio (religioso, metafísico..., no el que está detrás de un «hermetismo ciego» sino el que «está detrás de la transparencia») y en especial su temprana vocación por dotar de eternidad ciertas breves experiencias por él vividas con precoz plenitud estética. Para lo cual encuentra una posibilidad de plasmación precisamente en la literatura y el arte: «Para mí el arte era un modo de eternizar los momentos más significativos, más profundos, más definitivos del ser propio y circundante» (pp. 227-228).

La segunda de estas tres preguntas hace referencia a las relaciones personales de Dieste tanto con Castelao —en sus sucesivas fases, desde la *familiar*, con la gestación del periódico *El Barbero Municipal*, a la correspondiente a la guerra y el exilio— como con el núcleo de amigos de su misma edad (Manuel Antonio, Roxerius, Manuel y José Castelao...) que hemos convenido en llamar *grupo de Rianxo*. Las informaciones que aquí se encuentran y que pueden tener interés para nuestro actual propósito han sido ya introducidas con antelación, bien porque así lo fueron demandando los sucesivos asuntos tratados, bien por su incidencia en el proceso intelectual del autor.

El «testimonio» que Dieste aporta en 1979, para los *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, sobre el estreno bonaerense en 1941 de la obra de Castelao *Os vellos non deben de namorarse* es un breve recordatorio de dos momentos de su relación con aquel, centrándose en esta ocasión en asuntos teatrales. El primero de ellos corresponde a la etapa juvenil y de primera madurez en Rianxo, a propósito de la cual recupera en su memoria tanto las críticas de Castelao a toda orientación pictórica vanguardista que no fuese el expresionismo o el orfismo (este último sólo por su cromática lúdica y festiva), como sobre todo lo que ya entonces era obsesión en el futuro dramaturgo: pensar en un teatro más espectular, más *teatralizado*, pero no de modo gratuito sino comprendiendo los apoyos concretos de esa espectacularidad —tratamiento del fondo escénico, utilización de máscaras o caretas, constitución de un nuevo sentido del coro, animación de lo inanimado, danza...— «como algo consustancial co teatro mesmo»[76] (p. 11). El segundo momento es ya el del estreno de la pieza en cuestión[77]. A este respecto Dieste retoma una vieja idea suya, autoaplicada a menudo a la propia producción teatral, y consistente en creer que son los *temas* —con su ejemplaridad de *moralidades* en el caso de *Os vellos*...— los que se abren camino en el espíritu de los poetas dramáticos, perfilando además, a menudo con antelación a la

[76] Convicción que acaso esté en el origen de lo que escribe al abrir sus «Indicacións» para la representación de la farsa: «Esta é unha obra maxinada por un pintor e non por un literato» (Castelao, 1953 1981[3]: 407).

[77] Con lo cual salva nuestro escritor un período de un decenio largo en el que Castelao había afrontado dos proyectos teatrales de envergadura y significación que no conviene olvidar. El primero de ellos, único que se llevó a la práctica, fue la colaboración con Valle-Inclán para la realización de los decorados y figurines del montaje de *Divinas palabras* que dirigido por Rivas Cherif montó la Compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás en el Teatro Español de Madrid (el estreno se efectuó el 16 de noviembre de 1933), escenificación que por cierto constituyó un rotundo fracaso y que supuso el último intento de Valle por atraerse al público (Aznar Soler, 1992a: 116-123). El otro se quedó en la planificación, largamente gestada, de un Teatro del Arte que tendría como sede la ciudad de Pontevedra.

escritura, el «repertorio escénico» apropiado; lo cual tiene un doble interés si se recuerda que el tema de la farsa de Castelao se le *había presentado* al propio Dieste en 1934 al escribir *Curiosa muerte burlada*, también una variación sobre las relaciones eróticas del viejo y la niña. En relación con lo mismo expondrá en la charla ferrolana de 1981 a la que nos acabamos de referir:

> De manera que se da el fenómeno curioso de que, en Castelao, los proyectos escenográficos, las ocurrencias puramente plásticas, de puro espectáculo, de carácter visible, antecedieron a la intención dramática. Después se le fueron ocurriendo cosas dispersas, las fue uniendo con el tema común del amor tardío, y resultó que, en efecto, le servían finalmente como elementos esas cosas que él había inventado. (EV, p. 242)

Al margen de lo anterior recuerda también lo que de acto litúrgico comunal tuvo el estreno para la colectividad de emigrantes y exiliados, el buen trabajo de los actores, la funcionalidad de las máscaras, la consecución de un ritmo y la armonía del movimiento escénico... Pero la reflexión de mayor enjundia es la referida a la puesta en escena como conjunto unitario, entonces no plenamente satisfactoria, según sugiere. En términos generales, Dieste entiende con Stanislavski —a quien, como se ha indicado, estudió en los años treinta y cuya influencia *saludable* reconocía como la principal recibida entonces (EV, p. 239)— que la puesta en escena debe buscar el ajuste orgánico con el «ser poético e significativo da obra ENTEIRA» (p. 12, mayúsculas del autor), para dar así en un concierto equilibrado y ensamblado de significaciones, pero sobre todo para constituirse en una evidenciación del sentido global de aquella integridad. No se debería reducir la escenificación, pues, a complemento o refuerzo; tampoco parecería apropiado entenderla como contrapunto de nada. Y es justamente en este aspecto donde *el testigo* de la representación pone un *pero* —con sordina, como es costumbre en él— al montaje de la compañía de Maruxa Villanueva, que «cunha máis clara idea do carácter da obra» podría haber orientado su esfuerzo hacia la *intensificación teatral* del efecto unitario implícito ya en el texto, o, con otras palabras, podría haber puesto en acción el sentido del texto con una mayor y más efectiva precisión dramatúrgica. No creo que Dieste limite aquí la libertad de dirección y montaje. Tampoco que subordine la escenificación a una supuesta lectura óptima de las indicaciones autoriales explícitas. En realidad, entiendo, la alusión al *carácter de la obra* no prejuzga que este sea sólo uno, que sea invariable, sino que constata simplemente su existencia y señala su actualización merced a cada lectura practicada. A lo que parece apelar Dieste, por lo tanto, es al efecto unitario o *de conjunto* que la puesta en escena debería tender a conseguir (a inducir en los espectadores a través de la pluralidad semiótica articulada), y al propio equilibrio de las virtualidades sígnicas en cuestión, metas las dos que no constituyen novedad en su estética, cualquiera que sea la modalidad artística de referencia, y que en relación con el teatro se declaran suficientemente en el «Tratado mínimo del arte de la escena» y ya antes en *Revelación y rebelión del teatro*.

Con el título de «Algunhas das miñas experiencias teatrais» se recogió en el volumen *Encontros e vieiros* la intervención de Rafael Dieste, seguida de coloquio, en el Aula de Teatro de la Universidade de Santiago de Compostela, que tuvo lugar el día 5 de mayo de 1981. El escritor comenzó por despejar entonces el sentido profundo del título de su charla, no referido sólo a sus vínculos

con la literatura dramática ni a sus trabajos al lado del escenario como director, escenógrafo, actor, etc., sino también a la vida en lo que esta tiene de teatral, ejemplo superior de lo cual es en su memoria el repertorio de actitudes y el garbo oratorio de las mujeres en la ribera del Rianxo natal (pp. 184-185), con su ir y venir de discusiones y pactos, un espectáculo comparado por Dieste como experiencia estética nada menos que con el montaje de la *Orestíada* de Esquilo por Paul Claudel, con la música de Darius Milhaud.

Mencionada la gran variabilidad histórica del teatro por razones de cultura, de medios y de público[78], Dieste expone que en el desarrollo de los seres humanos e incluso en el de algunos animales, previamente a su socialización posterior, juego y teatro confluyen en la etapa de aprendizaje, interpretando la funcionalidad de tal ligadura como mímesis de lo que se desea y aún no se posee[79], o según diría Manuel B. Cossío —cuyas ideas sobre la expresividad artística en la infancia no parecen ajenas al razonamiento diesteano— como una *adaptación al ritmo orgánico de la vida* (A. Jiménez, 1971: 413). Así, incluso cuando el intérprete actúa en estricta soledad (sólo aparente, pues se rodeará de figuras imaginadas), sin público destinatario de su representación, mantiene una relación de triple orden con el mundo: dialéctica, biológica y *ya* dramática por los gestos y las palabras que dirige a aquellos entes figurados. De hecho, asegura el conferenciante en un quiebro nada irrelevante que recupera su convicción sobre la prioridad de la poesía dramática en relación con la visualización teatral, el autor dramático en el momento de su creación se comporta igual que el niño que juega, pues ambos sueñan un público que aún no tienen.

A continuación pasa revista ante su auditorio a algunos momentos relevantes de su vinculación con el teatro, varios de los cuales han sido convocados a lo largo de este trabajo: el guiñol infantil, el aprendizaje con Castelao y Eduardo de algunos secretos del montaje, el grupo juvenil de teatro *Os Trece* que él mismo fundó y con el que recorrió varias localidades de la ría de Arousa y otras más al norte, la dirección en Madrid del Teatro Español durante unos meses de 1936 y algunas discrepancias con el grupo de actores que representaron *Al amanecer* (quienes sabemos ya que ponían en duda la *teatralidad* de la pieza diesteana[80]), las experiencias de Misiones Pedagógicas y de su Teatro Guiñol —que también dirigió a partir de 1933—, su etapa de estudioso de las teorías escénicas de Appia, Baty, Gordon Graig..., la representación a cargo de un grupo de marineros *rianxeiros* coordinados por él de *A fiestra valdeira*... Precisamente ese montaje, presentado el 15 de diciembre de 1935 y que por demanda popular se mantuvo *en cartel* durante varios domingos consecutivos, constituye en la memoria

[78] Definido como reunión de gente con unidad de atención (EV, p. 179), por lo que la variación de público es interpretada como variación de la clase de atención comunal prestada.

[79] Si en referencias anteriores a la mímesis eran los modelos clásicos de Platón y Aristóteles los tenidos en cuenta por Dieste ahora es claramente la teoría de Demócrito —la imitación lo es de los actos de la naturaleza— la que está detrás de su reflexión.

[80] Se ha mencionado en un capítulo anterior que la noción de teatralidad manejada por la mayoría del grupo de actores conducía en el criterio de Dieste a una «corrupción do público», y en definitiva a su desaparición como tal. El autor se muestra convencido de que teatralidad y dramaticidad son características correlativas: «Cando unha poesía é dramática tamén é autenticamente teatral», y espectacular, porque demanda una proyección definitiva en la escena (p. 192).

del autor uno de los momentos de mayor hondura teatral de su vida, «unha das experiéncias mais autenticamente teatrais que eu podo lembrar», no sólo como participante sino incluso como espectador, pues con «algunhas cousas do Teatro de Arte de Moscú, quizais o intre mais vivo teatralmente foi para min esa representación da *Fiestra*» (p. 193). La clave de esa sensación la descubre el autor en la forma de representar sus papeles puesta en práctica por los marineros y las mujeres que concurrieron en escena, quienes lo hicieron como un rito que los hacía más transparentes, justificándolos: «Vían-se ali como quen se ve a si mesmo nunha espécie de ceu e nun intre de éxtase. Proxectaban-se nun mundo transcendente e ao mesmo tempo inxel, gracioso e musical. [...] Xa non eran actores, eran un retábulo completamente anxélico» (p. 196). Y opina que esa *pureza*, por una parte, procedía ya del texto, y por otra fue consecución de una dirección de escena con la que procuró siempre la combinación de ritualidad y libertad: «Sen esas duas cousas creio que non hai teatro; sen unha certa ritualidade e, ao mesmo tempo, unha fonda liberdade, nunha síntese perfeita, parece-me que non hai teatro. Hai un simples espectáculo» (p. 196). Según hemos podido estudiar esa síntesis fue la que orientó sus trabajos durante la Guerra Civil, con sus «piezas de circunstancias», como él mismo se enorgullece en denominarlas, pero sin volver a alcanzar ya nunca aquella intensidad *rianxeira*, a pesar de que el público, a menudo oyendo a lo lejos el ruido de los bombardeos, escuchaba con inteligencia y fervor semejantes a los evocados por Rilke a propósito del auditorio en la tragedia griega:

> Son dous momentos, dous xeitos de inocéncia, o destas persoas que están ali e non se moven; con ese estoicismo de suportaren o curso dunha peza poética, mentres ao redor hai signos de morte. E está a outra inocéncia, a dun pobo en plena paz, ainda sen suspeita do que é ese mundo tremendo dos litíxios incomprensíbeis, mas que, con todo, se ve reflexado nun espello máxico, e ademais non nun espello que se lles oferece desde fóra, senón nun creado por eles mesmos. (p. 197)

En el curso del coloquio posterior, animado por algunas preguntas, revela la *causa* de su creación de *A fiestra valdeira*, no otra que su casi existencial preocupación por el problema de la identidad tanto personal[81] como colectiva, y también comenta la *ocasión* de su escritura, la cual tuvo que ver —ya se ha dicho aquí— con un problema semejante al desenvuelto en la comedia, esto es, la solicitud de unos *retoques* en un retrato ya terminado, sufrida por el que a la sazón era su compañero de cuarto en Vigo, el pintor Antonio Medal, también —como en el caso de la familia Somoza— con la finalidad de un supuesto refinamiento ambiental del fondo del cuadro. Recuerda después los planes de Margarita Xirgu para montar la pieza y las dificultades que desaconsejaron su proyecto. Y completa su intervención con muy reveladoras noticias sobre el proceso de elaboración de *Viaje y fin de don Frontán* desde su primera redacción gallega (*nebulosa* y aquejada de una cierta falta de concreción) hasta la versión definitiva culmi-

[81] Y aquí reclama Dieste que se diferencie entre la esfera de lo individual y lo personal, la primera dada sobre todo por la biología, la segunda «feita pola comunicación»: «Entón, a personaxe da *Fiestra*, a personaxe protagonista principal, aparece tamén con ese problema, de ser *autenticamente* persoa. Esta diferenciación entre indivíduo e persoa está ali contida» (p. 204).

nada en Buenos Aires, centrándose sobre todo en la edición original de la entonces farsa trágica y en los consejos recibidos por parte de su hermano Eduardo y, sobre todo, de Valle-Inclán en relación con el ritmo de la acción, no suficientemente dominado. Dieste reconoce que su texto rendía un homenaje demasiado próximo (contaminado incluso) al barroco español, y cita en concreto a Gracián.

6.5. Final

Al margen de esta serie de trabajos y de la también conocida de orden estético y de crítica de arte, tan vinculada con los proyectos del Laboratorio de Formas de Galicia, es pertinente ahora el recuerdo de otras concreciones de la actividad pública de Dieste en los últimos años de su vida. Se mencionó ya su afán por trasladar a las nuevas generaciones la información básica sobre el tiempo de la República en un sentido tanto estético como político y, siempre, axiológico. También la preocupación por dejar ordenada su propia obra y por cerrar la investigación geométrica, tan esencial para sus conflictos íntimos de orden ontoepistemológico y ético, según hemos constatado. Se incorpora además a algunas instituciones gallegas, como la Real Academia o el nuevo Seminario de Estudios (aquí, concretamente, al área de Arte y Comunicación). Recibe algunos homenajes, en ningún caso promovidos por instancias públicas; entre ellos no es el menor el del reconocimiento de la hispanista norteamericana Estelle Irizarry, con un programa de estudios que tiene como primeros frutos las monografías de 1979 y 1980. Toma parte en un proyecto político de perfiles desdibujados y suprapartidarios, el de *Realidade Galega*, impulsado por Ramón Piñeiro como un intento de trasladar a todos los partidos actuantes en la Galicia preautonómica un impulso y rumbo galleguistas...

Debe saberse que en todo este tiempo el escritor siguió alimentando la idea de un retorno a la literatura narrativa y dramática, que nunca alcanzó a materializar. Uno de sus anhelos, mantenido hasta los últimos momentos, fue el de retomar el texto de *La Isla* para consolidar lo que valoraba como un mero esbozo. Es constatable en el estado de ánimo que refleja su epistolario de estos años una cierta sensación de que incluso alentaba en su espíritu una especie de obligación moral insatisfecha, la de escribir de nuevo, la de *compensar* a la literatura y a los lectores por tantos años de alejamiento, involuntario resultado de otras incitaciones a las que no pudo sustraerse. Así lo trasladan, casi siempre de manera indirecta, entre líneas, las reflexiones enviadas a los compañeros de exilio, sobre todo a los del grupo de *Hora de España*.

Desde 1978 se sucedieron muertes para él muy dolorosas. Iban faltándole sus mejores amigos, los más queridos. Lorenzo Varela y Luís Seoane, sobre todo. También hay pérdidas familiares cercanas, como la de su hermana menor, Olegaria. A pesar de ello, a pesar incluso del agravamiento progresivo de su dolencia ocular, que le dificultaba penosamente la lectura, los últimos años de Rafael Dieste fueron de una notable intensidad vital e intelectual, según registra Rei Núñez en su biografía. Así fue hasta que en el mes de octubre de 1981 un accidente en la casa natal de Rianxo acabó con sus días.

En las páginas preliminares de este libro se hizo alusión a la promesa implícita en su título. Recorriendo el siglo con Rafael Dieste y las empresas plurales en las que participó, escuchando incluso el silencio de algunos segmentos temporales dilatados en los que una retracción intelectual estrechamente vinculada a la experiencia del exilio hurtó su palabra crítica o creativa, hemos tenido

ocasiones suficientes para juzgar el contenido y el calado de sus propuestas estéticas, teatrales y de teoría literaria. El camino se cumplió sobre la base cronológica prevista, que según entiendo se ha revelado no sólo útil sino incluso inexcusable para situar convenientemente las estaciones de una peripecia intelectual más vinculada a la historia y a lo *circunstancial* (en sentido orteguiano) de lo que en principio pudiera sospecharse.

Alcanzado este punto, estamos en condiciones de dar respuesta a algunas preguntas que también en los pasos iniciales quedaban formuladas. Parece probada la coherencia y consistencia sistemática de un pensamiento teórico, y también la vinculación dialógica que el mismo traza con una actividad crítica tan discontinua como selectiva. Hemos visto de igual modo que, con particular pujanza en el ámbito de sus escritos sobre plástica y sobre teatro, Dieste se aplica al hábito de extender una mirada comparatista entre las artes, otras veces entre los textos, los estilos o las disposiciones poéticas de los creadores, que en raras ocasiones —cuando lo hace es ante todo por un impulso moral o, en sentido amplio, político— prolonga a un ejercicio historiográfico. Esa sistematización que se apunta, relativamente sujeta a un método de probadas raíces fenomenológicas raciovitalistas que evolucionan en sentido hermenéutico ya a partir de los años treinta, ha podido deducirse a partir del análisis de factores como la delimitación de una serie no demasiado amplia de *problemas* estéticos fundamentales (y de la respuesta que en cuanto narrador, poeta, dramaturgo... quiso dar a esos mismos problemas); también de la constancia en la referencia a un esquema axiológico prácticamente invariante a lo largo de los años, con aplicación radial a una serie de ámbitos de entre los cuales se han destacado aquí el ético, el estético y el político, imbuidos los tres de una perspectiva antropológica personalista-*comunalista*; de la accesibilidad entre el discurso crítico sobre plástica y poesía, por ejemplo, o de la fluencia interna de los géneros y los discursos posibles (recuérdese la muy significativa consideración de que una filosofía que sólo puede ser pintada *ya es pintura*); de la preocupación nunca abandonada por la relación entre autor y obra, o entre autor y lector/espectador...

El seguimiento histórico emprendido nos ha permitido delimitar, como resultado secundario, una biografía intelectual del escritor, pendiente en especial de su evolución ideológica, poética y estética, la cual —se advertía ya de entrada— no puede entenderse en clave estrictamente individual, sino que responde y en cierto modo *representa* a un tipo bien definido de escritores e intelectuales españoles formados en principio en la lectura de Ortega y Gasset, impulsados por su magisterio a ejercer *una nueva política* y una dirección efectiva del trayecto histórico común a partir ya de 1914. Como muchos de esos otros escritores a los que se asemeja su propia aventura intelectual, Dieste acabaría distanciándose de la indefinición política de Ortega al tiempo que *descubría* e incorporaba a su horizonte ideológico la realidad social del país, hecho en el que tuvo una incidencia incontestable su participación en las Misiones Pedagógicas. En la orientación dada por Mannheim al concepto, esta se ha revelado como clara marca aglutinadora de su *conexión generacional*, contribuyendo a conformar un destino colectivo fatalmente confluyente con el estallido de una Guerra Civil que Dieste nunca renunció a interpretar —en clave europea— como la primera concreción violenta de la crisis que afectaba al sentido histórico del hombre y de la civilización occidental y, más concretamente, al desencuentro de *la vida* y *el espíritu*.

Precisamente por esa representatividad (extensible a la generación del 25 en Galicia y al grupo de *Hora de España* en las coordenadas peninsulares), pero también por la propia querencia diesteana por lo dramático, era ineludible poner en diálogo las premisas, los argumentos y las propuestas estéticas y teóricas del autor estudiado con las más relevantes de su tiempo histórico. Y así se ha hecho. Una conclusión relevante que de ese ejercicio se ha podido extraer es la de que el pensamiento de Dieste es mucho más sistemático y *actual* de lo que hasta este momento se ha venido proponiendo en los estudios sobre su obra. También, con seguridad, y justamente por ese enraizamiento más en lo histórico que en lo individual o particular, que acaso no sea tan *original*, tan *exclusivo* como se sospechaba, pues forma parte de una corriente amplia en la cual no disuena y de la que tan sólo se distancia en los momentos en que refuerza la tendencia ontoepistemológica y poética (también estilística, desde luego) hacia una razón y una crítica *poéticas*.

Dieste, como el propio Ortega, como Husserl, tiene conciencia plena de la crisis europea, que se niega a interpretar en un sentido ajeno a la vida y a la razón histórica. Prescinde así decididamente de lecturas naturalistas más o menos inspiradas en Nietzsche, más o menos próximas al esquematismo de Spengler o Risco. Su vocación racionalista se lo exige. Su compromiso dramático consigo mismo le impide mirar hacia otro lado. Todo su pensamiento, toda su obra de creación, su estética y su teoría literaria, también su actuación civil —según el autor, incluso sus investigaciones matemáticas y su reflexión religiosa— irradian de aquel centro. Son producto de la crisis y a ella se orientan como responsabilidad (*compromiso* no sería aquí término inadecuado) y como discurso. Según hemos podido estudiar, una y otro están iluminados poderosamente por una clave axiológica —el *diálogo*— que alcanza su más nítida plasmación en *La vieja piel del mundo*, entonces reforzada incluso por una encarnación mitológica, la de Hermes/Mercurio, el espíritu de la mediación, que explica según Dieste el nacimiento de la tragedia y faculta una comprensión de la cultura de Occidente. El valor *diálogo* es siempre el vértice superior de una pirámide que descansa en otras seguridades: la confianza, la humildad empírica o la piedad. El diálogo, el acorde, la razón dramática en cuanto *télos* del lenguaje, constituyen en fin para el autor estudiado un mecanismo para una transmutación axiológica con capacidad de respuesta en positivo a la crisis.

Al margen de planteamientos particulares, este trabajo ha permitido situar el pensamiento literario diesteano sobre un mapa histórico por construir, el de una historia de la teoría literaria hispánica en la etapa contemporánea, que —insisto en algo subrayado en su momento— no debería desmerecer la pluralidad cultural y lingüística de España ni desatender tampoco la comunicación que la teoría establece con otros saberes humanísticos.

7

BIBLIOGRAFÍA

7.1. Bibliografía primaria

7.1.1. Libros[1]

Dos arquivos do trasno. Contos do monte e do mar, V., El Pueblo Gallego, 1926 (a partir de la 2ª ed. se suprime el subtítulo). 3ª ed. y definitiva: V., Galaxia, 1973. Incorporado en el vol. I de OC, pp. 121-177, y en el t. 1 de la OGC, pp. 41-108. Puede verse una edición facsimilar de la original en el volumen II de *Suplemento Nós*, Oleiros (A Coruña), Edivar, 1988.

A fiestra valdeira. Comedia de remate ledo en tres lances, o derradeiro cun respiro, Santiago, Tipografía El Eco, 1927 (incluye cuatro relatos que en 1962 se sumarán a la 2ª ed. de *Dos arquivos do trasno*: «O neno suicida», «Na morte de Estreliña», «O grandor do mundo» y «Espanto de nenos»). 2ª ed. y definitiva: B.A., Citania, Colección Mestre Mateo, 1958. Incorporada en el t. 1 de la OGC, pp. 129-210. Hay reproducción facsimilar de la edición original en Rafael Dieste, *A fiestra valdeira*, Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 1994, pp. 115-213.

Viaje y fin de Don Frontán. Farsa trágica, Santiago de Compostela, Niké, 1930.

Rojo farol amante. Versos, M., Juan Pueyo Editor, 1933; 2ª ed. y definitiva (ampliada en seis poemas y ya sin subtítulo): B.A., Emecé, Colección Dorna, 1940. Reproducción facsimilar, con prólogo de Javier Alfaya, en Hiperión, M., 1983. Incorporado al vol. I de OC, pp. 475-536.

[1] Se indican los datos referidos a las primeras ediciones y, en su caso, a las consideradas definitivas por el autor. Cuando los libros han pasado a las *Obras Completas* o a la *Obra Galega Completa* se señala expresamente. Para mayor información acúdase a Casas y Villanueva (1995c: 55-57).

Quebranto de Doña Luparia y otras farsas, M., J.M. Yagües, 1934 (las *otras farsas* son: «Duelo de máscaras», «Curiosa muerte burlada» y «La amazona y los excéntricos»).

La vieja piel del mundo. Sobre el origen de la tragedia y la figura de la historia, M., Signo, 1936 (recogido, con modificaciones, en *El alma y el espejo*).

Colmeiro. Breve discurso acerca de pintura, con el ejemplo de un pintor, B.A., Emecé, 1941.

Historias e invenciones de Félix Muriel, B.A., Nova, Colección Camino de Santiago, 1943. De las cuatro ediciones posteriores, ninguna de ellas sujeta a ordinal, la preparada por Estelle Irizarry, con una «Introducción» de la editora, en Cátedra, M., 1985, añade el relato «De cómo vino al mundo Félix Muriel». Incorporado en OC, vol. I, pp. 181-293. La Universidade de Santiago de Compostela editó en 1995 una reproducción facsimilar del borrador de este libro.

Viaje, duelo y perdición —tragedia, humorada y comedia—, B.A., Atlántida, 1945 (incluye tres obras ya publicadas, introduciendo algunas modificaciones: «Viaje y fin de Don Frontán», «Duelo de máscaras» y «La perdición de Doña Luparia»). Hay una edición facsimilar: Peralta, M., 1979.

Luchas con el desconfiado, B.A., Sudamericana, 1948 (recoge dos ensayos, «Sobre la libertad contemplativa» y «El alma y el espejo»; los dos serán revisados y recogidos en el volumen *El alma y el espejo*).

Nuevo tratado del paralelismo, B.A., Atlántida, 1956.

Pequeña clave ortográfica, B.A., Atlántida, 1956. Edición española: M., Escuela Española, 1982.

Diálogo de Manuel y David y otros ensayos, V., Teseo, 1965 (además del ensayo que da título al volumen, se incluyen otros dos, «La paloma Equis» y «Variaciones sobre Zenón de Elea»; todos serán recogidos en *El alma y el espejo*).

¿Qué es un axioma? Movilidad y semejanza, V., Teseo, 1967.

A vontade de estilo na fala popular. Discurso lido o día 18 de Abril de 1970 na sua recepción pública, por Don Rafael Dieste e resposta de Don Domingo García-Sabell, A Coruña, Ediciós do Castro, 1971. Hay una edición facsimilar: S., Ediciós do Castro, 1995. Incorporado al t. 1 de OGC, pp. 223-248.

Testamento geométrico, prólogo de Domingo García-Sabell, A Coruña, Ediciones del Castro, 1975 (suma tres trabajos: «Introducción a Euclides, Lobatchevski y Riemann», «Los movimientos en Geometría» y «Tres demostraciones del V Postulado»).

El alma y el espejo, M., Alianza, 1981 (incluye los dos ensayos de *Luchas con el desconfiado*, los tres del *Diálogo de Manuel y David* y «La vieja piel del mundo»).

Antre a terra e o ceo. Prosas de mocedade 1925-1927, S., Ediciós do Castro, 1981. Se incorpora suprimiendo algunos artículos de orientación narrativa y añadiendo otros nuevos, bajo el epígrafe «Periodismo» y sin que se conserve el título genérico, en el t. 2 de OGC, pp. 65-300.

Teatro, 2 vols., edición, prólogos y notas de Manuel Aznar Soler, B., Laia, 1981. El vol. I incluye las piezas «Revelación y rebelión del teatro», «El circo embrujado» y «Simbiosis». Y el vol. II, «Al amanecer», «Nuevo retablo de las maravillas», «El moro leal», «La fiera risueña», «El falso faquir», «El empresario pierde la cabeza», «Curiosa muerte burlada» y «La doncella guerrera».

Testimonios y homenajes, edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, B., Laia, 1983.

*La Isla * Tablas de un naufragio*, prólogo de Carlos Gurméndez y «Dos cartas incompletas» de Carmen Muñoz, B., Anthropos, 1985. *La Isla* se ha recogido en el vol. I de OC, pp. 299-339.

Encontros e vieiros. Once charlas sobre plástica, teatro e literatura, edición y prólogo de Arturo Casas, S., Ediciós do Castro, 1990. Las charlas en gallego se han incorporado posteriormente bajo el epígrafe «Charlas e conferencias» al t. 1 de OGC, pp. 267-356.

Fragua íntima. Aforismos (1926-1975), edición, prólogo y notas de Arturo Casas, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1991.

Guerra literaria, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer, S., Ediciós do Castro, 1991. Los textos ensayísticos en gallego se incorporan bajo el epígrafe «Prosa de guerra» al t. 2 de OGC, pp. 301-355.

Textos e crítica de arte, edición e introducción de Mª. Antonia Pérez, V., A Nosa Terra, 1995.

Obra galega completa, 2 t., edición e introducción de Xosé Luís Axeitos, V., Galaxia, 1995. Tomo 1: *Narrativa, Teatro, Poesía e Ensaio (lingüístico, literario, charlas e conferencias)*. Tomo 2: *Ensaio (arte e prólogos), Periodismo e Prosas de Guerra*.

Obras completas, 2 vols. publicados de los cinco previstos, dirección general de Darío Villanueva, S., Ediciós do Castro, 1995. Volumen I: *Narrativa e Poesía*, edición de Arturo Casas y Darío Villanueva. Volumen V: *Epistolario*, edición de Xosé Luís Axeitos.

7.1.2. Otras publicaciones de carácter ensayístico[2]

«Verbas desenfiadas e alentadoras», G, 24 de julio de 1924. Recogido en OGC, t. 2, V., Galaxia, 1995, pp. 67-69.

«El arte en Vigo. Perfiles de la exposición» [sobre Lloréns y Sotomayor][3], G, 29 de agosto de 1924.

«El arte en Vigo. Perfiles de la exposición«» [sobre Frau y Mariano Miguel], G, 30 de agosto de 1924.

«El arte en Vigo. Perfiles de la exposición» [sobre Abelenda y Sobrino], G, 2 de septiembre de 1924.

«El arte en Vigo. Perfiles de la exposición» [sobre Seijo Rubio y Bonome], G, 3 de septiembre de 1924.

«El arte en Vigo. Perfiles de la exposición» [sobre Castro Gil y Julio Prieto Nespereira], G, 4 de septiembre de 1924.

«Acotaciones. El centralismo artístico», G, 14 de septiembre de 1924. Traducido al gallego como «Acoutacións. O centralismo artístico» en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 28-29.

«Temas Gallegos. El carácter y la vocación», G, 28 de diciembre de 1924, p. 1.

«Manifiesto del Año Nuevo», G, 1 de enero de 1925, p. 1.

«El arte en Vigo. El pintor Montesinos», G, 2 de enero de 1925.

«Temas Gallegos. Labranza, contemplación y artesanía», G, 9 de enero de 1925.

«Los libros. *Hacia el ballet gallego*, por Jesús Bal (Ensayo sobre los coros gallegos y sus posibilidades)», G, «Domingos Literarios», 700, 18 de enero de 1925, p. 3.

«El arte y la noria del para qué», G, «Domingos Literarios», 1 de febrero de 1925.

«Los libros. *El milano y la rosa*», G, «Domingos Literarios», 1 de febrero de 1925.

«Una obra pirandeliana en Vigo. La razón de los demás I», G, 3 de febrero de 1925.

«Una obra pirandeliana en Vigo. La razón de los demás II y III», G, 4 de febrero de 1925.

«Cinegética», G, 8 de febrero de 1925, p. 3.

«Temas Gallegos. Unidad, jerarquía, universalidad», G, 11 de febrero de 1925, p. 1.

---

[2] Se recogen únicamente ensayos, artículos o reseñas expresamente citados a lo largo del trabajo. Se indica el lugar de edición de revistas y periódicos sólo en su primera mención. Para otras informaciones bibliográficas —referidas a textos de carácter narrativo, dramático, lírico, etc., o a los de naturaleza ensayística no citados en este libro— véase Casas y Villanueva (1995c: 57-68).

[3] Este y los cuatro trabajos siguientes aparecen traducidos al gallego, todos juntos bajo el epígrafe «A arte en Vigo. Perfís da exposición», en *Textos e crítica de arte*, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 21-27.

«Psicología del profeta I», G (V.), 20 de febrero de 1925.

«Psicología del profeta II y III», G, 24 de febrero de 1925.

«Teoría del esperpento», G, 3 de marzo de 1925, pp. 1 y 3.

«Edicións populares. *Os probes de Deus*. Novela curta de Luis Amado Carballo», G, 8 de marzo de 1925.

«Invitaciones. Estilos de espacio y tiempo (I)», G, 22 de marzo de 1925.

«Invitaciones. Estilos de espacio y tiempo (II, III y IV)», G, 24 de marzo de 1925.

«Invitaciones. Estilos de espacio y tiempo (V y VI)», G, 27 de marzo de 1925.

«Invitaciones. El paciente Ulises, el Doctor Fausto y el Ingenioso Hidalgo», G, 777, 1 de abril de 1925.

«Invitaciones. Defensa de la cordura», G, 778, 2 de abril de 1925, p. 3.

«Invitaciones. En torno al quijotismo», G, 779, 3 de abril de 1925.

«*Da vella roseira*. Cantigas orixinais de Victoriano Taibo», G, fecha sin confirmación (*ca.* abril de 1925).

«La patria, el credo y la salve. Diálogo entre el Sr. A y el Sr. B», EPG, 18 de diciembre de 1925.

«A los periodistas vigueses. ¿Seguiremos siendo insociables», EPG 20 de diciembre de 1925.

«Reflejos[4]. El miedo al libre examen», EPG, 22 de diciembre de 1925.

«R. No estamos de acuerdo, señor Casas», EPG, 24 de diciembre de 1925.

«R. El arte del periodista», EPG, 29 de diciembre de 1925.

«R. El mejoramiento de las costumbres: dos peticiones», EPG, 30 de diciembre de 1925.

«R. De como un órgano se hace fascista», EPG, 2 de enero de 1926.

«R. Nacionalismo e imperialismo», EPG, 8 de enero de 1926.

«R. Italia y España», EPG, 9 de enero de 1926.

«R. Nuestra gratitud a Ortega y Gasset», EPG, 10 de enero de 1926.

«R. Parlamento y autonomía», EPG, 12 de enero de 1926.

«R. Asesoremos con serenidad», EPG, 15 de enero de 1926.

«R. Sigamos asesorando», EPG, 16 de enero de 1926.

«R. Francia y sus musolinitos», EPG, 19 de enero de 1926.

«R. El monopolio de la honradez», EPG, 20 de enero de 1926.

«R. El catecismo de la razón», EPG, 21 de enero de 1926.

«R. Un ministro italiano teoriza», EPG, 22 de enero de 1926.

«R. ¡Ánimo, señor Cierva!», EPG, 30 de enero de 1926.

«R. La autonomía y la opinión del Presidente», 3 de febrero de 1926.

[4] A partir de aquí la sigla R pasa a identificar las columnas de la serie «Reflejos».

«R. Política de trasbotica», EPG, 4 de febrero de 1926.
«R. Mussolini y el baile», EPG, 5 de febrero de 1926.
«R. Los que reprenden», EPG, 14 de febrero de 1926.
«R. El error del "antipartidismo"», EPG, 19 de febrero de 1926.
«R. Un lord mussolinista», EPG, 4 de marzo de 1926.
«Tornavoz[5]. Lo que significa tornavoz», EPG, 7 de marzo de 1926, p. 1.
«T. Autonomía crítica», EPG, 13 de marzo de 1926.
«T. El fascismo y la S.D.N.», EPG, 17 de marzo de 1926.
«Temas galegos. Pra ler ben», EPG, 665, 18 de marzo de 1926, p. 1.
«T. Las izquierdas...», EPG, 19 de marzo de 1926.
«T. La fuerza de las izquierdas», EPG, 20 de marzo de 1926.
«T. La ilusión de Mayer Garção», EPG, 24 de marzo de 1926.
«T. Política», EPG, 27 de marzo de 1926, p. 1.
«T. Después de un simulacro de justicia fascista», EPG, 31 de marzo de 1926.
«T. Aforística actual», EPG, 1 de abril de 1926.
«T. Comparaciones», EPG, 11 de abril de 1926.
«T. La política y los escritores», EPG, 13 de abril de 1926, p. 1.
«T. Méjico y España», EPG, 16 de abril de 1926.
«T. Un símil de Chesterton», EPG, 22 de abril de 1926.
«T. La crisis del apoliticismo», EPG, 23 de abril de 1926.
«T. En torno a unas frases de Baroja», EPG, 30 de abril de 1926.
«T. Pacific 231», EPG, 21 de mayo de 1926.
«T. La música moderna», EPG, 22 de mayo de 1926.
«T. Dramática pirandeliana y liberalismo», EPG, 26 de mayo de 1926.
«T. Política melodramática», EPG, 27 de mayo de 1926.
«T. El arte y la educación popular», EPG, 29 de mayo de 1926.
«T. Razón y sinrazón del conservadurismo», EPG, 30 de mayo de 1926.
«T. Eugenio d'Ors», EPG, 8 de junio de 1926.
«T. Pensamiento popular», EPG, 18 de junio de 1926.
«T. Aforismos de ayer y de hoy», EPG, 13 de julio de 1926.
«T. Nacionalismo», EPG, 22 de julio de 1926.
«T. Vida privada y vida pública», EPG, 24 de julio de 1926.
«T. Ortega y los jóvenes», EPG, 18 de agosto de 1926.
«T. Canto en la encrucijada», EPG, 10 de septiembre de 1926.
«T. El hoy de hoy», EPG, 11 de septiembre de 1926.
«O catecismo do labrego», EPG, 918, 13 de enero de 1927, p. 1.

[5] De aquí en adelante la sigla T indica la pertenencia a la serie «Tornavoz».

«Temas galegos. Un sono de velas brancas», EPG, 975, 20 de marzo de 1927. Recogido posteriormente en *Céltiga* (B.A.), 4 de agosto de 1929. Recopilado en OGC, t. 2, pp. 299-300.

«T. Para Otero Pedrayo», *El Pueblo Gallego*, 971, 16 de marzo de 1927, pp. 1-2.

«Temas galegos. Autobiografismo», EPG, 988, 5 de abril de 1927, p. 1.

«Individualidade. (Limiar d'unha nova curva)», EPG, 1019, 12 de mayo de 1927. Recogido en OGC, t. 2, pp. 284-286.

«T. A un joven pintor. Y a todos los aprendices del mirar», EPG, I: 14 de junio, II: 15 de junio, y III: 18 de junio de 1927. Traducido al gallego como «A un pintor novo. E a todos os aprendices do mirar» en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 34-41.

«El arte y el eros», EPG, 19 de junio de 1927. Recogido con modificaciones en *Archivo de Reuniones de Estudio* (Montevideo) con el título de «El Arte y Eros», 1, septiembre de 1937, p. 2. Traducido al gallego como «A Arte e o Eros» en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 42-44.

«Política I. Meditación y urgencia», EPG, 20 de julio de 1927.

«Política II. Invitación aventurada», EPG, 21 de julio de 1927.

«Política III. El camino de la veracidad», EPG, 26 de julio de 1927.

«Política IV. La fe en ruínas», EPG, 27 de julio de 1927.

«Política V. Esquema de un proceso», EPG, 28 de julio de 1927.

«Política VI. El problema del liberalismo», EPG, 30 de julio de 1927.

«Política VII. Principios y consecuencias», EPG, 11 de agosto de 1927.

«Política VIII. Contra el academicismo», EPG, 12 de agosto de 1927.

«Política IX. La idea liberal», EPG, 16 de agosto de 1927.

«Política X. Libertad», EPG, 25 de agosto de 1927.

«T. Hondura y superficie», EPG, 15 de octubre de 1927.

«T. Los periódicos», EPG, 20 de octubre de 1927.

«Mensaje a la gente moza de Galicia», *Crisol* (M.), 19 de mayo de 1931.

«Pintura ensimismada y fuera de sí», *Hoja Literaria. Poesía y crítica* (M.), 2, diciembre de 1932, pp. 2-3. Incorporado posteriormente, ampliado y con el título de «Expresionismo», a Eduardo Dieste, *Introducción a una lógica del arte*, M., Yagües, 1934, pp. 159-170. Traducido al gallego con el mismo título en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 45-51.

«¿Qué pasa de veras en el mundo», *Hoja Literaria. Poesía y crítica*, 8, junio-julio de 1933, p. 11.

«La forma teatral II» (carta de Rafael Dieste a su hermano Eduardo, autor de la parte I de este ensayo a dos voces), *P.A.N.*[6], 1, enero de 1935, pp. 6-8.

[6] Hay edición facsimilar: Ediciós do Castro, S., 1995.

«Una semblanza de Buscón poeta» (firmado Gerineldos Delamar), *P.A.N.*, 1, enero de 1935, p. 11. Se recoge como apéndice en Eduardo Dieste, *Teseo: Los problemas literarios*, Montevideo, Reuniones de Estudio, 1938, pp. 281-290; recogido también en *Obra selecta. Cuentos, Teatro y Teoría estética* del mismo autor, B., Anthropos, 1987, pp. 17-30.

«Valle Inclán, premio Nobel», *P.A.N.*, 3, marzo de 1935, pp. 45-46.

«Sobre teatro en cine», *P.A.N.*, 3, marzo de 1935, pp. 51-55. Reproducido facsimilarmente en Rafael Dieste, *Viaxe e fin de don Frontán*, S., Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 1995, pp. 100-104.

«Desde París» (firmado G. Delamar), *P.A.N.*, 5, mayo de 1935, p. 84. Facsimilarmente reproducido, sólo en parte y bajo epígrafe erróneo (por confusión con el trabajo «El teatro en París»), en Rafael Dieste, *Viaxe e fin de don Frontán*, S., Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 1995, p. 105.

«El teatro en París» (firmado G. Delamar), *P.A.N.*, 6, junio de 1935, pp. 113-114.

«Galería de espejos fieles», *P.A.N.*, 6, junio de 1935, pp. 122-124.

«Fraternidad viril en torno a España», *Hora de España*[7], II, febrero de 1937, pp. 54-57. Recogido en TH, pp. 146-152; en *Hora de España (Antología)*, selección y prólogo de Francisco Caudet, M., Turner, 1975, pp. 276-280; en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 200-201; y en GL, pp. 69-72.

«Juan de Mairena», *Hora de España*, III, marzo de 1937, pp. 56-57. Reproducido en TH, pp. 152-154; en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 201-202; y en GL, pp. 95-96.

«"Galiza mártir" (Novo Álbum de Castelao)», *Nova Galiza*[8], 2, 20 de abril de 1937, p. 1.

«Democracia galega», *Nova Galiza*, 2, 20 de abril de 1937, pp. 1-2. Recogido en GL, pp. 119-122.

«Fascismo i cultura nacional», *Mirador*, 417, 22 de abril de 1937, p. 6. Versión castellana: «Fascismo y cultura nacional», en *Nova Galiza*, 5, 15 de junio de 1937, pp. 2-3. Recogida en TH, pp. 115-121, y en GL, pp. 107-111.

«Hispanidad de Valle-Inclán», *Hora de España*, V, mayo de 1937, pp. 27-34. Parcialmente traducido al gallego con el título de «Valle Inclán tiña mil anos», en *Grial*, 78, octubre-noviembre-diciembre de 1982, pp. 451-452. Recogido en TH, pp. 121-131; en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 202-204; y en GL, pp. 73-79.

«¡A todos vos, irmáns emigrados!», *Nova Galiza*, 4, 20 de mayo de 1937, p. 1. Recogido en GL, pp. 127-129.

«Unha morte lanzal. No linde da liberdade» (firmado Félix Muriel), *Nova Galiza*, 5, 15 de junio de 1937, p. 1. Recogido en GL, pp. 147-148.

---

[7] Se cuenta con dos reimpresiones anastáticas de *Hora de España*: la primera es de Verlag Detlev Auvermann, Glashütten im Taunus, 1972 (no incluye el número XXIII); la segunda es coedición Topos Verlag AG y Editorial Laia, Darmstadt, 1977 (ya con el último número de la revista).

[8] Hay edición facsimilar de la revista: Ediciós do Castro, S., 1990.

«Para axudar a renacenza de Galiza», *Nova Galiza*, 5, 15 de junio de 1937, p. 2. Reproducido en la revista *Man Común* (A Coruña), 1, agosto de 1980, pp. 44-45. Recogido en *Fragua íntima*, pp. 54-67 y en GL, pp. 135-136.

«En nome de Galiza», *Nova Galiza*, 7, 15 de julio de 1937, p. 3. Reproducido, tanto en sus versiones gallega como castellana en Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider (eds.), *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, vol. III: *Ponencias, documentos, testimonios*, B., Laia, 1979, pp. 125-129. La versión gallega se recogió en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 209-210; y, con el título de «Galicia, anaco esmagado de tradición europea», ya antes en *Grial*, 78, 1982, pp. 453-454. La versión castellana puede verse asimismo en GL, pp. 113-114.

«Estampas e monifates» (firmado Félix Muriel), *Nova Galiza*, 9, 1 de septiembre de 1937, p. 2. Recogido en GL, pp. 153-156.

«Política do trasno» (firmado Félix Muriel), *Nova Galiza*, 10, 20 de septiembre de 1937, p. 1. Recogido en GL, pp. 157-158.

«Individualismo galego», *Nova Galiza*, 11, 10 de octubre de 1937, p. 2. Recogido en GL, pp. 139-143.

«Os outros. Interviú» (firmado Félix Muriel), *Nova Galiza*, 11, 10 de octubre de 1937, p. 4. Recogido en GL, pp. 159-161.

«Manifesto en tres tempos» (recoge tres colaboraciones ya publicadas: «O crime peta nas portas», «A todos vos, irmáns emigrados» y «Para axudar a renacenza de Galiza»), *Nova Galiza*, 12, 15 de noviembre de 1937, p. 6.

«Semblanza de Galicia en la hermandad hispana. Conversación con Antonio Sánchez Barbudo», publicado sin firma en *Nova Galiza*, 13, 20 de diciembre de 1937, p. 3.

«Desde la soledad de España. (Sobre la vida y el espíritu)», *Hora de España*, XIII, enero de 1938, pp. 19-30. Recogido en TH, pp. 131-146; en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 204-207; y en GL, pp. 81-91.

«Artistas galegos coa Hespaña leal», publicado sin firma en *Nova Galiza*, 15, 1 de febrero de 1938, pp. 1-2. Traducido en el mismo lugar al castellano («Artistas gallegos con la España leal») y recogido en GL, pp. 165-166, y en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 52-53.

«Entre dos fuegos, de Antonio Sánchez Barbudo», *Hora de España*, XVIII, junio de 1938, pp. 45-48. Recogido en TH, pp. 154-161; en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 208-209; y en GL, pp. 97-101.

«El mito y el hombre, de Roger Caillois», *Sur* (B.A.), 60, septiembre de 1939. Recogido en TH, pp. 161-169.

«*Acción católica y acción política*, de Jacques Maritain», *Sur*, 65, febrero de 1940. En TH, pp. 169-173.

«Colmeiro, Souto, Maside y otros ejemplos de la nueva pintura gallega», *Galicia* (B.A.), 330, 25 de julio de 1940, pp. 49-51. Recogido en *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia* (A Coruña), 1, 1970, pp. 77-82. Traducido al gallego en *Grial*, 78, octubre-noviembre-diciembre de 1982, pp. 446-450; y también en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 59-65. Incorporado al t. 2 de OGC, pp. 9-15.

«Noticia», prólogo de su traducción del libro de Manoel Antonio *De catro a catro*, B.A., Nova, 1940, pp. 5-6. Recogido en TH, pp. 193-194.

«Attilio Rossi», en el catálogo de la exposición celebrada en la Galería Müller de Buenos Aires entre el 21 de julio y el 2 de agosto de 1941. Traducido al gallego en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 75-77.

«A Lorenzo Varela y al lector», prólogo a Lorenzo Varela, *Torres de amor*, B.A., Nova, 1942, pp. 7-8. El texto se mantiene en la edición del volumen *Poesía*, S., Do Castro, 1979, pp. 13-14, en el que Rafael Dieste y Carmen Muñoz recopilan la obra poética de Varela. Incorporado también a TH, pp. 195196.

«*Del cielo y del escombro*, de Arturo Serrano Plaja», *Argentina Libre* (B.A.), 4 de junio de 1942. Se reproduce en TH, pp. 174-178.

«*Ganarás la luz*, de León Felipe», *De Mar a Mar*, 6, mayo de 1943, pp. 37-40. Recogido en TH, pp. 179-183.

«La Ofrenda. Grabados de Manuel Colmeiro», *Galicia* (B.A.), junio de 1943. Traducido al gallego como «A Ofrenda. Gravados de Manuel Colmeiro» en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 78-79.

«Prólogo» a Luís Seoane, *Homenaje a la Torre de Hércules*, B.A., Nova, 1944, pp. 7-10. Hay edición facsímil en Do Castro, S., 1979. Traducido al gallego como «Homenaxe á Torre de Hércules» en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 84-87.

«Tratado mínimo del arte de la escena», *Correo Literario*, 24, 1 de noviembre de 1944, p. 3. Reproducido en Rafael Dieste, *Viaxe e fin de don Frontán*, S., Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 1995, pp. 118-119. Traducido al gallego por Trinidad González Dopazo como «Tratado mínimo da arte da escena» en *Revista Galega de Teatro*, 11, 1995, s. pag.

«Sobre "Las ilusiones" y poemas de "El convaleciente", de Juan Gil-Albert», *Correo Literario*, 29, 15 de enero de 1945, pp. 1-2. Recopilado en TH, pp. 184-192.

«Sobre unha exposición de Luís Seoane», traducción gallega de una conferencia pronunciada en la exposición de L. Seoane en "Amigos del Arte" (Montevideo, 1946). Recogida en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 88-93.

«El habla en el teatro de Federico García Lorca», conferencia radiada en 1946 en una emisora bonaerense y recogida en TH, pp. 200-204.

«Sobre el estilo de Cervantes», conferencia radiada el 10 de julio de 1947 en B.A., recogida en TH, pp. 204-209.

«En el umbral de la pintura», en el catálogo de la exposición de José Palmeiro celebrada en Buenos Aires entre el 29 de septiembre y el 11 de octubre de 1947. Recogido en *Fragua íntima*, pp. 69-74. Traducido al gallego como «No limiar da pintura» en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 94-96.

«Una semblanza espiritual de Valle-Inclán», conferencia leída en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo y resumida por Esther de Cáceres en *El País* (Montevideo), 4 de noviembre de 1948. Este resumen se reproduce en TH, pp. 209-216.

«As colectividades galegas en Bos Aires», radiado por la BBC de Londres el día 19 de noviembre de 1949. Recogido en Antonio Raúl de Toro Santos (ed.), *Galicia desde Londres: Galicia, Gran Bretaña e Irlanda nos programas galegos da BBC, 1947-1956*, A Coruña, Tambre, 1994. Incorporado a OGC, t. 1, pp. 263-266.

«Na exposición de Luís Seoane», traducción al gallego de la charla pronunciada en la Galería Arte Bella de Montevideo en 1950, en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 99-101.

«*Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala», *Boletín del Instituto Español* (Londres), 10, febrero de 1950, pp. 26-27.

«Improvisaciones aforísticas ante los cuadros de Laxeiro», en el catálogo de la exposición de Laxeiro celebrada en la Galería Velázquez de Buenos Aires entre el 25 de agosto y el 6 de septiembre de 1958. Recogido en *Fragua íntima*, pp. 95-101. Traducido al gallego como «Improvisacións aforísticas perante os cadros de Laxeiro» en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 102-103.

«Unha monografía de García-Sabell encol do arte de Luís Seoane», *Galicia Emigrante*, 35, 1958, pp. 4-5 y 27. Incorporado al t. 2 de OGC, pp. 16-21.

«Opinión sobre Maside», *Galicia Emigrante*, 35, octubre de 1958, p. 10. Traducido al gallego bajo el mismo título en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 104-106.

«Prólogo» a Xosé Neira Vilas, *Dende lonxe*, B.A., Follas Novas, 1960, pp. 7-8. Reproducido en el volumen recopilatorio de X. Neira Vilas *Poesía recadada*, A Coruña, Espiral Maior, 1994, pp. 13-14. Incorporado al t. 2 de OGC, pp. 55-56.

"Limiar" a M. Colmeiro, *25 Dibuxos dos anos 1935-36*, V., Galaxia, 1964, pp. 9-15. Incorporado a TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 107-113, y también al t. 2 de OGC, pp. 22-28.

«Introducción» a *Canto desierto*, de Esther de Cáceres, Montevideo, Teseo, 1969. Recogido en TH, pp. 218-220.

«Lembranza de Arturo Souto», prólogo a *Arturo Souto*, S., Do Castro, 1969, s. pag. (se corresponde con la parte final del ensayo del mismo título que se publicó en el libro *8 artistas do movemento renovador da arte galega*, Lugo, Círculo de las Artes, 1980, pp. 63-64). Recogido en el t. 2 de OGC, pp. 52-53.

[Nota al] «Catálogo» de una exposición de Xosé Díaz, V., 1972. Recogido en *Dorna. Expresión Poética Galega*, 20, 1995, pp. 69-70, bajo el epígrafe «Para o catálogo da exposición de Xosé Díaz. Madrid, 1972», e incorporado como «Catálogo dunha exposición de Xosé Díaz» al t. 2 de OGC, pp. 29-31.

[Prólogo sin título a] Valentín Paz Andrade, *Pranto matricial*, 3ª ed., A Coruña, Do Castro, 1975, pp. 5-7. Incorporado al t. 2 de OGC, pp. 57-58.

«Alberto», conferencia pronunciada el 8 de abril de 1975 en la inauguración de la muestra del escultor Alberto en el Museo Carlos Maside de Sada (A Coruña). Recogida en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 134-137.

«Alberto. Sobre o autorretrato», intervención en la mesa redonda sobre el escultor Alberto habida en el Museo Carlos Maside en abril de 1975. Recogida en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 138-140.

«Luís Seoane», en el catálogo de la exposición de Luís Seoane celebrada en la Galería AELE de Madrid entre el 27 de abril y el 28 de mayo de 1975. Recogida en su versión gallega, bajo el título «Catálogo da Exposición de Luís Seoane», en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 141-145.

«La estética pictórica de Carlos Maside (con alusiones a otros pintores gallegos coetáneos)», conferencia pronunciada en la Galería Sargadelos de Madrid el día 23 de mayo de 1975. Recogida en *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia* (A Coruña), 4, 1975, pp. 81-97 (en castellano) y 165-180 (versión en gallego). Esta última versión se incorporó a TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 156-173, y también al t. 2 de OGC, pp. 32-51.

«Gozos e crucilladas do artista», *Grial*, 65, julio-agosto-septiembre de 1979, pp. 257-261. Conferencia transcrita con el título de «Homenaxe a Luís Seoane» en *Encontros e vieiros*, pp. 69-78, e en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 176-181.

«Limiar» a *Poesía*, de Lorenzo Varela, S., Do Castro, 1979, pp. 7-8. Incorporado al t. 2 de OGC, pp. 59-60.

«Testemuño do estreno de *Os vellos non deben de namorarse*», *Cadernos da Escola Dramática Galega* (A Coruña), 4, 1979, pp. 11-12. Recogido en OGC, t. 1, pp. 249-252.

«Experiencias dentro do aprendizaxe», charla dirigida a los alumnos del Instituto Valle-Inclán de Pontevedra en 1979. Editada y anotada por X.L. Axeitos en el volumen por él mismo coordinado *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 149-166.

«Lembranza de Arturo Souto», en *8 artistas do movemento renovador da arte galega. Castelao. Colmeiro. Eiroa. Fdez. Mazas. Laxeiro. Maside. Seoane. Souto*, catálogo de la exposición II Mostra Antolóxica da Arte Galega (19-26 de noviembre de 1980), Lugo, Círculo de las Artes, 1980, pp. 63-64 (amplía el texto del mismo título que prologó en 1969 el libro *Arturo Souto*, S., Do Castro). Apareció también en *El Progreso* (Lugo) el 30 de noviembre de 1980. En TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 114-117, se recoge una traducción gallega de un original en castellano titulado «Recuerdo de Arturo Souto» conservado en el Archivo Dieste (no hay correspondencia exacta con la publicada en Lugo por Círculo de las Artes).

«Presenza de Eduardo Blanco-Amor e da sua novelística en galego», *La Voz de Galicia. Suplemento de Cultura* (A Coruña), 4 de diciembre de 1980, pp. 2-3. Recogido en OGC, t. 1, pp. 253-262.

«Limiar» al *Diccionario Castelán-Galego* de Fermín Fernández Armesto, S., Do Castro, 1981, pp. 7-8. Incorporado al t. 2 de OGC, pp. 61-63.

«Introducción» a Cándido Fernández Mazas, *Santa Margorí * Los cuernos disparatados*, S., Do Castro, 1981, pp. V-VIII.

«Cartas de Rafael Dieste a Manuel Antonio», *Grial*, 78, 1982, pp. 455-461.

[Carta dirigida a Francisco Fernández del Riego, recogida bajo el epígrafe] «Unha expresiva carta desde Cagnes, nos Alpes Marítimos», en «O rego da cultura», *Grial*, 78, 1982, p. 510.

«Análise dunha breve nota de Maside», en TCA, V., A Nosa Terra, 1995, pp. 146-153. Es traducción al gallego de unas notas escritas en castellano en 1975 como materiales de preparación para una conferencia sobre Carlos Maside.

«Notas un tanto descuidadas de Félix Muriel», inédito, A.D.

«El teatro en el Arte y el arte del teatro», inédito, A.D.

7.2. Referencias bibliográficas

ABAD NEBOT, Francisco

1977 «Interpretación del ensayo español contemporáneo», en *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, t. 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 297-310 (en cubierta figura año 1978).

ABEL, Lionel

1963 *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill & Wang.

ABELLÁN, José Luis

1967 *Filosofía española en América (1936-1966)*, M., Guadarrama y Seminarios y Ediciones.

1976 «Filosofía y pensamiento: su función en el exilio de 1939», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. III: J.L. Abellán *et al.*, *Revistas, pensamiento, educación*, M., Taurus, pp. 151-208.

1978 *Panorama de la filosofía española actual. Una situación escandalosa*, M., Espasa-Calpe.

1980 «El pensamiento español en el siglo XX. La prosa científica», en J.Mª. Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española*, t. IV: *El Siglo XX*, M., Taurus, pp. 13-70.

1983 *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*, M., Mezquita.

1989a *Historia crítica del pensamiento español*, t. V (I): *La crisis contemporánea (1875-1936)*, M., Espasa-Calpe.

1989b *Historia crítica del pensamiento español*, t. V (II): *La crisis contemporánea. II. B) Fin de siglo, modernismo y generación del 98 (1898-1913)*, M., Espasa-Calpe.

1994 «Exilio, literatura, filosofía (En torno al exilio español de 1939)», *Compás de Letras*, 5, pp. 255-263.

1995 *El filósofo «Antonio Machado»*, Valencia, Pre-Textos.

ABIRACHED, Robert

1978 *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, París, Grasset. Se cita por la traducción *La crisis del personaje en el teatro moderno*, M., Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

ABRIL, Manuel

1925 «La crítica de arte», *Alfar (Revista de Casa América-Galicia)*, 51, pp. 8-22. Se cita por la edición facsimilar de la revista, supervisada por César Antonio Molina, t. IV, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, pp. 77-88.

1933 «Las sílabas de Dios o la poesía pura», *Cruz y raya*, 7, pp. 133-153.

ABUÍN, Ángel [o ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo]

1994-95 «Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario», *Tropelías*, 5-6, pp. 5-15.

1995 «*A fiestra valdeira*. Unha lectura desde Bergson», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 143-147.

ADORNO, Theodor W.

1958 *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Se cita por la traducción *Notas de literatura*, B., Ariel, 1962.

1967 *Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Se cita por la traducción *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, 2ª ed., M., Taurus, 1982 (edición original de 1971).

1970 *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Se cita por la traducción *Teoría estética*, M., Taurus, 1980.

AGUILERA SASTRE, Juan

1989 «Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)», *Cuadernos El Público*, 42: «Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía», pp. 21-25.

ALARCOS LLORACH, Emilio

1950 «Fonología expresiva y poesía», *Revista de Letras*. Se cita por *Ensayos y estudios literarios*, M. y Gijón, Júcar, 1976, pp. 219-236.

ALBERTO [SÁNCHEZ]

1933 «Palabras de un escultor», *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*. Se cita por *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, 1, 1970, pp. 73-75.

ALBORNOZ, Aurora de

1977 «Poesía de la España peregrina: Crónica incompleta», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. IV: A. de Albornoz *et al.*, *Cultura y literatura*, M., Taurus, pp. 11-108.

ALFAYA, Javier

1983 «Las epifanías de Rafael Dieste», prólogo a la 3ª ed. de *Rojo farol amante*, M., Hiperión, pp. VII-XVIII.

ALONSO, Cecilio

1993 «Dos generaciones en el crisol», *Ínsula*, 563, pp. 8-10.

ALONSO, Dámaso

1948 «Una generación poética (1920-1936)», *Finisterre*, I, pp. 193-220. Se cita por el libro *Poetas españoles contemporáneos*, M., Gredos, 1952, pp. 167-192.

ALONSO GIRGADO, Luís

1995 «Ollando nos "arquivos" de Rafael Dieste», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 26-30.

ALONSO MONTERO, Xesús

1989 «Artículos (1924-1927)», prólogo inédito para una edición de la obra periodística en castellano de Rafael Dieste (A.D.).

1993 *«Manifestos» en verso en favor da poesía civil nos primeiros tempos da posguerra na Galicia da terra e na Galicia emigrante (1939-1962)*, A Coruña, Real Academia Galega.

1994 *As palabras no exilio. Biografía intelectual de Luís Seoane*, V., Xerais.

1995a «Rafael Dieste, intelectual á intemperie», *Acto Literario en Homenaxe a Rafael Dieste 16 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 17-36.

1995b *Lingua e literatura galegas na Galicia emigrante*, *s.l.*, Xunta de Galicia.

1995c «A palabra e o silencio na obra de Rafael Dieste», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 123-135.

ALTOLAGUIRRE, Manuel

1937a «*La vieja piel del mundo*, por Rafael Dieste», *Hora de España*, I, p. 59.

1937b «Nuestro teatro», *Hora de España*, IX, pp. 29-37.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Laureano

1989 «Estudio crítico sobre do "Diario" 1921 de Castelao», en Justo G. Beramendi y Ramón Villares (eds.), *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*, t. I, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia y Fundación Castelao, pp. 611-616.

AMORÓS, Andrés

1972 *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, M., Gredos.

ANDRENIO [Eduardo Gómez de Baquero]

1924 «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos», en *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, M., Mundo Latino, pp. 119-198.

ANDÚJAR, Manuel

1976 «Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. III: J.L. Abellán *et al.*, *Revistas, pensamiento, educación*, M., Taurus, pp. 21-92.

1979 «Signos de admiración. Rafael Dieste y la Escuela Popular de Sabiduría», I: *Triunfo*, 869, 22 de septiembre, p. 51; II: *Triunfo*, 870, 27 de septiembre.

ANTHROPOS

1991 *El ensayo filosófico español. Estancias vitales de la razón y el pensamiento*, número monográfico trilingüe (español, alemán e inglés) con motivo de la Feria del Libro de Frankfurt.

APEL, K.O.

1986 «Epílogo: ¿Límites de la ética discursiva?», en Adela Cortina, *Razón comunicativa y responsabilidad solidaria. Ética y política en K.O. Apel*, Salamanca, Sígueme, pp. 233-262.

ARANGUREN, José Luis L.

1988 «Filosofías racionalistas, filosofías noéticas y Kant», en E. Guisán (coord.), *Esplendor y miseria de la ética kantiana*, B., Anthropos, pp. 23-28.

1992 «Ortega y la literatura», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 15-25.

ARANGUREN, José Luis L., y Antonio SÁNCHEZ-BARBUDO (coords.)

1985 *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, M., Taurus.

ARAQUISTÁIN, Luis

1930 *La batalla teatral*, M., Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

ARISTÓTELES

Poética, versión trilingüe de Valentín García Yebra, M., Gredos, 1974.

ARNHEIM, Rudolf

1957 *Film as Art*, Berkeley, University of California Press.

ASENSI, Manuel

1995 *Literatura y filosofía*, M., Síntesis.

ASÚN, Raquel

1991 «La tradición cultural española como camino de libertad», *Documentos A*, 1, pp. 20-24.

ATTISANI, Adelchi

1969 «Prologo» a Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica generale*, 11ª ed., Bari, Laterza & Figli. Se cita por la traducción «Prólogo de la edición castellana» a Benedetto Croce, *Estética*, B.A., Nueva Visión, 1973, pp. 7-65.

AUB, Max

1935 «Piscator y una nueva valoración del teatro», *Nueva Cultura*, 3, pp. 6-7. Se cita por M. Aznar Soler, *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, B., Universitat de València, pp. 93-96.

AULLÓN DE HARO, Pedro

1987a *Los géneros didácticos y ensayísticos del siglo XVIII*, M., Taurus.

1987b *Los géneros ensayísticos del siglo XIX*, M., Taurus.

1987c *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, M., Taurus.

1992 *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, M., Verbum.

AXEITOS, Xosé Luís

1991a «Rafael Dieste, esa iluminada soledad», *Documentos A*, 1, pp. 12-14.

1991b «Dos arquivos de Dieste. Diálogo Rafael Dieste-María Zambrano», *Boletín Galego de Literatura*, 5, pp. 97-103.

1991c «Dos arquivos de Dieste. Diálogo Rafael Dieste-María Zambrano», *Boletín Galego de Literatura*, 6, pp. 115-123.

1992a «Introducción: biografía e crítica» a su edición de Manuel Antonio, *Poesía galega completa*, B., Sotelo Blanco, pp. VII-XLVI.

1992b «Dos arquivos de Rafael Dieste. Epistolario de Eduardo Dieste: cartas a Rafael Dieste e ó pintor Colmeiro», *Boletín Galego de Literatura*, 8, pp. 129-135.

1994 «Fragmentos epistolares para unha autobiografía», en Rafael Dieste, *A fiestra valdeira*, Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, pp. 95-111.

1995a «Cronoloxía», primer apartado de «Cronoloxía e bibliografía de Rafael Dieste», en D. García-Sabell *et al.*, *Rafael Dieste. Un creador total*, V., Xerais, 1995, pp. 119-135.

1995b *Rafael Dieste. Ollar o mundo con sede adiviñadora*, A Coruña, Espiral Maior.

1995c «Testemuños epistolares sobre *Viaxe e fin de don Frontán*», en Rafael Dieste, *Viaxe e fin de don Frontán*, Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, pp. 87-98.

1995d «Rafael Dieste e as Misións Pedagóxicas», en X.L. Axeitos (coord.) *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 127-135.

1995e «Rafael Dieste entre dous mares...», en Rafael Dieste, *Obras Completas*, vol. V, pp. 10-21.

1995f [443 notas al «Epistolario» de Rafael Dieste, en] Rafael Dieste, *Obras Completas*, vol. V, pp. 38-859.

1995g «Bibliografía en galego de Rafael Dieste», en Rafael Dieste, *Obra Galega Completa*, t. 1, V., Galaxia, pp. 27-38.

1995h *Rafael Dieste. Bibliografía e Cronoloxía*, Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria da Universidade de Santiago de Compostela.

1995i «A xeración dos novos», *La Voz de Galicia*, «Suplemento especial Día das Letras Galegas 95», 17 de mayo, p. 3.

1995j «A gran dispersión. As viaxes de Rafael Dieste», prólogo a Rafael Dieste, *Obra Galega Completa*, t. 1, V., Galaxia, pp. 9-26.

1995k «A aventura epistolar de Rafael Dieste. Datos para unha poética da carta», *Grial*, 125, pp. 25-36.

1995l «As Misións Pedagóxicas en Galicia. Rafael Dieste entrevistado por Gómez del Valle e J. Carballeira», *Grial*, 125, pp. 49-59.

1995ll «*Viaxe e fin de don Frontán*: Datos para unha posta en escena», en Rafael Dieste, *Viaxe e fin de don Frontán*, Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, pp. 61-86.

1995m «A poética específica de *Félix Muriel*», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 32-36.

1995n «A revista *P.A.N.*», prólogo a la edición facsimilar de la publicación, S., Do Castro, pp. 3-8.

AXEITOS, Xosé Luís (coord.)

1995a *Rafael Dieste 1899-1981. Unha fotobiografía*, V., Xerais.

1995b *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

AYALA, Francisco

1948 «Para quién escribimos nosotros», *Cuadernos Americanos*. Se cita por *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, M., Aguilar, 1971, pp. 138-164.

1971 *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, M., Aguilar.

1974 «Ortega y Gasset, crítico literario», *Revista de Occidente*, 170, pp. 214-235.

1988 *Recuerdos y olvidos*, M., Alianza.

AZCOAGA, Enrique

1981 «Las Misiones Pedagógicas», *Revista de Occidente*, 7-8, pp. 222-232.

1983 «Homenaje a Dieste», *Cuadernos Ateneo Ferrolán*, II, pp. 55-56.

1984 «María Zambrano y lo poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413, pp. 159-172.

1985 «Arturo Serrano Plaja, mi compañero de grupo literario», en J.L.L. Aranguren y A. Sánchez Barbudo (coords.), *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, M., Taurus, pp. 47-53.

AZNAR SOLER, Manuel

1978 *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol II: *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, B., Laia.

1981a «Prólogo» a su edición de Rafael Dieste, *Teatro*, vol. I, B., Laia, pp. 7-58.

1981b «Introducción» a su edición de Rafael Dieste, *Teatro*, vol. II, B., Laia, pp. 7-37.

1983 «Testimonio de homenaje a Rafael Dieste», introducción a su edición de Rafael Dieste, *Testimonios y homenajes*, B., Laia, pp. 7-16.

1986 «L'Aliança d'Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura de València i la creació de la Casa de la Cultura», en VV.AA., *València, capital de la República (1936-1937). Antologia de textos i documents*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, pp. 173-178.

1987a «La estética de la resistencia», estudio introductorio a *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la cultura (París, 1935)*, vol. I, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, pp. 13-96.

1987b *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Es una segunda edición corregida y aumentada del libro de 1978 *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*.

1989 «Rivas Cherif, Valle-Inclán y la renovación teatral española (1907-1936)», *Cuadernos El Público*, 42: «Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía», pp. 11-19.

1991 «1939: ética y estética de la solidaridad», *Documentos A*, 1, pp. 32-36.

1992a *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, B., Cop d'Idees y Taller d'Investigacions valleinclanianes.

1992b «"El Búho": Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 415-427.

1993a «María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil», *Anthropos*, 148, pp. 25-34.

1993b «Antonio Sánchez Barbudo, cronista y crítico de la literatura española republicana», *Anthropos*, 149, pp. 41-52.

1993c *Max Aub y la vanguardia teatral. (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, B., Universitat de València.

1994 «Ramón del Valle-Inclán», en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 6/1: *Modernismo y 98. Primer Suplemento*, ed. de José-Carlos Mainer, B., Crítica, pp. 258-295.

1995a «Rafael Dieste e o exilio literario español de 1939», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 137-146.

1995b «Rafael Dieste e as revistas literárias», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 38-42.

1995c «As farsas para guiñol de Rafael Dieste», *Revista Galega de Teatro*, 12, pp. 71-77.

1995d «Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 199-235.

AZNAR SOLER, Manuel, Eduard FERMÍN PARTIDO y Francisca MONTIEL RAYO

1995 «Cronología del exilio literario español de 1939», en GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario), *Las literaturas exiliadas en 1939*, B., Associació d'Idees y GEXEL, pp. 31-36.

BABLET, Denis

1962 *Edward Gordon Craig*, París, L'Arche. Se cita por la traducción *The theater of Edward Gordon Craig*, Londres, Methuen, 1981 (originalmente en Heinemann, Londres, 1966, conservando el título inicial).

BAJTIN, Mijail

1975 *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, M., Taurus, 1989. Se cita por esta traducción al castellano del original ruso, en el que se recogen estudios de diferentes etapas.

1979 *Èstetika slovesnogo tvorchestva*, Moscú, Iskusstvo. Recoge trabajos publicados entre 1919 y 1974 además de otros inéditos. Se cita por la traducción *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno, 1982.

BAJTIN, Mijail / Pavel N. MEDVEDEV

1928 *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, Leningrado, Privoi. Se cita por la traducción *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, prólogo de Amalia Rodríguez Monroy, M., Alianza, 1994. El original ruso se publicó exclusivamente bajo el nombre de Pavel N. Medvedev; investigaciones posteriores han atribuido la autoría a Bajtin.

BAL Y GAY, Jesús

1927 «Marginales. La nueva generación», *El Pueblo Gallego*, tres entregas sucesivas: I, 961 (4 de marzo), pp. 1-2; II, 968 (12 de marzo), pp. 1-2; y III, 972 (17 de marzo), pp. 1-2.

1954 «La generación gallega de 1925» en *Presencia de Galicia en México*, México, Patronato de Cultura Gallega, pp. 29-40.

BAQUERO GOYANES, Mariano

1967 *¿Qué es el cuento?*, B.A., Columba. Se cita por la 2ª ed., 1974 (B.A., Columba).

BAROJA, Pío

1917 *Juventud, egolatría*, M., Caro Raggio. Se cita por la edición de Taurus, Colección Temas de España, M., 1977, con prólogo de Julio Caro Baroja.

BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón

1991a *Historia contemporánea. Enseñanza y Cultura*, t. VI de la colección *Galicia*, dirigida por Francisco Rodríguez Iglesias, A Coruña, Hércules de Ediciones.

1991b *Historia contemporánea política (Siglo XX)*, t. VIII de la colección *Galicia*, dirigida por Francisco Rodríguez Iglesias, A Coruña, Hércules de Ediciones.

1991c «Otero Pedrayo y el galleguismo. (Una aproximación a sus condicionantes doctrinales)», en Justo G. Beramendi y Ramón Máiz (comps.), *Los nacionalismos en la España de la II República*, M. y Santiago de Compostela, Siglo Veintiuno y Consello da Cultura Galega, pp. 1-11.

BARTHES, Roland

1966 *Critique et verité*, París, Du Seuil.

BAYER, Raymond

1961 *Histoire de l'Esthétique*, París, Armand Colin. Se cita por la traducción *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

BELLO, Luis

1931 «Nueva literatura», *El Sol*, 15 de enero de 1931. Recogido en *Documentos A*, 1, 1991, p. 158.

BENJAMIN, Walter

1935 «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». Recogido en *Gesammelte Schriften*, I, Frankfurt, Surhkamp. Se cita por la traducción «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, I, M., Taurus, pp. 15-57.

BERAMENDI, Justo G.

1981 *Vicente Risco no nacionalismo galego*, 2 vols., Santiago de Compostela, Eds. do Cerne.

BERAMENDI, Justo G., y Ramón MÁIZ

1992 «O pensamento político de Castelao», en Castelao, *Sempre en Galiza*, edición crítica de R. Máiz (coord.), Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, pp. 69-143.

BERAMENDI, Justo G., y Xosé Manuel NÚÑEZ SEIXAS

1995 *O nacionalismo galego*, V., A Nosa Terra.

BERENGUER, Ángel

1988 *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, M., Taurus.

BERGSON, Henri

1900 *Le rire. Essai sur la signification du comique*, París, Felix Alcan. Se cita por la traducción *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, M., Espasa-Calpe, 1973.

BERLIN, Isaiah

1969 *Four Essays on Liberty*, Oxford, Oxford University Press. Se cita por la traducción *Cuatro ensayos sobre la libertad*, M., Alianza, 1988.

BERNÁRDEZ, Carlos L.

1995 «Os outros Dieste. Pensamento e palabra en liberdade», en Víctor F. Freixanes *et al.*, *Rafael Dieste. Heterodoxia e paixón creadora*, V., Xerais, pp. 87-104.

BIEMEL, Walter

1994 *La interpretación del arte en Heidegger*, *Eutopías*, 2ª época, «Documentos de trabajo», vol. 44, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.

BILBATÚA, Miguel

1976 «Presentación. Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil», en Rafael Alberti *et al.*, *Teatro de agitación política. 1933-1939*, M., Cuadernos para el Diálogo, pp. 9-54.

1982 «Rafael Dieste, hombre de teatro», *Pueblo*, «Viernes Literario», 29 de enero, p. 8.

1983 «El teatro de Rafael Dieste», *Cuadernos Ateneo Ferrolán*, II, pp. 50-51.

1995 «Rafael Dieste e o teatro de axitación e propaganda (1936-39)», *Revista Galega de Teatro*, 11, pp. 19-26.

BLANCO, Manuel

1995 «Xornalista en Vigo», *Faro de Vigo*, «Día das Letras Galegas. Rafael Dieste», 17 de mayo, p. 3.

BLANCO PÉREZ, Domingo

1994 *Historia da literatura popular galega*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

BLANCO TORRES, Roberto

1930 *De esto y de lo otro*, A Coruña, Nós.

BLANCH, Antonio

1976 *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, M., Gredos.

BLAS GUERRERO, Andrés de

1991a «Nación y nacionalismo en Ortega y Gasset», en Justo G. Beramendi y Ramón Máiz (coords.), *Los nacionalismos en la España de la II República*, Siglo Veintiuno y Consello da Cultura Galega, M. y Santiago de Compostela, pp. 27-37.

1991b *Tradición republicana y nacionalismo español (1876-1930)*, M., Tecnos.

BLEZNICK, Donald W.

1964 *El ensayo español. Del Siglo XVI al XX*, México D.F., De Andrea.

BOBES NAVES, María del Carmen

1987 *Semiología de la obra dramática*, M., Taurus.

1992 *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, M., Gredos.

BOBILLO, Francisco

1981 *Nacionalismo gallego. La ideología de Vicente Risco*, M., Akal.

BOBILLO DÍAZ, Uxío

1995 «Dieste, comentarista político», *O Correo Galego*, «Revista das Letras», 48, 2 de febrero, pp. 26-27.

BONET, Juan Manuel

1991 «Entre París y Vallecas (Notas sobre el arte español de los años veinte», *Ínsula*, 529, pp. 9-10.

1995 *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, M., Alianza.

BONETE, Enrique

1989 «La ética en la filosofía española del siglo XX», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, vol. 3: *La ética contemporánea*, B., Crítica, pp. 386-440.

BORGES, Jorge Luis

1931 «La postulación de la realidad». Se cita por el volumen recopilatorio *Discusión*, M., Alianza, 1976, pp. 59-65.

BORGNA, Eugenio

1996 «La patria perdida en la *Lebenswelt* psicótica», *Archipiélago*, 26-27: «Formas del exilio», pp. 53-60.

BORRÁS, Manuel, y Arturo RAMONEDA

1992 «Pintura y mundo de Ramón Gaya. Entrevista con Ramón Gaya», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 12, pp. 15-36.

BOUSOÑO, Carlos

1981 *Épocas literarias y evolución. Edad Media. Romanticismo. Época contemporánea*, 2 vols., M., Gredos.

BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano

1966 «La renovación artística de 1925 en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 194, pp. 248-258.

1976 *El intelectual colectivo y el pueblo*, M., Alberto Corazón.

BRETZ, Mary Lee

1992 *Voices, Silences and Echoes. A Theory of the Essay and the Critical Reception of Naturalism in Spain*, Londres, Tamesis Books.

BRÜNING, Walter

1963 «Philosophische Anthropologie», en F. Heinemann (ed.), *Die Philosophie im XX. Jahrhundert*, Stuttgart, Ernest Klett. Se cita por la traducción portuguesa «Antropologia filosófica», en F. Heinemann (ed.), *A filosofia no século XX*, 3ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 537-552.

BUBER, Martin

1923 *Ich und Du*, Frankfurt. Se cita por la traducción *Yo y Tú*, M., Caparrós, 1993, hecha sobre la alemana de 1984, con un «Epílogo» del autor.

BUENO MARTÍNEZ, Gustavo

1966 «Sobre el concepto de "ensayo"», en *El P. Feijoo y su siglo. Ponencias y comunicaciones presentadas al Simposio celebrado en la Universidad de Oviedo del 28 de septiembre al 5 de octubre de 1964*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 89-112.

BURGUET I ARDIACA, Francesc

1986 «Ascensión y caída del Sindicato Único de Espectáculos de CNT», *Cuadernos El Público*, 15, pp. 33-49.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando

1990 «La enunciación lírica y la "actio" retórica», en *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes*, vol. 1, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 215-224.

1991 «Géneros y literatura: Anotaciones primeras sobre dos conceptos y su relación», *Discurso*, 7, pp. 5-17.

1992 *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

1994 «Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria», en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 187-228.

1994-95 «Fenomenología y enunciación lírica: Ortega, Ferraté, Gil de Biedma», *Tropelías*, 5-6, pp. 67-82.

CÁCERES, Esther de

1944 «Sobre *Historias e invenciones de Félix Muriel*», conferencia leída en Reuniones de Estudio, Montevideo, 15 de mayo. Texto incorporado a *Documentos A*, 1 (1991), pp. 172-174, por donde se cita.

CÁCERES SÁNCHEZ, Manuel

1989 «Notas acerca de los sujetos de la comunicación literaria», *Discurso*, 3/4, pp. 29-41.

CAILLOIS, Roger

1938 «Programme pour un Collège de Sociologie», *Nouvelle Revue Française*, julio. Se cita por la traducción incorporada a la recopilación *Approches de l'imaginaire*, París Gallimard, 1974: «Programa para un Colegio de Sociología», *Acercamientos a lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 95-99.

CALAMAI, Natalia

1979 *El compromiso en la poesía de la Guerra Civil española*, prólogo de J.Mª. Castellet, B., Laia (en cubierta *El compromiso de la poesía en la Guerra Civil española*).

CAMPILLO, Antonio

1992 «El autor, la ficción, la verdad», *Δαίμων*, 5, pp. 25-45.

CAMPS, Victoria

1988 «Ética y política: ¿Qué podemos esperar?», en E. Guisán (coord.), *Esplendor y miseria de la ética kantiana*, B., Anthropos, pp. 214-226.

CANO, José Luis

1970 *La poesía de la generación del 27*, M., Guadarrama. Se cita por la 2ª ed., 1973.

CANO BALLESTA, Juan

1972 *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, M., Gredos.

CAPELÁN, Antón

1995 «Presencia de Rafael Dieste no periodismo vigués», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 19-25.

CARBALLEIRA, Johán

1933 «Las Misiones Pedagógicas en Galicia», *El Pueblo Gallego*, 13 de octubre. Recogida también en X.L. Axeitos, «As Misións Pedagóxicas en Galicia. Rafael Dieste entrevistado por Gómez del Valle e J. Carballeira», *Grial*, 125, 1995, pp. 52-56.

CARBALLO CALERO, Ricardo

1963 *Historia da literatura galega contemporánea 1808-1936*, V., Galaxia. Se cita por la 3ª ed., 1981.

1982 «Rafael Dieste no novecentismo», *Grial*, 78, pp. 401-409.

CARBALLO PICAZO, Alfredo

1954 «El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España», *Revista de Literatura*, 9-10, pp. 93-156.

CARPINTERO CAPELL, Helio

1967 «Pensamiento español contemporáneo», en G. Díaz-Plaja (dir), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, t. VI: *Literatura Contemporánea*, B., Vergara, pp. 629-673.

CASARES, Carlos

1981 *Vicente Risco*, V., Galaxia.

1984 «O Risco anterior ao galeguismo», *Grial*, 86, pp. 412-427.

CASAS, Arturo

1990a «Las artes del trasgo: Primeras ficciones de Rafael Dieste», *Ínsula*, 525, pp. 29-30.

1990b «Dieste, o hábito da razón», prólogo a Rafael Dieste, *Encontros e vieiros*, Sada-A Coruña, Do Castro, pp. 5-32.

1991a «La poesía, la memoria, el vaticinio», *Documentos A*, 1, pp. 114-117.

1991b «Os irmáns Dieste e o grupo de *P.A.N.*», *Boletín Galego de Literatura*, 6, pp. 83-94.

1991c «Plenitud de la mirada. En torno al pensamiento estético de Rafael Dieste», prólogo a Rafael Dieste, *Fragua íntima. Aforismos (1926-1975)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Colección Esquío de Poesía, pp. 9-18.

1991d «Notas» a las series recopiladas en Rafael Dieste, *Fragua íntima. Aforismos (1926-1975)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Colección Esquío de Poesía, pp. 107-112.

1992 «Autobiografía e confesión», *A Trabe de Ouro*, 10, pp. 251-261.

1994a *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, V., Galaxia.

1994b «Rafael Dieste: Bibliografía», *Boletín Galego de Literatura*, 12, pp. 129-167.

1994c «Pragmática y poesía», en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 229-308.

1995a «Autoelexía do ser. Sobre a función lírica en Dieste», *Grial*, 125, pp. 5-24.

1995b «Introducción» a A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 7-11.

1995c «Elementos para unha teoría literaria», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 49-65.

1995d «A poesía de Rafael Dieste», en Rafael Dieste, *Obras Completas*, t. I, S., Do Castro, pp. 459-471.

1995e «Traxedia e farsa en *Don Frontán*», *Revista Galega de Teatro*, 11, pp. 27-40.

1996 *La teoría estética y literaria de Rafael Dieste*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (edición en microficha).

1997a «Ejecutividad y crítica literaria en Ortega. Algunas implicaciones del "Ensayo de estética a manera de prólogo"», *Actas del Congreso Internacional «Fenomenología y Ciencias Humanas», celebrado en Santiago de Compostela entre el 24 y el 28 de septiembre de 1996*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Fenomenología y Universidade de Santiago de Compostela, en prensa.

1997b «Os tratados sobre teatro de Rafael Dieste», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 110, en prensa.

CASAS, Arturo (coord.)

1995 *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.

CASAS, Arturo, y Darío VILLANUEVA

1995a «Introducción», en Rafael Dieste, *Obras Completas*, vol. I, S., Do Castro, pp. 9-34.

1995b «Marcos cronolóxicos», en Rafael Dieste, *Obras Completas*, vol. I, S., Do Castro, pp. 35-51.

1995c «Bibliografía de e sobre Rafael Dieste», *Obras Completas*, vol. I, S., Do Castro, pp. 53-95.

CASTELAO [, Alfonso Rodríguez]

1919 *Arte e galeguismo*, A Coruña, El Noroeste.

1931 *Nós*, M., Hauser y Monet.

1977 *Diario 1921*, prólogo de X. Filgueira Valverde, V., Galaxia y Museo de Pontevedra.

1944 *Sempre en Galiza*, Buenos Aires, As Burgas. Se cita por la edición crítica de R. Máiz (coord.), Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia y Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

1953 *Os vellos non deben de namorarse*, V., Galaxia. Se cita por *Obra completa*, vol. I: *Narrativa e Teatro*, 3ª ed., M., Akal, 1981, pp. 341-409 (la edición original es de 1975).

CASTILLA DEL PINO, Carlos

1994 «El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la Crítica literaria*, M., Trotta, pp. 295-386.

CASTRO, Xavier

1985 *O galeguismo na encrucillada republicana*, Ourense, Diputación Provincial.

CASTRO, X. Antón

1987 *Colmeiro desde Colmeiro (Historia de dúas conversas)*, S., Do Castro.

1992 *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, S., Do Castro.

1993 «A abstracción en Galicia: un debate que nunca existiu», *A Trabe de Ouro*, 15, pp. 45-51.

1994 *Manuel Colmeiro*, V., Galaxia.

CASTROVIEJO, Concha

1962 «Teoría y realidad del cuento», *Hoja del lunes* (M.), 30 de noviembre. Recogido en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 164-165.

CAUDET, Francisco

1973 «Noticias sobre "Hora de España" (reimpresión alemana)», *Papeles de Son Armadans*, CCXII, pp. 171-198.

1975 «Introducción» a *Hora de España (Antología)*, selección y prólogo de Francisco Caudet, M., Turner, pp. 9-49.

1977a «Presentación de *Hora de España*, nº 23», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas. Celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, vol. I, Burdeos, Universidad de Burdeos, pp. 281-285.

1977b «Apuntes para la biografía de *Hora de España*, nº 23», en el vol. V de la reimpresión anastática de *Hora de España. Revista mensual*, Vaduz y Barcelona, Topos Verlag y Laia, pp. XXI-XXXI.

1981 «Introducción» a André Gide, *Defensa de la cultura. Seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja*, M., Ediciones de la Torre, pp. 7-39 (precede al facsímil de la edición de 1936 debida a José Bergamín: M., Cruz y Raya).

1984 «Arturo Serrano Plaja: Apostillas a algunos de sus ensayos», en J.L.L. Aranguren y A. Sánchez Barbudo (coords.), *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, M., Taurus, pp. 69-98.

1988 «Las Misiones Pedagógicas: 1931-1935», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 453, pp. 93-108.

1991 «Rafael Dieste, mentor del "grupo de *Hora de España*"», *Documentos A*, 1, pp. 139-141.

1993 «*Una pregunta sobre España* (1945), de Antonio Sánchez Barbudo», *Anthropos*, 149, pp. 57-60.

1995 «El ensayo durante el exilio», en GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario), *Las literaturas exiliadas en 1939*, B., Associació d'Idees y GEXEL, pp. 17-21.

CAUDET, Francisco (ant.)

1975 *Hora de España (Antología)*, selección y prólogo de Francisco Caudet, M., Turner.

CAUDET, Francisco (comp.)

1978 *Romancero de la guerra civil*, M., De la Torre.

CEBALLOS, Edgar

1987 «Nota del editor» a su edición de Edward G. Craig, *El arte del teatro*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México y Gaceta, pp. 7-26.

CENTRO Y PERIFERIA EN LA MODERNIZACIÓN DE LA PINTURA ESPAÑOLA (1880-1918)

1993 Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1993 y 1994, B., Ministerio de Cultura y Àmbit Servicios Editoriales.

CEREZO GALÁN, Pedro

1963 *Arte, verdad y ser en Heidegger (La estética en el sistema de Heidegger)*, M., Fundación Universitaria Española.

1975 *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, M., Gredos.

1984 *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, B., Ariel.

1990 «De la crisis de la razón a la razón histórica», en M. Samaniego Romeu y V. del Arco López (eds.), *Historia, literatura, pensamiento. Estudios en homenaje a María Dolores Gómez Molleda*, t. I, Salamanca, Universidad de Salamanca / Narcea, pp. 307-343.

1992 «Razón vital y liberalismo en Ortega y Gasset», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 223-240.

1993 «Antonio Machado: del soliloquio al diálogo», en P.L. Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa*, M., Visor, pp. 185-201.

1994 «Ortega y la generación de 1914: un proyecto de ilustración», *Revista de Occidente*, 156, pp. 5-32.

1996 *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, prólogo de P. Laín Entralgo, M., Trotta.

CERNUDA, Luis

1933 «Soledades de España. Con el Museo del Pueblo», *Luz*, 10. Se cita por sus *Prosas completas*, B., Barral, 1975, pp. 1256-1258.

CIORAN, E.M.

1981 «El ensombrecedor magisterio de Ortega», *Los Cuadernos del Norte*, 8, p. 14.

CLAVERÍA, Carlos

1951-52 «Notas sobre la caracterización de la personalidad en *Generaciones y semblanzas*», *Anales de la Universidad de Murcia*, X, pp. 481-526.

COHEN, Ted, y Paul GUYER (eds.)

1982 *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

COLINAS, Antonio

1986 «Sobre la iniciación», *Los Cuadernos del Norte*, 38, pp. 2-9. Se cita por el volumen recopilatorio *El sentido primero de la palabra poética*, México, M. y B.A., Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 272-289.

1989 «Un canon en el tiempo», *Ínsula*, 509, pp. 14-15.

CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES ANTIFASCISTAS (II, Barcelona, Valencia, Madrid y París, 1937)

1979 Vol. III: *Ponencias, documentos y testimonios*, edición de M. Aznar Soler y L.M. Schneider, Barcelona, Laia.

CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES PARA LA DEFENSA DE LA CULTURA (I, París, 1935)

1987 Vol. I con un estudio introductorio a cargo del editor seguido de «Ponencias», y vol. II con tres apéndices, el primero de «Documentos del I Congreso», el segundo con un «Dossier español del I Congreso» y el tercero con «Materiales de la Conferencia de Escritores (Londres, 1936)», edición de M. Aznar Soler, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

CORBALÁN, Pablo

1980 «Tragedia, humorada y comedia en Dieste», *El País*, «Libros», 8 de junio, p. 7.

CÓRDOVA ITURBURU, [Cayetano]

1940 «*Rojo farol amante*», *La Hora*, 27 de junio.

CORREA CALDERÓN, Evaristo

1925 «Aa nova generazón galega», en *El Pueblo Gallego*, 463, 25 de julio, p. 9.

CORTINA, Adela

1985 *Razón comunicativa y responsabilidad solidaria. Ética y política en K.O. Apel*, seguido de «Epílogo: ¿Límites de la ética discursiva?», por K.O. Apel, Salamanca, Sígueme. Se cita por la 2ª ed., 1988.

1986 *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*, M., Tecnos. Se cita por la 3ª ed., 1992.

1989 «La ética discursiva», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, vol. 3: *La ética contemporánea*, B., Crítica, pp. 533-576.

1990 *Ética sin moral*, M., Tecnos. Se cita por la 2ª ed., 1992.

COSTA RICO, Antón

1996 *A reforma da educación (1906-1036). X.V. Viqueira e a historia da psicopedagoxía en Galicia*, S., Do Castro.

CRAIG, Edward Gordon

1905 *The Art of the Theater*, Londres, Foulis. Se cita, según se especifique, por Craig (1911: 137-181) o por la traducción incorporada a Craig (1987: 183-208).

1911 *On the Art of the Theater*, introducción de Alexander Hevesi, Londres, Heinemann. Se cita por la edición facsimilar de Theatre Arts Books, Nueva York, 1956.

1987 *El arte del teatro*, con introducción de Edgar Ceballos, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México y Gaceta. Compilación y traducción de tres trabajos: *On the Art of the Theater* (Londres, Heinemann, 1911), con el título «El arte del teatro», pp. 55-288; *Towards a New Theater* (Londres, Dent & Sons, 1913), con el título «Para un nuevo teatro», pp. 289-349; y *Scene* (Oxford, Oxford University Press, 1923), con el título «Escena», pp. 351-400.

CRISPIN, John

1981 «Antonio Sánchez Barbudo, Misionero Pedagógico», en B. Brancaforte, E.R. Mulvihill y R.G. Sánchez (eds.), *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo. Ensayos de literatura española moderna*, Madison, University of Wisconsin, pp. 9-22.

CROCE, Benedetto

1900 *Filosofia dello spirito. Estetica come scienza dell'espressione e Linguistica generale*, Bari, Laterza. Se cita por la traducción hecha sobre la 11ª ed. (Bari, Laterza & Figli, 1969), *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*, B.A., Nueva Visión, 1973.

1909 *Filosofia dello spirito. Filosofia della pratica. Economia ed etica*, Bari, Laterza. Se cita por la 9ª ed., Bari, Laterza & Figli, 1973.

1920 *Nuovi saggi di Estetica*, Bari, Laterza. Se cita por la 5ª ed., Bari, Laterza & Figli, 1968.

1926 *Breviario di estetica*, Bari, Laterza. Se cita por la traducción *Breviario de estética. Cuatro lecciones, seguidas de dos ensayos y un apéndice*, 9ª ed., M., Espasa-Calpe (edición original de 1938).

1936 *La Poesia*, Bari, Laterza.

CUESTA ABAD, José Manuel

1991 *Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*, M., Visor.

CUEVILLAS, Florentino L.

1920 «Dos nosos tempos», *Nós*, 1, pp. 12-13. Se cita por *Prosas galegas*, V., Galaxia, 1982, pp. 47-53.

CUNQUEIRO, Álvaro

1933 «Colmeiro, pintor», *Boletín de la Universidad de Santiago*, 17, pp. 145-153.

CVITANOVIC, Dinko

1995 «A obra arxentina dos exiliados galegos», en J.L. Varela Iglesias (ed.), *A literatura do exilio galego en América*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, pp. 11-28.

CHIAMPI, Irlemar

1980 *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*, São Paulo, Perspectiva.

CHICHARRO CHAMORRO, Antonio

1990 «Estética y teoría y crítica literarias. (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)», en J.A. Hernández Guerrero (ed.), *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, pp. 105-117.

1992 «Francisco Ayala, crítico y crítico de la crítica», en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*, Granada, Diputación Provincial, pp. 253-264.

1995 «Estética y teoría de la literatura (Notas para un estudio de sus relaciones según la Teoría Empírica de la Literatura de S.J. Schmidt)», *Signa*, 4, pp. 113-126.

CHOZA, Jacinto

1988 *Manual de antropología filosófica*, M., Rialp.

DÄLLENBACH, Lucien

1977 *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Du Seuil.

DEBICKI, Andrew P.

1968 *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, M., Gredos. Se cita por la 2ª ed., ampliada, 1981.

DELLA VOLPE, Galvano

1960 *Critica del gusto*, Milán, Feltrinelli. Se cita por la 3ª ed., ampliada, 1966.

DÍAZ, Carlos

1976 «Personalismo», en Miguel A. Quintanilla (dir.), *Diccionario de filosofía contemporánea*, Salamanca, Sígueme, pp. 379-380. Se cita por la 3ª ed., 1985.

DÍAZ, Elías

1974 *Notas para una historia del pensamiento español actual (1939-1975)*, M., Cuadernos para el Diálogo. Se cita por la 2ª ed., corregida, 1978.

DÍAZ PARDO, Isaac

1982 «Lembranzas de Rafael Dieste», nota publicada en un boletín de la Fábrica de Sargadelos. Se cita por Xosé Luís Vázquez Montero *et al.* (coords.), *Isaac Díaz Pardo. Un proxecto socio-cultural para Galicia*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1990, pp. 204-207.

1986 «Castelao, artista», *Anthropos*, 65, pp. 31-33.

1987 *Galicia hoy y el resto del mundo. Neo-mozárabes y neo-mudéjares a cien años del nacimiento de Castelao y a cincuenta años de la guerra civil española. Con un apéndice de Fco. Fernández del Riego sobre «A Cultura Galega no Exilio», y otro de Alberto Vilanova sobre «Los Exiliados Gallegos»*, S., Do Castro.

1995 «Unha teoría dos valores universais», *La Voz de Galicia*, «Suplemento especial Día das Letras Galegas 95», 17 de mayo, p. 15.

DIEGO, Gerardo

1932 *Poesía española. Antología (1915-1931)*, M. Signo.

DIESTE, Eduardo

1925 *Teseo (Discusión estética y ejemplos)*, Montevideo, Teseo. Una edición posterior eliminó el capítulo «Crónicas» y cambió el título: *Introducción a una lógica del arte*, M., Juan Pueyo, 1934. En 1940 apareció como *Teseo. Los problemas del arte* (B.A., Losada), introduciendo capítulos nuevos. Esther de Cáceres preparó la edición definitiva para la Biblioteca Artigas, Montevideo, 1964, recuperando el capítulo eliminado en 1934 y conservando los incorporados en 1940 así como el título de entonces. Se cita por esta última edición.

1930 *Teseo II*, Montevideo, Montedónico.

1933 *Buscón poeta y su teatro. Recorrido espiritual y novelesco del mundo*, M., Juan Pueyo.

1934 *Introducción a una lógica del arte*, M., Yagües.

1935 «La forma teatral. I», *P.A.N.*, 1, pp. 3-6. Recogido con el título «La forma teatral. *Viaje y fin de Don Frontán*, tragedia de Rafael Dieste» en *Teseo. Los problemas literarios*, Montevideo, Reuniones de Estudio, 1938, pp. 197-202.

1938 *Teseo. Los problemas literarios*, Montevideo, Reuniones de Estudio. Es ampliación de *Teseo II*.

1940 «El tiempo épico. Ensayo sobre la novela», *Nosotros*, marzo-abril, pp. 184-216.

1987 *Obra selecta*, B., Anthropos, con prólogos de Carlos Gurméndez y Rafael Dieste.

DIESTE, Eladio

1991 «Sobre las investigaciones geométricas de Rafael Dieste», *Documentos A*, 1, pp. 133-138.

DÍEZ-CANEDO, Enrique

1938 «Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936», *Hora de España*, XVI, pp. 13-52.

1968 *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, 4 vols., México, Joaquín Mortiz.

DÍEZ DE REVENGA, F.J.

1987 *Panorama crítico de la generación del 27*, M., Castalia.

1993 «Los poetas del 27 como críticos literarios», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, pp. 65-79.

DOCTOR SINTAX [Eduardo Dieste]

1935 «*Rojo farol amante*, de Rafael Dieste», *P.A.N.*, 3, pp. 58-59.

DOLEŽEL, Lubomir

1986 «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 50, 1, pp. 5-48.

1990 *A Poética Ocidental. Tradição e inovação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Traduce el original del autor *Occidental Poetics. Tradition and Progress*.

DOMÉNECH, Ricardo

1977 «Aproximación al teatro del exilio», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. IV: A. de Albornoz *et al.*, *Cultura y literatura*, M., Taurus, pp. 183-246.

1980 «El teatro desde 1936», en J.Mª. Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española*, t. IV: *El Siglo XX*, M., Taurus, pp. 391-440.

DOMINGO, José

1974 «Rafael Dieste. *Historias e invenciones de Félix Muriel*», *Ínsula*, 329, p. 5.

DONOSO, Antón, y Harold C. RALEY

1986 *José Ortega y Gasset: A Bibliography of Secondary Sources*, Bowling Green (Ohio, EUA), Bowling Green State University.

DOTRAS, Ana M.

1994 *La novela española de metaficción*, M. y Gijón, Júcar.

1996 «Literatura y espectáculo: la concepción teatral de Rafael Dieste», *Hispania*, 79 (4), pp. 741-751.

DOUGHERTY, Dru

1984 «Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20», en Robert Lima / Dru Dougherty, *2 ensayos sobre teatro español de los 20*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 85-155.

DUFRENNE, Mikel

1953 *Phénoménologie de l'experience esthétique*. Vol I: *L'objet esthétique*; vol. II: *La perception esthétique*, París, P.U.F.

DUFRENNE, Mikel, y Dino FORMAGGIO (eds.)

198 *Trattato di Estetica*. Vol. I: *Storia*; vol. II: *Teoria*, Milán, Mondadori.

DURÁN, J. A.

1972a *Historia de caciques, bandos e ideologías en la Galicia no urbana (Rianxo 1910-1914)*, M., Siglo Veintiuno.

1972b *El primer Castelao. Antología y biografía rotas (1910-1916)*, M., Siglo Veintiuno.

1977a *Crónicas 2. Entre el anarquismo agrario y el librepensamiento*, M., Akal.

1977b *Agrarismo y movilización campesina en el país gallego (1875-1912)*, M., Siglo Veintiuno.

1995 «El atlantismo de los Dieste», *La Voz de Galicia*, «Suplemento Especial Día das Letras Galegas-95», 17 de mayo, p. 10.

EAGLETON, Terry

1990 *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford y Cambridge (Massachusetts, EUA), Blackwell.

ECO, Umberto

1986 «Il messaggio persuasivo», en U. Eco *et al.*, *Le ragioni della retorica. Atti del Convegno «Retorica: verità, opinione, persuasione». Cattolica, 22 febbraio - 20 aprile 1985*, Modena, Mucchi, pp. 11-27.

ELIOT, Thomas S.

1944 *Four Quartets*, Londres, Faber. Se cita por *Cuatro cuartetos*, ed. bilingüe a cargo de Esteban Pujals Gesalí, 2ª ed., M., Cátedra, 1990.

ELORZA, Antonio

1984 *La razón y la sombra. Una lectura política de Ortega*, B., Anagrama.

ESPINA, Antonio

1935 «Un retrato de Tolstoi», *P.A.N.*, 6, pp. 125-127.

ESTRADA HERRERO, David

1988 *Estética*, B., Herder.

EVEN-ZOHAR, Itamar

1990 «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11, 1, pp. 9-94.

FABRA BARREIRO, Gustavo

1974 «Rafael Dieste: una recuperación», *Informaciones*, «Suplemento de las Artes y las Letras», 17 de enero, pp. 1-2. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), pp. 175-177.

1975 «Rafael Dieste: En busca de la memoria», *Informaciones*, «Suplemento de las Artes y las Letras», 5 de junio, pp. 1-2.

FALK, Eugene H.

1981 *The Poetics of Roman Ingarden*, Chapell Hill, University of North Carolina.

FELLMANN, Ferdinand

1982 *Phänomenologie und Expressionismus*, Münster, Alber Verlag. Se cita por la traducción «Fenomenología y expresionismo», capítulo I del libro *Fenomenología y expresionismo*, Barcelona y Caracas, Alfa, 1984, pp. 5-90.

FERNÁN-VELLO, Miguel Anxo, y Francisco PILLADO MAYOR

1986 *Conversas en Compostela con Carballo Calero*, B., Sotelo Blanco.

FERNÁNDEZ, Gabriela Beatriz

1991 «Identificación de la metáfora sobre la base de los "mundos posibles"», *Discurso*, 7, pp. 19-35.

FERNÁNDEZ, Luís Miguel

1995 «Dieste guionista. A *Promesa del viejo y de la doncella* e as súas ideas cinematográficas», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1995, pp. 205-218.

FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe

1926 «As interrogacioes de Dieste», *El Pueblo Gallego*, 768, 21 de julio, p. 1.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis

1995 «La generación de 1914 y el novecentismo. Los pensadores: José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Manuel Azaña», en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7/1: *Época contemporánea: 1914-1939. Primer Suplemento*, ed. de Agustín Sánchez Vidal, B., Crítica, pp. 7-27.

FERNÁNDEZ COSTAS, Xosé Manuel, y Henrique RABUNHAL

1995 *Rafael Dieste. A franqueza e o mistério*, A Coruña, Bahia.

FERNÁNDEZ MAZAS, Cándido

1933 «Rafael Dieste. *Rojo farol amante*», *Escuela de trabajo*, agosto de 1933. Se cita por Armando Fernández Mazas, *El periodismo de Fernández Mazas*, Ourense, Ediciones Andoriña, 1990, pp. 74-75.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco

1951 *Manual de historia da literatura galega*, V., Galaxia. Se cita por la 4ª ed., 1978.

1959 *Galicia y nuestro tiempo (la obra de una generación)*, B.A., Citania.

1987 «A cultura galega no exilio», en I. Díaz Pardo, *Galicia hoy y el resto del mundo*, S., Do Castro, pp. 227-242.

1990 *O río do tempo. Unha historia vivida*, S., Do Castro.

1995 «Renacencia, no exilio e no interior, da cultura galega mutilada pola Guerra Civil», *Colóquio/Letras*, 137-138, pp. 133-147.

1996 *A xeración Galaxia*, V., Galaxia.

FERRATÉ, Juan

1957 «Notas a un prólogo de Ortega». Se cita por la recopilación *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, 2ª ed., B., Seix Barral, 1982, pp. 141-158 (edición original de 1968).

1982 «Epílogo (1981)» a la 2ª ed. de *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación, 1952-1966*, B., Seix Barral, pp. 423-454.

FERRATER MORA, José

1979 *Diccionario de filosofía*, 4 vols., M., Alianza.

FESTUGIÈRE, A.-J.

1969 *De l'essence de la tragédie grecque*, París, Aubier-Montaigne. Se cita por la traducción *La esencia de la tragedia griega*, B., Ariel, 1986.

FINK, Eugen

1960 *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart, Kohlhammer. Se cita por la traducción *La filosofía de Nietzsche*, M., Alianza, 1976 (primera edición de 1966).

FORCADELA, Manuel

1993 «O síntoma Risco», en *Vicente Risco. Arredor de nós*, colección «A Nosa Cultura» de *A Nosa Terra*, 14, pp. 18-25.

FOUCAULT, Michel

1969 «Qu'est ce qu'un auteur?», *Bulletin de Société Française de Philosophie*, 62-63, pp. 75-104. Se cita por la traducción «¿Qué es un autor?», *Creación. Estética y teoría de las artes*, 9 (1993), pp. 42-68 (a partir de la p. 60 incluye el debate posterior a la exposición, que tuvo lugar el día 22 de febrero de 1969 en el *Collège de France*, con intervenciones de Jean Wahl, Jean d'Ormesson, Lucien Goldmann, Maurice de Gandillac, J. Ullmo y Jacques Lacan).

FOX, E. Inman

1985 «Ortega como crítico: Literatura y la crisis de la cultura», en *Ortega y Gasset Centennial. Centenario de Ortega y Gasset*, actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de New Mexico del 1 al 5 de noviembre de 1983, M., José Porrúa Turanzas, pp. 139-148.

1987 «Introducción biográfica y crítica» a José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, M., Castalia, pp. 7-40.

FREGE, Gottlob

1892 «Über Sinn und Bedeutung», *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 100, pp. 25-50. Se cita por la traducción «Sobre sentido y referencia», en *Estudios sobre semántica*, B., Ariel, 1984, pp. 49-84.

FREIXANES, Víctor F.

1976 *Unha ducia de galegos*, V., Galaxia.

1981 «Rafael Dieste xornalista», *Hoja del Lunes* (V.), 19 de octubre de 1981.

1982 «Sobre *Antre a terra e o ceo*», *Grial*, 78, pp. 505-506.

FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón

1995a *Rafael Dieste. Vida, personalidade e obra*, Santiago de Compostela, Laiovento.

1995b «A lingua en Rafael Dieste», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 137-188.

FREUNDLIEB, Dieter

1995 «Foucault and the Study of Literature», *Poetics Today*, 16, 2, pp. 301-344.

FUENTE, Ricardo de la

1992 «El imposible vanguardismo en el teatro español», en T. Albaladejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Madrid y Gijón, Júcar, pp. 127-148.

GACIÑO, Xosé A.

1981 «Rafael Dieste, galego universal», entrevista recogida en *El Ideal Gallego*, 10 de mayo, pp. 17-18.

GADAMER, Hans-Georg

1960 *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tubinga, Mohr. Se cita por la traducción realizada sobre la 4ª ed. (1975) *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, 4ª ed., Salamanca, Sígueme, 1991 (edición original de 1977).

1964 «Ästhetik und Hermeneutik», *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie*, 56, pp. 240-246. Se cita por la traducción «Estética y hermenéutica», en *Estética y hermenéutica*, introducción de Á. Gabilondo, M., Tecnos, 1996, pp. 55-62.

1973 «Hegels Dialektik des Selbstbewussteins», en H.F. Fulda y D. Henrich (eds.), *Materialen zu Hegels "Phänomenologie des Geistes"*, Suhrkamp, Frankfurt, pp. 217-242. Se cita por la traducción *La dialéctica de la autoconciencia en Hegel. Con un ensayo sobre "Gadamer y la decisión del pensar" y una "Guía de lectura del capítulo cuarto de la* Fenomenología del espíritu*" por Félix Duque*, Valencia, Teorema, 1980, pp. 15-49.

1985 «Wilhelm Dilthey y Ortega y Gasset: un capítulo de la historia intelectual de Europa», *Revista de Occidente*, 48-49, pp. 77-88.

1993 «Wort und Bild. So wahr, so seiend», en *Gesammelte Werke*, vol. 8: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tubinga, Mohr, pp. 373-399. Se cita por la traducción «Palabra e imagen ("Tan verdadero, tan siendo")», en *Estética y hermenéutica*, introducción de A. Gabilondo, M., Tecnos, 1996, pp. 279-307.

GALÁN SÁNCHEZ, Wenceslao

1991 «Nós, os entebrecidos», *A Trabe de Ouro*, 7, pp. 23-39.

GALICIA

1990 S., Do Castro, 9 vols. Edición facsimilar del periódico hasta el número correspondiente al 30 de septiembre de 1924.

GARCÍA, Michel

1977 «El Mono Azul», en Marc Hanrez (ed.), *Los escritores y la Guerra de España*, B., Monte Ávila, pp. 221-233.

GARCÍA, Xosé Lois

1990 «A memoria recuperada», prólogo a *Nova Galiza (Edición facsimilar)*, S., Do Castro, pp. 5-8.

GARCÍA, Yolanda

1985 «Introducción general» a Suetonio *et al.*, *Biografías literarias latinas*, M., Gredos, 9-21.

GARCÍA-ARMESTO, Fermín F.

1968 «*¿Qué es un axioma?* de Rafael Dieste», *La Voz de Galicia*, 30 de junio. Reproducido en *Documentos A*, 1 (1991), pp. 182-184.

GARCÍA-SABELL, Domingo

1966 «*Diálogo de Manuel y David*, por Rafael Dieste», *Grial*, 1966, pp. 236-239. Traducido al castellano como «Rafael Dieste y el problema del conocimiento», en *Ínsula*, 257, 1968, pp. 13-14, y así incorporado a *Documentos A*, 1, 1991, pp. 179-181.

1971 «Resposta» en la recepción de Dieste como académico de la Real Academia Gallega, en *A vontade de estilo na fala popular*, A Coruña, Do Castro, pp. 41-56.

1972 «Manoel-Antonio, o aparecido», prólogo a su edición de Manoel-Antonio, *Poesías*, V., Galaxia, pp. 9-60.

1974 «Xohan-Vicente Viqueira: o home», prólogo a X.V. Viqueira, *Ensaios e poesías*, V., Galaxia, pp. 9-24.

1975 «La intuición iluminada», prólogo a Rafael Dieste, *Testamento Geométrico*, A Coruña, Del Castro, pp. 7-13. Reproducido en *Ínsula*, 372 (1977), p. 11.

1982 «Rafael Dieste e o drama da continuidade», *Grial*, 78, pp. 387-392.

1995 «O eido filosófico de Rafael Dieste», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste (1899-1981). Unha fotobiografía*, V., Xerais, pp. 177-186.

GARCÍA BACCA, Juan David

1944 «Comentarios a la "Esencia de la poesía"», en su edición y traducción de Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, México D.F., Séneca. Se cita por la edición de Anthropos, B., 1989, pp. 41-85.

1957 *Antropología filosófica contemporánea. Diez conferencias (1955)*, Caracas. Se cita por la edición de Anthropos, B., 1982.

GARCÍA BERRIO, Antonio

1968 *España e Italia ante el conceptismo*, Murcia, Universidad de Murcia.

1976 «Historia de un abuso interpretativo: "ut pictura poesis"», en *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, t. 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 291-307 (en cubierta figura año 1977).

GARCÍA BERRIO, Antonio, y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

1988a Ut poesis pictura. *Poética del arte visual*, M., Tecnos.

1988b *La Poética: Tradición y modernidad*, M., Síntesis.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor

1987 *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. I: *De la preguerra a los años oscuros. 1935-1944*, M., Cátedra.

GAYA, Ramón

1938 «Artistas de Galicia. Colmeiro», *Nova Galiza*, 16, pp. 3-4.

GEIST, Anthony Leo

1980 *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, B., Guadarrama.

GENETTE, Gérard

1972 *Figures III*, París, Du Seuil.

1982 *Palimpsestes*, París, Du Seuil. Se cita por la traducción *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, M., Taurus, 1989.

GIL-ALBERT, Juan

1944 «Apuntes sobre la nueva España de siempre: *Félix Muriel*», *Sur*, 118, pp. 70-73. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), pp. 170-171.

1946 «*Viaje, duelo y perdición* por Rafael Dieste», *Suma Bibliográfica*, año I, 3, pp. 129-130. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), p. 167.

1975 *Memorabilia*, B., Tusquets. Se cita por la edición de su *Obra completa en prosa*, vol. 2, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial, 1982, pp. 237-372.

GILLET, Joseph E.

1956 «El personaje autónomo en la literatura española y europea», *Hispanic Review*, XXIV, 3, pp. 179-190.

GIMFERRER, Pere

1974 «Tres escritores solitarios», *Destino*, 2 de febrero.

GINER, Salvador

1989 «Sociología y filosofía moral», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, vol. 3: *La ética contemporánea*, B., Crítica, pp. 118-162.

GOMÁ, Francisco

1989 «Scheler y la ética de los valores», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, vol. 3: *La ética contemporánea*, B., Crítica, pp. 296-326.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis

1981 *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad.

1987 «Krausismo, modernismo y ensayo», en I.A. Schulman (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, M., Taurus, pp. 210-226.

GÓMEZ CAMBRES, Gregorio

1992 *El camino de la razón poética*, Málaga, Ágora.

GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel

1986 «Farsa y esperpento en tiempos de guerra», *Cuadernos El Público*, 15, pp. 51-60.

1993 «La idea del teatro en la dramaturgia de la guerra civil: algunos ensayos», *Anthropos*, 148, pp. 35-39.

GÓMEZ REDONDO, Fernando

1991 «Historiografía medieval», en C. Alvar, Á. Gómez Moreno y F. Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, M., Taurus, pp. 11-83.

GÓMEZ ROMERO, Isidro

1986 *Husserl y la crisis de la razón*, M., Cincel.

GÓMEZ DEL VALLE, Manuel

1933 «Las Misiones Pedagógicas, el Museo del Pueblo y sus animadores», en *Escuela de Trabajo*, 19, 20 de octubre. Recogida por X.L. Axeitos en «As Misións Pedagóxicas en Galicia. Rafael Dieste entrevistado por Gómez del Valle e J. Carballeira», *Grial*, 125, 1995, pp. 56-59.

GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel

1974 «*Historias e invenciones de Félix Muriel*», *La Voz de Galicia*, «Los domingos de *La Voz*», 17 de febrero, s. pag. Traducido al gallego en el número 78 de *Grial*, 1982, pp. 503-504.

1991 «El quinqué color guinda», *Documentos A*, 1, pp. 99-106.

GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán

1995a «O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX: un marco de reflexión», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 13-29.

1995b «Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega», *Anuario Galego de Literatura 1994*, pp. 67-81.

GRANELL, Eugenio F.

1991 «Andanzas y amores de Félix Muriel», *Documentos A*, 1, pp. 81-90.

1995 «Dieste salvoume a vida», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 55-59.

GRAVIER, Maurice

1958 «Les héros du drame expressioniste», en Jean Jacquot *et al.*, *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, París, Centre National de la Recherche Scientifique. Se cita por la traducción «Los héroes del drama expresionista», en *El teatro moderno. Hombres y tendencias (Conferencias de Arrás, del 20 al 24 de junio de 1957)*, B.A., Eudeba, 1967, pp. 116-127.

GRAY, John

1986 *Liberalism*, Oxford. Se cita por la traducción *Liberalismo*, M., Alianza, 1994.

GRAY, Rockwell

1989 *The Imperative of Modernity. An Intellectual Biography of José Ortega y Gasset*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, Universidad de California.

GREIMAS, Algirdas J., y Joseph COURTÉS

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette. Se cita por la traducción *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

GUERRERO ZAMORA, Juan

1962 *Historia del teatro contemporáneo*, vol. III, B., Juan Flors.

GUILLÉN, Claudio

1965 «Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*», en M.P. Hornik (ed.), *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, pp. 175.197. Se cita, con la ampliación incorporada ya en Guillén (1971: 159-217), por *El primer Siglo de Oro Estudios sobre géneros y modelos*, B., Crítica, 1988, pp. 109-153.

1971 *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton, University.

1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, B., Crítica.

1989 *Teorías de la historia literaria (Ensayos de Teoría)*, M., Espasa-Calpe.

1991 «Al borde de la literariedad: Literatura y epistolaridad», *Tropelías*, 2, pp. 71-92.

1995 «Lo uno con lo diverso: Literatura y complejidad», *1616*, IX, pp. 51-66.

GUILLÉN, Jorge

1961 *Language and Poetry*, Cambridge (Massachusetts, EUA), Universidad de Harvard. Se cita por la traducción *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, 2ª ed., M., Alianza, 1972 (edición original en Revista de Occidente, M., 1962).

GULLÓN, Germán

1977 «El ensayo y la crítica», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. IV: A. de Albornoz *et al.*, *Cultura y literatura*, M., Taurus, pp. 247-286.

GULLÓN, Ricardo

1969 *La invención del 98 y otros ensayos*, M., Gredos.

1977 «¿Hubo un surrealismo español?», en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, pp. 118-130. Se cita por la compilación de V. García de la Concha (ed.), *El Surrealismo*, M., Taurus, 1982, pp. 77-89.

GURMÉNDEZ, Carlos

1979 «Rafael Dieste: "Todos los recuerdos atraen una imagen íntima"», «Arte y pensamiento», *El País*, 18 de marzo de 1979, pp. IV-V.

1982 «Un creador total», *Grial*, 78, pp. 393-400.

1985 «Prólogo» a Rafael Dieste, *La Isla * Tablas de un naufragio*, B., Anthropos, pp. 7-11.

1987 «Prólogo» a Eduardo Dieste, *Obra selecta*, B., Anthropos, 1987, pp. 7-15.

1991a «Autobiografía intelectual», *Anthropos*, 120, pp. 17-28.

1991b «El pensamiento de Rafael Dieste», *Documentos A*, 1, pp. 71-72.

1995a «A creación narrativa e dramática de Rafael Dieste», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 133-141.

1995b «Breve semblanza de Rafael Dieste», *Boletín Galego de Literatura*, 14, pp. 85-87.

1995c «Rafael Dieste y su horizonte filosófico europeo», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 15-25.

1996 «Los recuerdos y la memoria», *El País*, 11 de mayo de 1996, p. 12.

GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan

1978 «Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 333, pp. 347-386.

HABERMAS, Jürgen

1976 *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*, Frankfurt, Suhrkamp. Se cita por la traducción *La reconstrucción del materialismo histórico*, M., Taurus, 1981.

1981 *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band I: *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*; Band II: *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt, Suhrkamp. Se cita por la traducción *Teoría de la acción comunicativa*. Vol. I: *Racionalidad de la acción y racionalización social*; vol. II: *Crítica de la razón funcionalista*, M., Taurus, 1987.

HADERMANN, Paul

1973 «Expressionist Literature and Painting», en U. Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, París y Budapest, Librairie Didier y Akadémiai Kiadó, pp. 111-139.

HAMBURGUER, Käte

1958 *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett. Se cita por la traducción *Logique des genres littéraires*, París, Du Seuil, 1986 (realizada sobre la 2ª ed. alemana, ampliada, de 1968).

HARO TECGLEN, Eduardo

1991 «Dieste en el teatro de su tiempo», *Documentos A*, 1, pp. 118-120.

1995 «Unha misión para Dieste», *Revista Galega de Teatro*, 11, pp. 58-60.

HARTMANN, Nicolai

1926 *Ethik*, Berlín, De Gruyter. Se cita por la traducción hecha sobre la 3ª ed., de 1949, *Etica I. Fenomenologia dei costumi*, ed. de V. Filippone Thaulero, Nápoles, Guida, 1969.

1933 *Systematische Selbstdarstellung*, Berlín, De Gruyter. Se cita por la traducción realizada sobre la edición de 1955 (Berlín, De Gruyter & Co.), *Autoexposición sistemática*, con un estudio preliminar de Carlos Mínguez, M., Tecnos, 1989.

1953 *Ästhetik*, Berlín, De Gruyter & Co. Se cita por la traducción *Estética*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

HEIDEGGER, Martin

1927 *Sein und Zeit*, Tübingen, Halle. Se cita por la traducción *El ser y el tiempo*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (edición original de 1951).

1936 «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», conferencia pronunciada en Roma el 2 de abril e incorporada, ese mismo año, al número 3 de la revista muniquesa *Das innere Reich*, pp. 1065-1078. Se cita por la traducción *Hölderlin y la esencia de la poesía*, edición, prólogo y comentarios de Juan D. García Bacca, B., Anthropos, 1989.

1950 *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt, Klostermann. Texto sobre tres conferencias pronunciadas por el autor en 1935 y 1936. Se cita por la traducción «El origen de la obra de arte», incorporada al volumen *Arte y poesía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 35-123.

1954 *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske.

HERAS, Guillermo

1992 «Ausencias y carencias en el discurso de la puesta en escena española de los años 20 y 30», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 139-146.

HERRERO, Araceli

1994 «De como Rafael Dieste e Manuel Lourenzo deron vida e voz a doncela guerreira dos romances hispánicos», *Revista Galega de Teatro*, 10, pp. 53-58.

HIRIART, Rosario

1991 «La historia de Dieste en las invenciones de *Félix Muriel*», *Documentos A*, 1, pp. 91-96.

HOLMES, Oliver W.

1985 «La fenomenología y la historia en Ortega», en M. Durán (ed.), *Ortega, hoy. Estudio, ensayos, y bibliografía sobre la vida y la obra de José Ortega y Gasset*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 225-236.

HOLLAND, Norman N.

1978 «Human Identity», *Critical Inquiry*, 4, pp. 451-469.

HORA DE ESPAÑA. REVISTA MENSUAL

1937-38 Se cita por la reimpresión anastática de Topos Verlag AG y Laia, 5 t., Vaduz y B., 1977, con prólogo de Enrique Montero.

HORMIGÓN, Juan Antonio

1972 *Ramón del Valle Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, M., Alberto Corazón.

HORNBY, Richard

1986 *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Associated University Presses.

HUERTA CALVO, Javier

1992a «Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios», Tercera Parte del libro en colaboración con A. García Berrio *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*, M., Cátedra, pp. 141-232.

1992b «La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 285-294.

HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo

1992 «Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 401-414.

HUME, David

1739 *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, Londres, John Noon. Se cita por la traducción *Tratado de la naturaleza humana. Ensayo para introducir el método de razonamiento humano en los asuntos morales*, estudio introductorio de Francisco Larroyo, 2ª ed., México, Porrúa, 1985 (edición original de 1977).

HUSSERL, Edmund

1950a *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge. (Husserliana, I)*, ed. de Stephan Strasser, La Haya, Nijhoff. Se cita por la traducción *Meditaciones cartesianas*, estudio preliminar y edición de Mario A. Presas, M., Tecnos, 1986 (no incluye el texto de las conferencias parisinas dictadas el 23 y el 25 de 1929: las «Pariser Vörtrage»).

1950b *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen. (Husserliana, II)*, ed. de Walter Biemel, La Haya, Nijhoff. Recoge las lecciones dictadas en Gotinga entre el 26 de abril y el 2 de mayo de 1907. Se cita por la traducción *La idea de la Fenomenología. Cinco lecciones*, México, Madrid y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1982.

1973 *Grundprobleme der Phänomenologie*, ed. de Iso Kern, La Haya, Nijhoff. Recoge las clases de Husserl en el semestre de invierno del curso 1910-1911 en Gotinga y procede del volumen XIII de *Husserliana*. Se cita por la traducción *Problemas fundamentales de la fenomenología*, edición de César Moreno y Javier San Martín.

HUTCHEON, Linda

1980 *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nueva York y Londres, Methuen.

IGLESIAS SANTOS, Montserrat

1994 «El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas», en Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 309-356.

1995 «Valle-Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europeo», en M. Aznar Soler y J. Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, B., Cop d'Idees y Taller d'investigacions valleinclanianes, pp. 539-551.

ILIE, Paul

1981 *Literatura y exilio interior*, M., Fundamentos.

INGARDEN, Roman

1931 *O dziele literackim*, Varsovia. Se cita por la traducción portuguesa *A obra de arte literária*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, llevada a cabo a su vez sobre la versión alemana *Das literarische Kunstwerk. Mit einen Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, 3ª ed., Tubinga, Max Niemeyer.

INNES, Cristopher

1993 *Avant Garde Theatre (1892-1992)*, Londres y Nueva York, Routledge.

IRIZARRY, Estelle

1979 *Rafael Dieste*, Boston, G. K. Hall.

1980 *La creación literaria de Rafael Dieste*, S., Do Castro.

1985 «Introducción» a su edición de Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, M., Cátedra, pp. 9-80.

1990 «Imágenes e imaginaciones filosóficas en Rafael Dieste y Tomás Barros», en K.N. March (ed.), *Homenaxe a Ramón Martínez López*, S., Seminario de Estudos Galegos, pp. 33-41.

1992 *Estudios sobre Rafael Dieste*, B., Anthropos-Ayuntamiento de La Coruña.

1991a «Palabras predilectas y definidoras en la poesía de Rafael Dieste», *Documentos A*, 1, pp. 107-110.

1991b «El exilio en las obras de dos narradores gallegos: Granell y Dieste», en J.M. Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, B., Anthropos, pp. 340-348.

1995 «A xeografía nas obras de Rafael Dieste», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1995, pp. 83-93.

ISER, Wolfgang

1976 *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Wilhelm Fink. Se cita por la traducción *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, M., Taurus, 1987.

JANSEN, Nerina

1975 *Generation Theory*, Pretoria, University of South Africa. Se cita por la traducción *La teoría de las generaciones y el cambio social*, M., Espasa-Calpe, 1977.

JARNÉS, Benjamín

1936 «Letras españolas», *La Nación*, 16 de agosto de 1936.

JAUSS, Hans Robert

1970 *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp. Se cita por la traducción *La literatura como provocación*, B., Península, 1976.

JIMÉNEZ, Alberto

1971 *Historia de la Universidad Española*, M., Alianza.

JIMÉNEZ, José

1986 *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, M., Tecnos. Se cita por la 2ª ed., 1992.

JIMÉNEZ MARTOS, Luis

1977 «Valdivieso, Laffón, Oliver y otros poetas de los años veinte», *La Estafeta Literaria*, 618-619, pp. 16-19.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio

1982 «La intelectualidad republicana y la revista "Hora de España"», *Analecta Malacitana*, vol. V, 2, pp. 343-390.

JIMÉNEZ REDONDO, Manuel

1991 «Introducción. Kant y Hegel en el pensamiento de Habermas», en Jürgen Habermas, *Escritos sobre moralidad y eticidad*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 9-62.

KANT, Immanuel

1790 *Kritik der Urteilskraft*. Se cita por la traducción *Crítica del juicio*, M., Espasa Calpe, 1977.

KAUFFMANN, R. Lane

1989 «The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method», en A.J. Butrym (ed.), *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens (Georgia, EUA) y Londres, University of Georgia, pp. 221-240.

KEARNEY, Richard

1991 «Between Tradition and Utopia. The Hermeneutical Problem of Myth», en D. Wood (ed.), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 55-73.

KÖRNER, S.

1955 *Kant*, Harmondsworth, Penguin Books. Se cita por la traducción *Kant*, M., Alianza, 1977.

KRAUSE, Karl Christian Friedrich

1811 *Das Urbild der Menschheit*, Dresde. Se cita por la traducción *Ideal de la humanidad para la vida*, con introducción y comentarios de Julián Sanz del Río, M., Manuel Galiano, 1960.

1837 *Abriss der Aesthetik*. Se cita por la traducción *Compendio de Estética*, edición de Pedro Aullón de Haro sobre la traducción y anotaciones originales de Francisco Giner (M., Victoriano Suárez, 1883), M., Verbum, 1995.

KRONIK, John W.

1971 La Farsa *(1927-1936) y el teatro español de preguerra*, Chapel Hill, University of North Carolina.

1992 «Vanguardia y tradición en el teatro de Jacinto Grau», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 79-87.

LABORATORIO DE FORMAS DE GALICIA

1970 «Manifesto», *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, 1, pp. 5-6.

LAÍN ENTRALGO, Pedro

1981 *Teoría y realidad del otro*, M., Revista de Occidente. Se cita por la edición de Alianza Editorial, M., 1983.

LAMAS, Natalia

1982 «Dieste, músico», *Grial*, 78, pp. 479-481.

LAVAUD, Jean-Marie y Eliane

1992 «Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 361-372.

LAXEIRO [Xosé Otero Abeledo]

1995 «Compartimos morriñas en Buenos Aires», *La Voz de Galicia*, «Suplemento Especial Día das Letras Galegas-95», 17 de mayo, p. 16.

LÁZARO CARRETER, Fernando

1969 «El realismo como concepto crítico literario», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 238-240, pp. 1-24. Se cita por *Estudios de poética*, M., Taurus, 1976, pp. 121-142.

1979 «¿Claves de la poética de Antonio Machado?», *Nueva Estafeta*, III, pp. 47-53. Se cita por el volumen *De poética y poéticas*, M., Cátedra, 1990, pp. 171-179, aquí con el título «Antonio Machado. Claves de su poética».

1985a «Esbozo de una poética de Ortega y Gasset», *Revista de Occidente*, 48-49, pp. 189-209. Se cita por *De poética y poéticas*, M., Cátedra, 1990, pp. 95-111.

1985b «Novela y lenguaje: 1902», en *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, pp. 114-129. Se cita por *De poética y poéticas*, M., Cátedra, 1990, pp. 129-149, donde toma el título de «Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, "Azorín")».

LECHNER, J.

1968 *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera: De la generación de 1898 a 1939*, Leiden, Universitaire Pers Leiden.

LERENA ALESÓN, Carlos

1976 *Escuela, ideología y clases sociales en España. Crítica de la sociología empirista de la educación*, B., Ariel. Se cita por la 2ª ed.: B. Ariel, 1980.

LERÍN RIERA, Javier

1992a «Apuntes sobre la recepción de la fenomenología en España», *Isegoría*, 5, pp. 142-153.

1992b «Ortega y el método. Una interpretación fenomenológica de "Ensimismamiento y alteración"», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 117-125.

LEVINAS, Emmanuel

1979 *Le Temps et l'autre*, Saint Clément, Fata Morgana. Se cita por la traducción *El tiempo y el Otro*, con introducción de Félix Duque, B., Paidós e I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993.

LEYTE, Arturo

1988 «Introducción» a su edición bilingüe de M. Heidegger, *Identidad y diferencia / Identität und Differenz*, B., Anthropos, pp. 7-54.

LIDA, Clara E.

1991 «Del destierro a la morada», en J.M. Naharro-Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, B., Anthropos, pp. 63-84.

LITVAK, Lily

1981 *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, B., Antoni Bosch.

1988 *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, B., Ediciones del Serbal.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio

1990 *Luís Pimentel e «Sombra do aire na herba»*, V., Galaxia.

1991 «Actividad vanguardista y poética de ruptura (la generación del 22 en la literatura gallega)», *Ínsula*, 529, pp. 14-16.

LÓPEZ-MORILLAS, Juan

1975 «La Institución, Cossío y el "arte de ver"», *Ínsula*, 344-345, pp. 1 y 18.

1973 «Estudio preliminar» a J. López-Morillas (sel. y ed.), *Krausismo: Estética y literatura*, B., Labor, pp. 9-30.

LÓPEZ ALONSO, Covadonga

1989 «La organización enunciativa del discurso», *Revista Española de Lingüística*, 19, 2, pp. 377-387.

LÓPEZ CASAS, Mercè

1992 «La técnica del retrato en las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán y las "Artes Poéticas" medievales», *Revista de Literatura Medieval*, IV, pp. 145-162.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne

1972 *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías (1923-1936)*, M., Taurus.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco

1946 «La retórica en las "Generaciones y semblanzas" de Fernán Pérez de Guzmán», *Revista de Filología Española*, XXX, pp. 310-352.

LÓPEZ FRÍAS, Francisco

1985 *Ética y política. En torno al pensamiento de J. Ortega y Gasset*, B., Promociones Publicaciones Universitarias. Se cita por la 2ª ed., del mismo año 1985.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso

1993 *Ensayo sobre el Autor*, M. y Gijón, Júcar.

LÓPEZ SÁNDEZ, María

1995 «*Dos arquivos do trasno*: unha poética aplicada», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 159-162.

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel

1988 «El arte contemporáneo», en José M. García Iglesias *et al.*, *Enciclopedia Temática de Galicia: Arte*, B., Nauta, pp. 151-240.

1993 «Del 98 a la II República: la época del regionalismo» y «De la II República al Plan de Estabilización», capítulos 6 y 7 de J.M. López Vázquez e Iago Seara Morales, *Arte Contemporáneo*, t. XV de la colección *Galicia*, dirigida por Francisco Rodríguez Iglesias, A Coruña, Hércules de Ediciones, pp. 201-319.

LÓPEZ VÁZQUEZ, Ramón

1994 *A filosofía krausista en Galicia*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.

LORENZANA, Salvador [Francisco Fernández del Riego]

1976 «A andadura espiritual dun escritor», *Grial*, 52, pp. 145-158.

LOSADA, Basilio

1982 «O popular e o culto en *Dos arquivos do trasno*», *Grial*, 78, pp. 421-425.

1989 «Castelao e as vangardas», en Justo G. Beramendi y Ramón Villares (eds.), *Actas Congreso Castelao (Santiago de Compostela, 24-29 novembro 1986)*, t. II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia y Fundación Castelao, pp. 125-128.

1991 «*Dos arquivos do trasno*», *Documentos A*, 1. pp. 97-98.

LUKÁCS, Georg

1910 *A lélek és a formák (Kisérletek)*, Budapest, F. Társulat Nyomda. Se cita por la traducción incorporada al volumen *El alma y las formas* y *La teoría de la novela*, B., Grijalbo, 1975, pp. 9-275, realizada sobre la versión alemana, ampliada en relación con la original húngara, *Die Seele und die Formen. Essays*, Neuwied y Berlín, H. Luchterhand, 1971 (traducción primera al alemán en Egon Fleischel & Co, Berlín, 1911).

LLORENS, Vicente

1976 *La emigración republicana*, vol. I de la serie dirigida por J.L. Abellán *El exilio español de 1939*, M., Taurus.

MACEIRA FERNÁNDEZ, Xosé Manuel

1995 *A literatura galega no exilio. Consciencia e continuidade cultural*, V., Do Cumio.

MACHADO, Antonio

1936 *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, M., Espasa-Calpe. Se cita por la edición de Antonio Fernández Ferrer, *Juan de Mairena I*, M., Cátedra, 1986.

MAESTRO, Jesús G.

1994 *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*, Kassel, Universidad de Oviedo y Reichenberger.

MAGLIOLA, Robert R.

1977 *Phenomenology and Literature. An Introduction*, West Lafayette, Purdue University Press.

MAILLARD, Chantal

1992 *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, B., Anthropos.

MAINER, José-Carlos

1971 «Introducción. Historia literaria de una vocación política (1930-1950)», a J.C. Mainer (ed. y ant.), *Falange y literatura*, B., Labor, pp. 13-65.

1972 *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, M., Cuadernos para el Diálogo.

1975 *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, M., Cátedra. Se cita por la 4ª ed., 1987.

1985 «Ortega: primeras armas (1902-1914)», en J.L. García Delgado (ed.), *La España de la Restauración. Política, economía, legislación y cultura*, M., Siglo XXI, pp. 437-468. Se cita por la recopilación *La doma de la Quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, pp. 171-207.

1988 *Historia, literatura, sociedad*, M., Instituto de España y Espasa Calpe.

1989 *La corona hecha trizas (1930-1960)*, B., Promociones y Publicaciones Universitarias.

MÁIZ, Ramón

1984 *O Rexionalismo galego. Organización e ideoloxía (1886-1907)*, S., Do Castro.

1991 «Federalismo y nación en el discurso del nacionalismo gallego de la II República», en Justo G. Beramendi y Ramón Máiz (coords.), *Los nacionalismos en la España de la II República*, Siglo Veintiuno y Consello da Cultura Galega, M. y Santiago de Compostela, pp. 377-404.

MANNHEIM, Karl

1925 «Das Problem einer Soziologie des Wissens», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 54. Se cita por la traducción *El problema de una sociología del saber*, con estudio preliminar de J.C. Gómez Muñoz, M., Tecnos, 1990.

1928 «Das Problem der Generationen», en *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*, vol. 7, 2-3. Incorporado a *Wissenssoziologie: Auswahl aus dem Werk*, ed. de K.H. Wolff, Berlín-Neuwied, Luchterhand, 1964. Se cita por la traducción *Le problème des générations*, introducción y epílogo de Gérard Mauger, París, Nathan, 1990.

1935 *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Leiden, Sijthoff. Se cita por la traducción *El hombre y la sociedad en la época de crisis*, Buenos Aires, La Pléyade, 1969.

MANOEL-ANTONIO [o MANUEL ANTONIO]

1979 *Correspondencia*, V., Galaxia. Edición, prólogo y notas de Domingo García-Sabell.

1983 *Antología poética*, ed. bilingüe de César Antonio Molina, M., Akal.

1990 *De catro a catro e outros textos*, ed. de Román Raña Lama, V., Xerais.

1992 *Poesía galega completa*, ed. de Xosé Luís Axeitos, B., Sotelo Blanco.

MANOEL-ANTONIO y Álvaro CEBREIRO

1922 «¡Máis alá!», folleto *s. n.* Se cita por Manuel Antonio, *De catro a catro e outros textos*, ed. de Román Raña Lama, V., Xerais, 1990, pp. 157-166.

MANTEIGA PEDRARES, José

1991 «Sobre la dimensión filosófica de Rafael Dieste», *Documentos A*, 1, pp. 128-129.

MAÑÁ DELGADO, Gemma

1993 «Sánchez Barbudo, de la lírica a la épica: *Entre dos fuegos*», *Anthropos*, 149, pp. 53-56.

MARAVALL, José María

1983 «La aportación de Ortega al desarrollo del concepto de nación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 403-405, pp. 511-528.

MARCO, Joaquín

1974 «Lo maravilloso en la narrativa de Rafael Dieste», *La Vanguardia*, 665, 31 de enero. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), pp. 174-175.

MARÍAS, Julián

1959 *La Escuela de Madrid. Estudios de filosofía española*, B.A., Emecé.

1971 *Acerca de Ortega*, M., Revista de Occidente. Se cita por la 2ª ed.: M., Espasa-Calpe, 1991.

1989 *Generaciones y constelaciones*, M., Alianza.

MARICHAL, Juan

1957 *La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico)*, B., Seix Barral.

1974 «La "generación de los intelectuales" y la política (1909-1914)», *Revista de Occidente*, 170, pp. 166-180.

1976 «Las fases políticas del exilio (1939-1975)», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. II: M. Tuñón de Lara *et al.*, *Guerra y política*, M., Taurus, pp. 227-236.

MARÍN ESCUDERO, Xoán-Luís

1991 «A transfiguración literaria da filosofía na obra de Dieste», trabajo inédito.

1995 «As bases dialóxicas do pensamento de Rafael Dieste», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 67-77.

MARRA-LÓPEZ, José R.

1963 *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, M., Guadarrama.

1964 «Coloquios: Perfil de Rafael Dieste», *Ínsula*, 211, pp. 4-5.

MARRAST, Robert

1958 «Le théatre à Madrid pendant la guerre civile», en Jean Jacquot *et al.*, *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, París, Centre National de la Recherche Scientifique. Se cita por la traducción «El teatro en Madrid durante la Guerra Civil. Una experiencia de teatro político», en *El teatro moderno. Hombres y tendencias (Conferencias de Arrás, del 20 al 24 de junio de 1957)*, B.A., Eudeba, 1967, pp. 267-286.

1978 *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, B., Institut del Teatre y Edicions 62.

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago

1991 «Lírica pureza del enigma (sobre *Rojo farol amante*, de Dieste)», *Documentos A*, 1, pp. 111-113.

MARTÍN GAITE, Carmen

1980 «*Viaje, duelo y perdición*, de Rafael Dieste. La zozobra sagrada», *Diario 16*, 17 de marzo, p. 20. Recogido en *Documentos A*, 1 (1991), pp. 160-161.

MARTÍNEZ BONATI, Félix

1960 *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Santiago de Chile, Universidad de Chile. Se cita por la 3ª ed., revisada, B., Ariel, 1983.

1978 «El acto de escribir ficciones», *Dispositio*, vol. III, 7-8, pp. 137-144.

1980 «Representation and Fiction», *Dispositio*, vol. V, 13-14, pp. 19-33.

1984a «Fenomenología y crítica (Notas para una discusión)», *Dispositio*, vol. IX, 24-26, pp. 91-107.

1984b «Fiction and the Transposition of Presence», en A.-T. Tymieniecka (ed.), *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic-Epic-Tragic. The Literary Genre*, *Analecta Husserliana*, XVIII, Dordrecht, Boston y Lancaster, D. Reidel Publishing Company, pp. 495-504. Se cita por la traducción «Ficción y transposiciones de la presencia», incluida en la recopilación *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 129-138.

1992 *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ DE LAS HERAS, Agustín

1993 «En torno a la generación de Ortega», *Ínsula*, 563, pp. 11-13.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón

1978 «Literatura gallega en el exilio», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. VI: V. Riera Llorca *et al.*, *Cataluña, Euzkadi, Galicia*, M., Taurus, pp. 285-323. Traducido al gallego como *A literatura galega no exilio*, Trasalba (Ourense), Fundación Otero Pedrayo, 1987.

MASIDE, Carlos

1934 «Exposición Colmeiro. Asociación de Artistas - A Cruña», *Nós*, 130, pp. 153-155.

MATAMORO, Blas

1982 «La emigración cultural española en Argentina durante la posguerra de 1939», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 384, pp. 576-590.

MAUGER, Gérard

1990 «Postface» a K. Mannheim, *Le problème des générations*, París, Nathan, pp. 83-119.

MAYOBRE RODRÍGUEZ, Purificación

1990 «O krausismo en Galicia», en X.L. Barreiro Barreiro (coord.), *O pensamento galego na historia. (Aproximación crítica)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 231-235.

McCORMICK, Peter

1984 «Philosophical Discourses and Fictional Texts», en A.J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 54-74.

MEMORIA DE MISIONES

1934 M., Patronato de Misiones Pedagógicas. Correspondiente al período septiembre de 1931 a diciembre de 1933. Se cita por la edición preparada por Mª. D. Cabra Loredo, *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931 - Diciembre de 1933. Informes*, M., El Museo University, 1992.

1935 M., Patronato de Misiones Pedagógicas. Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria (Zamora) seguida de resumen de trabajos realizados en el año 1934.

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís

1984 *De Pondal a Novoneyra. Poesía galega posterior á guerra civil*, V., Xerais.

1993 «*A Gadaña* no mundo», *A Trabe de Ouro*, 15, pp. 71-82.

1994 «Risco no feixismo: achegamento á trabe de alquitrén», *A Trabe de Ouro*, 18, pp. 25-37.

1995 «Dieste ambute», *Faro de Vigo*, 15 de mayo, p. 2.

MENÉNDEZ ALZAMORA, Manuel

1995 «Pensamiento político español del siglo XX. A) La Generación del 14», en F. Vallespín (ed.), *Historia de la Teoría Política, 6. La reestructuración contemporánea del pensamiento político*, M., Alianza, pp. 454-508.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1945 *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard. Se cita por la traducción *Fenomenología de la percepción*, B., Península.

MIGNOLO, Walter D.

1984 *Textos, modelos y metáforas*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

MOLINA, César Antonio

1981 «La memoria y el espejo de Rafael Dieste», *Ínsula*, 420, pp. 10-11.

1984 *La revista «Alfar» y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, A Coruña, Nós.

1989a «Prólogo. Los archivos del fin del mundo», seguido de «Cronología [de Rafael Dieste]» y «Bibliografía seleccionada de Rafael Dieste», en R. Dieste, *De los archivos del trasgo*, edición bilingüe gallego-castellano, prólogo y traducción de C. A. Molina, M., Espasa Calpe, Colección Austral, pp. 9-42.

1989b *Prensa literaria en Galicia (1920-1960)*, V., Xerais.

MOLINUEVO, José Luis

1992 «Literatura y filosofía en Ortega y Gasset», *Revista de Occidente*, 132, mayo, pp. 69-94.

1995 «Estudio introductorio» a José Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, ed. de J.L. Molinuevo, M., Tecnos, pp. 9-63.

MONLEÓN, José

1979 *«El Mono Azul». Teatro de urgencia y Romancero de la Guerra Civil*, M., Ayuso.

1995 «*Hora de España*: Rafael Dieste, dramaturgo antifascista», *Revista Galega de Teatro*, 11, pp. 6-18.

MONTAÑA, Estro

1995 «A exploración do mar e da memoria», en Víctor F. Freixanes *et al.*, *Rafael Dieste. Heterodoxia e paixón creadora*, V., Xerais, pp. 59-84.

MONTEAGUDO, Henrique

1996 «Nación/creación. Estética e política no agromar do ensaio galego (1916-20)», *Anuario de Estudios Literarios Galegos 1995*, pp. 63-108.

MONTERO, Enrique

1977 «Palabras previas» a la reimpresión anastática de *Hora de España. Revista mensual*, t. I, Vaduz y B., Topos Verlag AG y Laia, pp. V-XVI.

MONTERO MOLINER, Fernando

1987 *Retorno a la fenomenología*, B., Anthropos.

1992a «Fenomenología del prejuicio», *Isegoría*, 5, pp. 28-42.

1992b «El mundo en el sistema de Ortega», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 147-165.

MORÁN, María Luz

1995 «La teoría de las elites», en F. Vallespín (ed.), *Historia de la Teoría Política, 5. Rechazo y desconfianza en el proyecto ilustrado*, M., Alianza, pp. 132-188.

MORAWSKI, Stefan

1974 *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, Cambridge (Massachusetts, EUA), The Massachusetts Institute of Technology. Se cita por la traducción *Fundamentos de Estética*, prólogo de J.F. Ivars, Barcelona, Península, 1977.

MORENO SANZ, Jesús

1996 «La política desde su envés histórico-vital: historia trágica de la esperanza y sus utopías», estudio introductorio a su edición de María Zambrano, *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, pp. 9-193.

MORÓN ARROYO, Ciriaco

1968 *El sistema de Ortega y Gasset*, M., Alcalá.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido

1951 *Il concetto dello stilo*, Milán, Bocca.

1960 *L'Esthétique contemporaine. Une enquête*, Milán, Marzorati. Se cita por la traducción *La estética contemporánea. Una investigación*, Buenos Aires, Losada, 1971.

MUNDI PEDRET, Francisco

1982-83 «El tema del "engaño a los ojos" desde Don Juan Manuel hasta Rafael Dieste», *Universitas Tarraconensis*, III, pp. 97-108.

1984 «Rafael Dieste, prosista del 27», *Universitas Tarraconensis*, V, pp. 25-38.

1987 *El teatro de la Guerra Civil*, B., PPU.

MUÑOZ, Carmen

1981 [Presentación sin título de la traducción al gallego de] *La doncella guerrera*, en *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, 19, julio de 1981, pp. 2-4.

1982 «Lembranzas do estreno dun pequeno conto», en *Cuadernos da Escola Dramática Galega*, 31, octubre, pp. 5-6.

1985 «Dos cartas incompletas», proemio a *La Isla. Tablas de un naufragio*, pp. 13-25. También en *Documentos A*, 1 (1991), pp. 39-43.

NADAL, José María

1986 «La enunciación narrativa», en *Investigaciones semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 367-390.

NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel

1994 «Meditación del arte», *Revista de Occidente*, 156, pp. 87-101.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier

1997 *Eugenio Granell e o teatro*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell.

NEHAMAS, Alexander

1984 «Writer, Text, Work, Author», en A.J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 267-291.

NICOL, Eduardo

1961 *El problema de la filosofía hispánica*, M., Tecnos.

NICOLÁS RODRÍGUEZ, Ramón

1995a «Achegamento a Rafael Dieste no xornalismo galego dos anos vinte», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 95-108.

1995b «Rafael Dieste: Bibliografía en 1995», *Boletín Galego de Literatura*, 14, pp. 149-171.

NIETZSCHE, Friedrich

1871 *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig, E.W. Fritsch. Se cita por la traducción *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, M., Alianza, 1973, realizada sobre la tercera edición de la obra (1886), en la que se incorporó el subtítulo *Oder: Griechentum und Pessimismus* (la edición española incluye tres «Escritos preparatorios»).

1908 *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, Leipzig. Se cita por la traducción *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, M., Alianza, 1989.

NORA, Eugenio G. de

1962 *La novela española contemporánea (1927-1939)*, t. II, M., Gredos. Se cita por la 2ª ed., corregida, 1968.

NOVA GALIZA

1937-38 Se cita por la edición facsimilar de Do Castro, S., 1990, con prólogo de Xosé Lois García.

NÚÑEZ ÁLVAREZ, Olga

1993 «Las Misiones Pedagógicas, un primer paso hacia la descentralización de la cultura», *Anthropos*, 149, pp. 80-82.

NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta

1989 *La Prensa de guerra en la zona republicana durante la Guerra Civil española (1936-1939)*, 3 t., M., Universidad Complutense.

OLIVA, César

1989 *El teatro desde 1936*, M., Alhambra.

ORRINGER, Nelson R.

1979 *Ortega y sus fuentes germánicas*, M., Gredos.

1985 «Ortega psicólogo y la superación de sus maestros», *Azafea*, I, pp. 185-191.

1992 «Reducción fenomenológica y razón vital», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 29-43.

ORTEGA Y GASSET*, José

1910a «La pedagogía social como programa político», conferencia leída en la Sociedad *El Sitio*, de Bilbao, el 12 de marzo. Se cita por *Obras Completas*, t. I (1902-1916), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 494-513.

1910b «Adán en el paraíso». Se cita por *Obras Completas*, t. I (1902-1916), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 469-489.

1912 «Del realismo en pintura». Se cita por *Obras Completas*, t. I (1902-1916), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 558-562.

1913a «Sobre el concepto de sensación», *Revista de Libros*, tres entregas en los números de junio, julio y septiembre. Se cita por *Obras Completas*, t. I (1902-1916), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 245-261.

1913b «Sensación, construcción e intuición», discurso leído en el IV Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias y recogido en el tomo I de las Actas correspondientes. Se cita por *Obras Completas*, t. XII, M., Alianza Editorial y Revista de Occidente, 1983, pp. 487-499.

1914a «Prospecto de la "Liga de Educación Política Española"». Se cita por *Obras Completas*, t. I (1902-1916), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 300-308.

1914b *Meditaciones del Quijote*, M., Ediciones de la Residencia de Estudiantes. Se cita por *Obras Completas*, t. I (1902-1916), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 309-400.

1914c «Vieja y nueva política», conferencia leída en el Teatro de la Comedia, de Madrid, el 23 de marzo. Se cita por *Obras Completas*, t. I (1902-1916), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 265-300.

1914d «Ensayo de estética a manera de prólogo», prólogo a José Moreno Villa, *El Pasajero*, M., Renacimiento. Se cita por *Obras Completas*, t. VI (1941-1946, y Brindis y Prólogos), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 247-264.

1915 «Observaciones de un lector», en *La Lectura*, III. Se trata de un texto original de 1910, posteriormente titulado «Una primera vista sobre Baroja» e incorporado a la 3ª ed. de *El Espectador, I* (1928). Se cita por *Obras Completas*, t. II (*El Espectador* (1916-1934)), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 101-123.

* Como en el resto de las referencias, he intentado ofrecer siempre que me ha sido posible los datos bibliográficos de las primeras ediciones, tanto para libros como para artículos. En el caso de Ortega eso no es siempre posible. Como es sabido, los editores de sus *Obras Completas* no siempre ofrecen la información necesaria. Por otra parte, Udo Rukser (1971), en su imprescindible *Bibliografía de Ortega*, en ocasiones tampoco alcanza a detallar la procedencia de algunos textos.

1916a «Prólogo» a Johann F. Herbart, *Pedagogía general derivada del fin de la educación*. Se cita por *Obras Completas*, t. VI (1941-1946, y Brindis y Prólogos), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 265-291.

1916b «Ideas sobre Pío Baroja», *El Espectador, I*, M., Renacimiento. Se cita por *Obras Completas*, t. II (*El Espectador* (1916-1934)), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 67-100.

1921a *España invertebrada. Bosquejos de algunos pensamientos históricos*, M., Calpe. Se cita por *Obras Completas*, t. III (1917-1928), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 35-128.

1921b «Musicalia», *El Espectador, III*, M., Renacimiento. Se cita por *Obras Completas*, t. II (*El Espectador* (1916-1934)), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 229-238.

1923a *El tema de nuestro tiempo*, M., Calpe. Se cita por *Obras Completas*, t. III (1917-1928), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 141-242.

1923b «Introducción a una Estimativa. ¿Qué son los valores?», *Revista de Occidente*, IV, octubre. Se cita por *Obras Completas*, t. VI (1941-1946, y Brindis y Prólogos), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 317-337.

1924a «Reflexiones de centenario: 1724-1924», *Revista de Occidente*, abril y mayo. Editado como folleto, con el título «Kant» en julio 1929 por Revista de Occidente. Se cita por *Obras Completas*, t. IV (1929-1933), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 25-47.

1924b «Las dos grandes metáforas». Incorporado a *El Espectador IV*, M., Renacimiento, 1925. Se cita por *Obras Completas*, t. II (*El Espectador* (1916-1934)), M., Revista de Occidente, 1946, pp. 379-392.

1924c «Sobre el punto de vista en las artes», *Revista de Occidente*, 8. Se cita por *Obras Completas*, t. IV (1929-1933), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 443-457, donde aparece incorporado, como ya en 1932, al libro *Goethe desde dentro* (M., Revista de Occidente).

1925 *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, M., Revista de Occidente. Se cita por *Obras Completas*, t. III (1917-1928), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 351-428.

1926a «Autonomía, descentralización», *El Sol*, 7 de enero. Se cita por *Obras Completas*, t. XI (Escritos Políticos, II: 1922-1933), M., Revista de Occidente, 1969, pp. 84-88.

1926b «La autonomía regional y sus razones», *El Sol*, 10 de enero. Se cita por *Obras Completas*, t. XI (Escritos Políticos, II: 1922-1933), M., Revista de Occidente, 1969, pp. 88-91.

1927 *Mirabeau o el político*, M., Revista de Occidente. Se cita por *Obras Completas*, t. III (1917-1928), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 597-633.

1927-28 «La redención de las provincias», conjunto de diez artículos publicados en *El Sol* (todos menos el último, que no se imprimió) entre el 18 de noviembre de 1927 y el 24 de febrero de 1928. Se cita por *Obras Completas*, t. XI (Escritos Políticos, II: 1922-1933), M., Revista de Occidente, 1969, pp. 179-261.

1928 «Max Scheler. Un embriagado de esencias: 1874-1928», *Revista de Occidente*, junio. Se cita por *Obras Completas*, t. IV (1929-1933), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 507-511.

1930 *La rebelión de las masas*, M., Revista de Occidente. Se cita por *Obras Completas*, t. IV (1929-1933), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 141-278.

1932 «Memorias de quince meses», *La Nación*, 20 de agosto. Se cita por *Obras Completas*, t. XI (Escritos Políticos, II: 1922-1933), M., Revista de Occidente, 1969, pp. 512-515.

1933 *En torno a Galileo*, lecciones de un curso explicado en la Cátedra Valdecilla de la Universidad Central. Parcialmente publicado en 1942 con el título *Esquema de las crisis*, M., Revista de Occidente. Se cita por *Obras Completas*, t. V (1933-1941), M., Revista de Occidente, 1947, pp. 9-164.

1944 «La razón histórica», curso de cinco lecciones dictado en Lisboa e incorporado al libro *Sobre la razón histórica*, M., Revista de Occidente y Alianza Editorial, 1979. Se cita por *Obras Completas*, t. XII, M., Revista de Occidente y Alianza Editorial, 1983, pp. 239-330.

1946 «La reviviscencia de los cuadros», *Leonardo*, XIII. Se cita por *Obras Completas*, t. VIII (1958-1959), M., Revista de Occidente, 1962, pp. 489-506, donde forma parte del ensayo titulado *Velázquez* (pp. 451-661), publicado conjuntamente por vez primera en la colección «El Arquero» de Revista de Occidente, M., 1959.

1947 «Hermenéutica. Vocación». Es parte de la lección 2ª del curso «Introducción a Velázquez», impartido en San Sebastián en el mes de septiembre. Se cita por *Obras Completas*, t. VIII (1958-1959), M., Revista de Occidente, 1962, pp. 562-567, donde forma parte del ensayo titulado *Velázquez* (pp. 451-661), publicado conjuntamente por vez primera en la colección «El Arquero» de Revista de Occidente, M., 1959.

1958a *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, B.A., Emecé. Se cita por *Obras Completas*, t. VIII (1958-1959), M., Revista de Occidente, 1962, pp. 59-356.

1958b *Idea del teatro. Una abreviatura*, M., Revista de Occidente. Se cita por *Obras Completas*, t. VII (1948-1958), M., Revista de Occidente, 1961, pp. 439-501.

1959 *Velázquez*, M., Revista de Occidente, col. «El Arquero». Recoge textos inéditos y otros publicados con anterioridad. Se cita por *Obras Completas*, t. VIII (1958-1959), M., Revista de Occidente, 1962, pp. 451-661.

1990 «Sobre la fenomenología», *Revista de Occidente*, 108, mayo, pp. 13-28. Recoge un texto no publicado con anterioridad y escrito, al menos en dos fases, en torno a 1930.

ORTIZ-OSÉS, Andrés

1992 «La recepción de la hermenéutica en España», *Isegoría*, 5, pp. 154-160.

OTERO, David

1995 *A vida de Rafael Dieste*, V., Galaxia.

OTERO ESPASANDÍN, Xosé

1926 «Literatura i outras cousas», *El Pueblo Gallego*, 711 (15 de maio), p. 1.

1946 «A propósito de un libro de Rafael Dieste: *Viaje, duelo y perdición*; breve exégesis de don Frontán», *Sur*, 140, pp. 101-105.

1947 «*Viaje, duelo y perdición*, por Rafael Dieste», *Alfar*, 86. Se cita por *Documentos A*, 1, 1991, pp. 167-168.

1984 *Cuentos que me contó Dieste*, S., Do Castro.

OTERO PEDRAYO, Ramón

1927 «A marxe de Dieste», *El Pueblo Gallego*, 969 (13 de marzo), pp. 1 e 2.

OTERO URTAZA, Eugenio

1982 *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular. Con un testimonio de Rafael Dieste*, S., Do Castro.

1991 «Rafael Dieste y las Misiones Pedagógicas», *Documentos A*, 1, pp. 142-144.

1995a «Nas *Misións Pedagóxicas* da II República», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 44-47.

1995b «Rafael Dieste e o *Retablo de Fantoches* das Misións Pedagóxicas», *Revista Galega de Teatro*, 11, pp. 41-49.

OUIMETTE, Victor

1985a «Ortega and the Liberal Imperative», en *Ortega y Gasset Centennial. Centenario de Ortega y Gasset*, actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de New Mexico del 1 al 5 de noviembre de 1983, M., José Porrúa Turanzas, pp. 57-68.

1985b «La política de Ortega y "La Trahison des clercs"», en M. Durán (ed.), *Ortega, hoy. Estudio, ensayos, y bibliografía sobre la vida y la obra de José Ortega y Gasset*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 85-102.

OUTEIRIÑO, Manuel

1990 «Limiar» a V. Risco, *Las tinieblas de Occidente. Ensayo de una valoración de la civilización europea*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 9-29.

P.A.N. REVISTA EPISTOLAR Y DE ENSAYOS

1935 Se cita por la edición facsimilar de Ediciós do Castro, S., 1995, con prólogo de Xosé Luís Axeitos.

PAGNINI, Marcello

1986 «Saggio sulla enunciazione letteraria», *Lingua e Stile*, XXI (1), pp. 27-44.

PALMÁS, Ricardo

1995 «Rafael Dieste e as súas clases na AGUEA», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 109-116.

PALLARÉS, Pilar

1991 «Galicia en Dieste», *Documentos A*, 1, pp. 49-57.

1995 «Galiza é o mundo. Notas sobre a visión de Galiza en Dieste», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 11-16.

PALLOTTINI, Michele

1993 «Ideas sobre Ortega y Gasset y el ocaso del marxismo», *Revista de Occidente*, 144, pp. 113-137.

PARAÍSO, Isabel

1994 *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, M., Cátedra.

PASZKIEWICZ, Marjan

1924a «Xenius cicerone», *Alfar*, 37, pp. 3-4. Se cita por la edición facsimilar de la revista, supervisada por César Antonio Molina, t. II, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, pp. 277-278.

1924b «El valor plástico y la representación», *Alfar*, 41, pp. 20-21. Se cita por la edición facsimilar de la revista, supervisada por César Antonio Molina, t. III, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, pp. 38-39.

1924c «Sobre los límites de la crítica pictórica», *Alfar*, 44, pp. 3-7. Se cita por la edición facsimilar de la revista, supervisada por César Antonio Molina, t. III, Ediciones Nos, A Coruña, 1983, pp. 157-161.

1926 «El estilo en la pintura moderna», *Alfar*, 60, pp. 9-12.

PAUCKER, Eleanor Krane

1981 «Cinco años de misiones», *Revista de Occidente*, 7-8, pp. 233-268.

PAVIS, Patrice

1987 «La recepción del texto dramático y espectacular: los procesos de ficcionalización y de ideologización», *Discurso*, 1, pp. 27-54.

PAZ, Octavio

1943 «Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*». Se cita por la recopilación *Primeras Letras (1931-1943)*, B., Seix Barral, pp. 249-250.

1974 «El surrealismo», en *La búsqueda del comienzo*, M., Fundamentos, pp. 7-27. Se cita por V. García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, M., Taurus, 1982, pp. 36-46.

PENA, Xosé Ramón

1996 *Manuel Antonio e a vangarda*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.

PÉREZ, María Antonia

1993 «Surrealistas gallegos: Granell, Lugrís, Mallo», en el catálogo de la exposición *Surrealistas gallegos. E. Granell - U. Lugrís - M. Mallo*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, pp. 13-20.

1995a «Rafael Dieste: A Arte como verdade e comunicación», prólogo a Rafael Dieste, *Textos e Crítica de Arte*, V., A Nosa Terra, pp. 9-19.

1995b «Dieste e a arte galega», *O Correo Galego*, «Revista das Letras», 48, 2 de febrero de 1995, p. 32.

1995c «Rafael Dieste: Crítica de arte e medios de comunicación», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 83-99.

PÉREZ DE AYALA, Ramón

1916a «Ver por primera vez», *Nuevo Mundo*, 7 de enero. Artículo posteriormente recogido en *Tabla rasa*, M., Bullón, 1963, pp. 217-222. Se cita por el volumen *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, recopilado por Florencio Friera Suárez y José T. Cañas Jiménez, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta y Caja General de Ahorros de Granada, 1991, pp. 143-144.

1916b «Ver por primera vez. La crítica», *Nuevo Mundo*, 21 de enero. Recogido en *Tabla rasa*, M., Bullón, 1963, pp. 222-226. Se cita por el volumen *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, recopilado por Florencio Friera Suárez y José T. Cañas Jiménez, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta y Caja General de Ahorros de Granada, 1991, pp. 145-146.

1916c «Ver por primera vez. El natural y el arte. La crítica», *Nuevo Mundo*, 4 de febrero. Se cita por el volumen *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, recopilado por Florencio Friera Suárez y José T. Cañas Jiménez, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta y Caja General de Ahorros de Granada, 1991, pp. 147-148.

1917 *Las máscaras*, 2 vols., M., Calleja. Se cita por *Obras Completas*, recogidas y ordenadas por José García Mercadal, t. III (*Las máscaras / Política y toros*), Aguilar, M., 1966, pp. 9-660.

PÉREZ BOWIE, José Antonio

1985 «Teoría literaria durante la guerra civil. Una aproximación», *Stvdia Historica. Historia Contemporánea*, III, 4, pp. 155-169.

PETERSEN, Julius

1930 «Die literarischen Generationen», en E. Ermatinger (ed.), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlín, Junker und Dünnhaupt Verlag. Se cita por la traducción «Las generaciones literarias», en E. Ermatinger (ed.), *Filosofía de la ciencia literaria*, 1984, pp. 137-193.

PILLADO MAYOR, Francisco

1991 «*A fiestra valdeira* en el teatro gallego», *Documentos A*, 1, pp. 125-127.

PILLADO RIVADULLA, Francisco

1991 «Rafael Dieste, periodista», *Documentos A*, 1, pp. 145-146.

PINTOR-RAMOS, Antonio

1974 «Max Scheler en el pensamiento hispánico», *Revista de Occidente*, 137, pp. 40-61.

1992 «Zubiri y los inicios de la fenomenología en España», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 285-295.

POE, Edgar Allan

1956 *Obras en prosa II. Ensayos y críticas*, compilación de trabajos ordenados e introducidos por Julio Cortázar, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico y Revista de Occidente. Se cita por la edición revisada y corregida de título *Ensayos y críticas*, M., Alianza, 1973.

PORTEIRO GAREA, Lois

1918 «A morriña creadora», *A Nosa Terra*, 61, 20 de julio.

PORTO UCHA, Ángel Serafín

1986 *La Institución Libre de Enseñanza en Galicia*, S., Do Castro.

POULET, Georges

1969 «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, I, 1, pp. 53-68.

POZO GARZA, Luz

1982 «Dieste: unha narrativa actual», *Nordés*, 7, pp. 26-31.

1995 «Rafael Dieste: Diálogo estético coa Xeración do 27», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 267-278.

POZUELO YVANCOS, José María

1988a *Del formalismo a la neorretórica*, M., Taurus.

1988b *Teoría del lenguaje literario*, M., Cátedra.

1992 «Bajtin, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo», en T. Albaladejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, M. y Gijón, Júcar, pp. 61-87.

1993 *Poética de la ficción*, M., Síntesis.

1995 *El canon en la teoría literaria contemporánea*, *Eutopías*, 2ª época, «Documentos de trabajo», vol. 108, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.

PRATT, Mary Louise

1981 «The Short Story: The Long and the Short of It», *Poetics*, 10, pp. 175-194.

PRESAS, Mario A.

1986 [Notas a] Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, M., Tecnos, 1986.

PUCCINI, Dario (ed.)

1970 *Romancero della Resistenza Spagnola (1936-1965)*, 2ª ed., Bari, Laterza. Versión española: *Romancero de la Resistencia Española [1936-1965]*, México D.F., Era, 1967.

RAMOS, Samuel

1958 «Prólogo» a Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 7-34.

RAMPÉREZ ALCOLEA, José Fernando

1992 «Sobre la reflexión estética de Ortega y Gasset: desde la fenomenología a una teoría de la vanguardia histórica», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 137-144.

RASTIER, François

1995 *Realismo semántico y realismo estético*, *Eutopías*, 2ª época, «Documentos de trabajo», vol. 80, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.

REI NÚÑEZ, Luís

1987 *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*, S., Do Castro.

1990 «Dieste, filósofo do pobo», en X.L. Barreiro (coord.), *O pensamento galego na historia (Aproximación crítica)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 347-350.

1995 *Rafael Dieste. Narrador, poeta, dramaturgo, pensador e sabio. Home libre e comprometido coa verdade*, V., Ir Indo.

REIS, Carlos

1987 *Para una semiótica de la ideología*, M., Taurus.

REINISCH, Leonhard (comp.)

1961 *Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre*, Stuttgart, Kohlhammer GmbH. Se cita por la traducción *Sociología de los años veinte*, M., Taurus, 1969.

REGUEIRA VARELA, Ramón

1992 *X.V. Viqueira: Teoría e praxe*, Padrón, Novo Século.

REY FARALDOS, Gloria

1992 «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 153-164.

RICOEUR, Paul

1972 «Appropiation», en J.B. Thompson (ed.), *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 182-193. Se cita por M.J. Valdés (ed.), *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 86-98.

1984 «Myth as the Bearer of Possible Worlds», en Richard Kearney, *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*, Manchester, Manchester University Press, pp. 36-45. Se cita por M.J. Valdés (ed.), *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 482-490.

1985 *Temps et récit III. Le temps raconté*, París, Du Seuil.

1987 «Life: A Story in Search of a Narrator», en M.C. Doeser y J.N. Kraay (eds.), *Facts and Values: Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives*, Dordrecht, Martinus Nijhoff, pp. 121-132. Se cita por M.J. Valdés (ed.), *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Nueva York, Harvester Wheatsheaf, 1991, pp. 425-437.

1990 *Soi-même comme un autre*, París, Du Seuil. Se cita por la traducción *Oneself as Another*, Chicago y Londres, University of Chicago, 1992.

RIMMON-KENAN, Shlomith

1983 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres y Nueva York, Methuen.

RÍOS PANISSE, Mª. Carme

1989 «O rupturismo do manifesto "¡Máis alá!"», *Dorna*, 15, pp. 87-92.

RISCO, Vicente

1917-18 «Preludio a toda estética futura», *La Centuria*: 1 (1917), pp. 14-18; 2 (1917), pp. 17-18; 3 (1917), pp. 12-17; 5 (1917), pp. 19-21; 6 (1918), pp. 16-17; 7 (1918), pp. 19-21.

1922 «De "mais alá" e mais do "foulard"», *La Zarpa*, 300, 15 de julio.

1926a «*Dos arquivos do trasno*, por Rafael Dieste, Vigo, 1926», *Nós*, 29, 15 de mayo, p. 19.

1926b «A Interpretación da Historia e o valor do noso tempo. (En col das ideias do Conde Keyserling)», *Nós*, 33, 15 de septiembre, pp. 2-11.

1927 «*Dos arquivos do trasno*», *Céltiga*, 25 de junio. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), pp. 162-163.

1933 «Nós, os inadaptados», *Nós*, 115. Se cita por Risco (1961 1990³: 35-68).

1961 *Leria*, V., Galaxia. Se cita por la 3ª edición, de 1990. Recoge una serie de artículos y ensayos publicados originalmente en prensa entre 1920 y 1955.

1981 *Obra Completa, 1. Teoría nacionalista*, edición y prólogo de Francisco J. Bobillo, con una introducción biobibliográfica a cargo de Fernando Salgado, M., Akal. Recoge una serie de nueve textos publicados originalmente entre 1918 y 1935.

1990 *Las tinieblas de Occidente. Ensayo de una valoración de la civilización europea*, edición de Manuel Outeiriño, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco. Redacción original, *ca.* 1912-1916.

RIVAS, Manuel

1978 "Rafael Dieste: la inventiva como herramienta", *La Voz de Galicia*, 29 de xaneiro de 1978.

1983 «"Non hai inferno", dixo-o Rafael Dieste», *La Voz de Galicia*, «Cuaderno de Cultura», 157, 27 de octubre de 1983, s. pag.

RIVAS CHERIF, Cipriano de

1991 *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, edición de Enrique de Rivas, Valencia, Pre-Textos (la redacción corresponde a 1945).

RIVEIRO ESPASANDÍN, Xosé

1995 «El exilio gallego de 1939», en GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario), *Las literaturas exiliadas en 1939*, B., Associació d'Idees y GEXEL, pp. 43-49.

RODRÍGUEZ, Ramón

1993 *Hermenéutica y subjetividad. Ensayos sobre Heidegger*, M., Trotta.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Manuel

1983 «Risco e o pensamento filosófico», *Grial*, 80, pp. 131-141.

RODRÍGUEZ FER, Claudio

1975 «Lirismo e realismo máxico. Transrealidade en Rafael Dieste», *El Progreso*, «Táboa redonda», 4 de mayo.

1991 «Rafael Dieste en la guerra civil», *Documentos A*, 1, pp. 147-150. En versión gallega sirvió de prólogo a Rafael Dieste, *Guerra literaria*, ed. de C. Rodríguez Fer, S., Edicións do Castro, 1991, pp. 9-16.

1994 *A literatura galega durante a Guerra Civil (1936-1939)*, V., Xerais.

1995 «Rafael Dieste ante o escándalo Gide», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 109-121.

RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio

1966 *Perspectiva y verdad: el problema de la verdad en Ortega*, M., Revista de Occidente.

1982 *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo*, M., Ministerio de Eduación y Ciencia.

1987 «Reflexiones sobre Ortega y la política», *Revista de Occidente*, 72. Se cita por *Semblanza de Ortega*, ed. de José Lasaga, B., Anthropos y Diputación de Ciudad Real, 1994, pp. 93-116.

RODRÍGUEZ LOSADA, María Esther

1993 *Carlos Maside*, A Coruña, Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ RIAL, Nel

1983 «Orixe do Ortega teórico e crítico de arte», *Ágora*, 3, pp. 31-47.

1992 «La fenomenología de Ortega o la filosofía como indecencia», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 93-115.

ROH, Franz

1925 *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*, Leipzig, Klinkhard & Biermann. Se cita por la traducción *Realismo mágico. Post expresionismo*, M., Revista de Occidente, 1927.

ROMANCERO DE LA GUERRA CIVIL

1936 M., Ministerio de Instrucción Pública.

ROMERO, Marga

1995 «A poesía conciliada. Unha lectura de *Rojo farol amante*», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 60-62.

ROMERO, Marga (comp.)

1994 *Entrevistas a R. Dieste. Compilación, notas e versión ao galego a cargo de Marga Romero*, V., Nigra.

ROSALES, Manuel

1995 «"Literatura sintética" ou a cara máxica do realismo: unha aproximación a *Dos arquivos do trasno*», *Grial*, 125, pp. 37-48.

ROUBINE, Jean-Jacques

1980 *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, París, Presses Universitaires de France.

ROUMETTE, Monique

1977 «"Hora de España" revista mensual», en Marc Hanrez (ed.), *Los escritores y la Guerra de España*, B., Monte Ávila, pp. 234-252.

ROXELIO [PÉREZ]

1926 «Orixes dun libro novo», *El Pueblo Gallego*, 716 (21 de maio), p. 2.

ROZAS, Juan Manuel

1974 *La generación del 27 desde dentro*, M., Istmo. Se cita por la 2ª ed., muy ampliada, 1987.

1978 *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones.

RUBIO CARRACEDO, José

1991 «Los dos paradigmas de la ética: estrategia y comunicación», en J. Muguerza, F. Quesada y R. Rodríguez Aramayo (eds.), *Ética día tras día. Homenaje al profesor Aranguren en su ochenta cumpleaños*, M., Trotta, pp. 353-368.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús

1993 *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia.

RUIBAL, Euloxio R.

1995a «A "estética do granito" no seu teatro», *La Voz de Galicia*, «Suplemento especial Día das Letras Galegas 95», 17 de mayo, p. 13.

1995b «Ecos valleinclanianos en *Don Frontán*», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 149-158.

1995c «Breve aproximación á estética teatral de Rafael Dieste», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 245-256.

RUIZ RAMÓN, Francisco

1971 *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, M., Alianza. Se cita por la 5ª ed., M., Cátedra, 1981.

1988 *Celebración y catarsis. (Leer el teatro español)*, Murcia, Universidad de Murcia.

RUKSER, Udo

1971 *Bibliografía de Ortega*, M., Revista de Occidente.

SADZIK, Joseph

1963 *Esthétique de Martin Heidegger*, París, Éditions Universitaires. Se cita por la traducción, *La estética de Heidegger*, B., Luis Miracle, 1971.

SÁENZ DE BURUAGA, Gonzalo (coord.)

1995 *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, Madrid, C.S.I.C. y Caja General de Ahorros de Granada.

SALAÜN, Serge

1985 *La poesía de la guerra de España*, M. Castalia.

SALGADO, Fernando

1995 *Lorenzo Varela: Crónica dunha vida atormentada*, S., Do Castro.

SALINAS, Pedro

1935 «El concepto de generación literaria aplicado a la del 98», conferencia leída en el PEN Club, Madrid, 6 de diciembre. Se cita por *Literatura española Siglo XX*, 5ª ed., M., Alianza, 1983, pp. 26-33 (edición original de 1970).

1948 *El defensor*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Se cita por la edición de Alianza, M., 1983, con introducción de Juan Marichal.

SALVAT I FERRÉ, Ricard

1972 «Edward Gordon Craig, el visionario», *Revista de Occidente*, 117, pp. 330-362.

1974 «La obra de Rafael Dieste», *Diario de Barcelona*, 28 de julio. Se cita por *Documentos A*, 1, 1991, pp. 159-160.

1995 «Os escritos teóricos sobre teatro de Rafael Dieste», *Revista Galega de Teatro*, 12, pp. 65-70.

SALLENAVE, Pierre

1970 «Ramón Pérez de Ayala, teórico de la literatura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 244, pp. 178-190.

SAMPEDRO, Francisco

1993 «O nihilismo do inadaptado», en *Vicente Risco. Arredor de nós*, colección «A Nosa Cultura» de *A Nosa Terra*, 14, pp. 68-70.

1995 «Sobre *A vella pel do mundo*», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 117-123.

SÁNCHEZ, Roberto

1976 «Gordon Craig y Valle Inclán», *Revista de Occidente*, 4, pp. 27-37.

SÁNCHEZ-CASCADO, María José

1992 «Ideas teatrales de don Cipriano de Rivas Cherif», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 1, pp. 141-146.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio

1935 «Virtud y dificultad de lo español», *P.A.N.*, 5, pp. 95-97.

1936a «*La vieja piel del mundo*», *El Sol*, 25 de junio, p. 2.

1936b [firmado A.S.B.] «Nueva Escena, en el teatro Español», *El Mono Azul*, 9, 22 de octubre, p. 8.

1945 *Una pregunta sobre España*, México, Centauro, 1945.

1974 *El pensamiento de Antonio Machado*, M., Guadarrama. Marcada como 3ª ed., se trata en realidad de una división algo ampliada del volumen *Estudios sobre Unamuno y Machado*, M., Guadarrama, 1959.

1980 *Ensayos y recuerdos*, B., Laia.

1984 «Serrano Plaja en mi recuerdo y en sus poesías», en J.L.L. Aranguren y A. Sánchez Barbudo (coords.), *Homenaje a Arturo Serrano Plaja*, M., Taurus, pp. 11-46.

1989 «Algunos recuerdos y reflexiones», *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas*, vol. II, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, pp. 220-221. Se cita por la traducción «Algunhas lembranzas e reflexións», *Boletín Galego de Literatura*, 14 (1995), pp. 97-106.

1991 «Rafael Dieste, el elocuente y genial amigo», *Documentos A*, 1, pp. 25-31.

1993a «Autobiografía intelectual», *Anthropos*, 149, pp. 15-36.

1993b «Antonio Machado y su pensamiento filosófico: una síntesis», en P.L. Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa*, M., Visor, pp. 159-170.

SÁNCHEZ CÁMARA, Ignacio

1990 «El liberalismo de Ortega y Gasset», *Revista de Occidente*, 108, pp. 71-84.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio

1991 «El magisterio del mito (A propósito de Antonio Machado)», *Tropelías*, 2, pp. 187-192.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín

1984 «La literatura en la Guerra Civil», en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII: *Época contemporánea: 1914-1939*, ed. de Víctor García de la Concha, B., Crítica, pp. 754-786.

1992 «La cultura española de vanguardia», en T. Albaladejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, M. y Gijón, Júcar, pp. 13-31.

SAN MARTÍN, Javier

1986 *La estructura del método fenomenológico*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia.

1987a *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, B., Anthropos.

1987b «La situación de la antropología filosófica y la teoría de la cultura en España», *Anthropos*, 77, pp. I-IV.

1992a «Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica», *Revista de Occidente*, 132, pp. 107-127.

1992b «Ortega, política y fenomenología», en J. San Martín (ed.), *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 257-276.

1992c «Ética, antropología y filosofía de la historia. Las *Lecciones* de Husserl de *Introducción a la Ética* del Semestre de Verano de 1920», *Isegoría*, 5, pp. 43-77.

1994 *Ensayos sobre Ortega*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia.

SAN MARTÍN, Javier (ed.)

1992 *Ortega y la fenomenología. Actas de la I Semana Española de Fenomenología*, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia.

SANTOS, Dámaso

1974 «*Historias e invenciones de Félix Muriel*, de Rafael Dieste», *Pueblo*, 27 de febrero.

SANTOS GAYOSO, Enrique

1990 *Historia de la prensa gallega (1800-1986)*, S., Do Castro, Cuadernos do Seminario de Sargadelos, 52.

SANZ VILLANUEVA, Santos

1977 «La narrativa en el exilio», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. IV: A. de Albornoz *et al.*, *Cultura y literatura*, M., Taurus, pp. 109-182.

SAR, Máximo

1963 «Rafael Dieste en su Rianxo», *La Noche*, 14 de septiembre.

SARAMAGO, José

1992 «Contra la tolerancia», *El País*, 9 de diciembre, p. 15.

SARTRE, Jean Paul

1948 *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard. Se cita por la traducción *¿Qué es la literatura?*, 3ª ed., B.A., Losada, 1962 (edición original de 1950).

SCARAMUZZA, Gabriele

1981 «L'estetica fenomenologica», en Mikel Dufrenne y Dino Formaggio (eds.), *Trattato di Estetica*, vol. I: *Storia*, Milán, Mondadori, pp. 343-360.

SCHELER, Max

1912 «Über Ressentiment und moralisches Werturteil. Ein Beitrang zur Pathologie der Kultur», *Zeitschrift für Pathopsychologie*, I, 2/3. Trabajo posteriormente ampliado en *Vom Umsturz der Werte*, 1915 (*Gesammelte Werke*, vol. II). Se cita por la traducción *El Resentimiento en la Moral*, la cual, con correcciones, corresponde a la de José Gaos (Madrid, Revista de Occidente, 1927), edición de José María Vegas, M., Caparrós, 1993.

1916a *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (*Gesammelte Werke*, vol. II). A partir de la 2ª ed. (1921) con el subtítulo *Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*. Se cita por la traducción de esta última, *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*, 2 t., nueva edición corregida, B.A., Revista de Occidente Argentina, 1948 (traducción inicial de 1941-1942).

1916b «Liebe und Erkenntnis», *Krieg und Aufbau*, Leipzig. Se cita por la traducción «Amor y conocimiento» en el volumen del mismo título publicado en Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 8-41.

1921 *Vom Ewigen im Menschen. Religiöse Erneuerung*. Parcialmente traducido al castellano —con otras incorporaciones— como *La esencia de la filosofía y la condición moral del conocer filosófico*, 3ª ed., B.A., Nova, 1970.

1928 *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (*Gesammelte Werke*, vol. IX). Se cita por la traducción *El puesto del hombre en el cosmos*, 9ª ed., B.A., Losada, 1971 (edición original de 1938).

1957 *Schriften aus dem Nachlass: Ordo amoris*, vol. I: *Zur Ethik und Erkenntnislehre* (*Gesammelte Werke*, vol. X), 2ª ed., Berna, A. Francke. Se cuenta con traducción, debida a X. Zubiri, de una parte de esos trabajos realizada sobre las ediciones originales: *Muerte y supervivencia. Ordo amoris*, M., Revista de Occidente, 1934.

SCHMELING, Manfred

1982 *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, París, Lettres Modernes.

SCHMIDT, Siegfried J.

1980 *Grundiß der empirischen Literaturwissenschaft. Band 1: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig-Wiesbaden, Vieweg & Sohn. Se cita por la traducción *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social LITERATURA*, Madrid, Taurus, 1991.

SCHNEIDER, Luis Mario

1978 *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. I: *Inteligencia y guerra civil en España*, B., Laia.

SCHOPENHAUER, Arthur

1819 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhauss. Se cita por la traducción *El mundo como voluntad y representación*, introducción de E.F. Sauer, 2ª ed., México D.F., Porrúa, 1987 (edición original de 1983), realizada sobre la segunda edición alemana, ampliada, de 1844.

SCHWARTZ, Kessel

1969 «Literary Criticism and the Spanish Civil War», *Hispania*, LII, 2, pp. 203-212.

SENABRE, Ricardo

1994 «Filología y Ciencia de la Literatura», en D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, M., Taurus, pp. 47-68.

SEOANE, Luís

1969 *Castelao artista*, B.A., Alborada. Se cita por la edición de Do Castro: *Castelao artista. Cun ordeamento diacrónico feito polo Seminario de Sargadelos*, S., 1984.

1973 *Comunicacións mesturadas*, V., Galaxia.

1975 *George Grosz*, S., Do Castro, 1975.

1989 *Escolma de textos da audición radial de Luís Seoane* Galicia Emigrante *(1954-1971)*, versión gallega y edición de Lino Braxe y Xavier Seoane, S., Do Castro.

1994 *Textos sobre Arte Galega e Deseño*, edición de Xosé Díaz, V., A Nosa Terra. Recopilación de ensayos y cartas correspondientes al período 1951-1974.

SEOANE, Xavier

1991 «Isaac Díaz Pardo: un proxecto socio-cultural para Galicia», en Xosé Luís Vázquez Montero *et al.* (coords.), *Isaac Díaz Pardo. Un proxecto socio-cultural para Galicia*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1990, pp. 13-45.

1994 *Reto ou rendición (Unha aproximación aos presupostos teóricos e criativos da arte galega)*, S., Do Castro.

SERPIERI, Alessandro

1976 «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», *Strumenti Critici*, 32-33, pp. 90-135.

SERRANO PLAJA, Arturo

1943 «*Historias e invenciones de Félix Muriel*», *De Mar a Mar*, 7 (1943), pp. 34-40. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), pp. 171-172.

SHEFFY, Rakefet

1990 «The Concept of Canonicity in Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11, 3, pp. 511-522.

SHKLOVSKI, Victor

1925 «El arte como artificio», tomado de la 2ª ed. del libro *O teorii prozy*, Moscú, 1929, pp. 7-23, por Tzvetan Todorov (ant.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965. Se cita por la traducción correspondiente en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3ª ed., México, Siglo Veintiuno, pp. 55-70.

SIERRA RODRÍGUEZ, María Xosé

1972 *Rafael Dieste na literatura galega*, memoria de licenciatura inédita, Facultade de Filosofía e Letras de la Universidade de Santiago.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1967 *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina. Se cita por la 8ª ed., 1988.

SILVER, Philip W.

1978 *Ortega as Phenomenologist. The Genesis of «Meditations on Quixote»*, Nueva York, Columbia University Press. Se cita por la traducción *Fenomenología y razón vital. Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset*, M., Alianza, 1978.

1985 «Ortega and National Separatism: A New Reading of *España invertebrada*», en *Ortega y Gasset Centennial. Centenario de Ortega y Gasset*, actas del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de New Mexico del 1 al 5 de noviembre de 1983, M., José Porrúa Turanzas, pp. 81-92.

SIMMEL, Georg

1971 «The Conflict in Modern Culture», en D. N. Levine (comp.), *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 375-393.

SIXIREI PAREDES, Carlos

1995 *Galeguidade e cultura no exterior, s.l.*, Xunta de Galicia.

SOBEJANO, Gonzalo

1967 *Nietzsche en España*, M., Gredos.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa

1982 «La Edad Contemporánea», en José M. Vázquez Varela *et al.*, *Historia del arte gallego*, M., Alhambra, pp. 387-513.

SORIA OLMEDO, Andrés

1988 *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, M., Istmo.

1991 «Reyerta: Polémicas literarias en los años veinte y treinta», *Ínsula*, 529, pp. 5-6.

SOTO VISO, Margarita

1982 «A súa faceta musical», *La Voz de Galicia*, «Cultura», 9 de diciembre, s. pag.

SPARIOSU, Mihai I.

1984 «Editor's Introduction» a M. Spariosu (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, vol. I: *The Literary and Philosophical Debate*, Filadelfia y Amsterdam, John Benjamins, pp. I-XXIV.

1989 *Dionysus Reborn. Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.

SPENGLER, Oswald

1918-22 *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 vols., Munich. Se cita por la traducción *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una Morfología de la Historia Universal*, 2 vols., 11ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (edición original de 1923).

STAIGER, Emil

1946 *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, Atlantis. Se cita por la traducción *Conceptos fundamentales de Poética*, con estudio preliminar de J. Ferreiro Alemparte, M., Rialp, 1966.

STIERLE, Karlheinz

1975 «Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?», *Poetica*, 7, pp. 345-387. Se cita por la traducción «¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?», en J.A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, M., Arco, 1987, pp. 87-143.

STYAN, J.L.

1981 *Modern Drama in Theory and Practice*, 3 vols., 1: *Realism*, 2: *Symbolism, Surrealism and the Absurd*, 3: *Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.

SUANCES MARCOS, Manuel A.

1976 *Max Scheler. Principios de una ética personalista*, Barcelona, Herder. Citado por la 2ª ed.: 1986.

SUÑÉN, Luis

1974 «Libros: Historias de Félix Muriel», *Hogar y Pueblo*, 20 de noviembre. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), p. 159.

1982 «Crónica diestiana», *Revista de Occidente*, 13, pp. 145-148.

1986 «Nueva salida de Félix Muriel», *Ínsula*, 473, p. 5.

1984 «Prosas y poemas de Rafael Dieste. Entre la creación intelectual y la cavilación estética», *El País*, «Libros», 19 de febrero de 1984, p. 2. Se recoge en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 187-188.

SUÑÉN, Luis, y César Antonio MOLINA

1977 «Entrevista a Rafael Dieste», *Camp de l'arpa*, 41, febrero, pp. 19-21.

SZONDI, Peter

1978 *Theorie des modernen Dramas * Versuch über das Tragische*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag. Se cita por la traducción *Teoría del drama moderno (1880-1950) * Tentativa sobre lo trágico*, B., Destino, 1994.

TALENS, Jenaro, Juan M. COMPANY y Vicente HERNÁNDEZ ESTEVE

1985 «Lenguaje literario y producción de sentido», en J.Mª. Díez Borque (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, M., Taurus, pp. 523-551.

TARRÍO VARELA, Anxo

1984 «Lembranza da Xeración Nós», en *Actas das Xornadas da Lingua Galega no ensino*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 105-116.

1987 «*Dos arquivos do trasno*: "*opera aperta*"», en *De letras e de signos (Ensaios de semiótica e crítica literaria)*, V., Xerais, pp. 86-90.

1991 «El lector implícito en los relatos gallegos de Rafael Dieste», *Documentos A*, 1, pp. 76-80.

1994 *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, V., Xerais.

1995a «Rafael Dieste na "Época Nós": contra as "esencias"», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 31-47.

1995b «Rafael Dieste na prensa da Época Nós», en X.L. Axeitos (coord.), *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 81-108.

1995c «Limiar» a *Día das Letras Galegas 1995. Rafael Dieste*, publicación que recoge la edición facsimilar del borrador de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. VII-X.

TATARKIEWICZ, Władysław

1976 *Dzieje sześciu pojec*, Varsovia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Se cita por la traducción *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, prólogo de Bohdan Dziemidok, 3ª ed., M., Tecnos, 1992 (edición original de 1987).

TODOROV, Tzvetan

1984 *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, París, Du Seuil. Se cita por la traducción *Crítica de la crítica*, B., Paidós, 1991.

TOLSTOI, León

1898 *¿Qué es el arte? y otros ensayos sobre el arte*, B., Península, 1992. Se cita por esta traducción al castellano de la compilación en inglés de varios ensayos del autor *What is Art? and Essays on Art*, Londres, Oxford University Press, 1930.

TORO, Fernando de

1981 «Personaje autónomo, lector y autor en Miguel de Unamuno», *Hispania*, 64, pp. 360-366.

TORRES QUEIRUGA, Andrés

1981 *Nova aproximación a unha filosofía da saudade. Discurso lido na recepción pública de 20 de xuño do 1980 por Don Andrés Torres Queiruga e Resposta de Don Ramón Piñeiro López*, V., Real Academia Gallega.

1982 «O tema da saudade en Rafael Dieste», *Grial*, 78, pp. 411-420.

1990 «Presentación filosófica da saudade», en X.L. Barreiro Barreiro (coord.), *O pensamento galego na historia. (Aproximación crítica)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 371-381.

TRIGO, Xulio Ricardo

1985 «La creación pura», *Levante*, 2 de mayo. Incorporado a *Documentos A*, 1 (1991), p. 179.

TROTSKI, Lev

1908 «Lev Tolstoi», *Neue Zeit*, 15 de septiembre. Se cita por la traducción recogida en León Trotski, *Sobre arte y cultura*, M., Alianza, 1973², pp. 20-35.

TUÑÓN DE LARA, Manuel

1970 *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, M., Tecnos. Se cita por la 3ª ed., corregida y ampliada, 1978.

1975 «Antonio Machado y la Institución Libre de Enseñanza», *Ínsula*, 344-345, pp. 7 y 20.

1976a «Reflexiones históricas sobre un proyecto cultural», *Cuadernos de Pedagogía*, 22, pp. 4-6.

1976b «Los españoles en la II Guerra Mundial y su participación en la resistencia francesa», en J.L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939*, vol. II: M. Tuñón de Lara *et al.*, *Guerra y política*, M., Taurus, pp. 11-87.

1977 «La posición de Antonio Machado», en M. Hanrez (ed.), *Los escritores y la Guerra de España*, B., Monte Ávila, pp. 186-196.

UBERSFELD, Anne

1977 *Lire le Théâtre*, París, Éditions Sociales. Se cita por la traducción *Semiótica teatral*, M., Cátedra y Universidad de Murcia, hecha sobre la 4ª ed., París, Éditions Sociales y Messidor, 1982.

UCEDA, Julia

1995 «"Para viajar y conocerse, el aire..." (Anotacións para unha poética de Rafael Dieste)», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1995, pp. 193-199.

UNAMUNO, Miguel de

1912 «Prólogo» a Benedetto Croce, *Estética*, M., F. Beltrán. Se cita por *Obras Completas*, t. VII (Prólogos. Conferencias. Discursos. Colección de escritos no recogidos en sus libros), ed. de Manuel García Blanco, M., Dionisio Aguado, 1958, pp. 242-264.

1925 *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, París, Excelsior. Se cita por *Poesía completa*, ed. de Ana Suárez Miramón, vol. 2, M., Alianza, 1987, pp. 251-355.

URBINA FONTURBEL, Raúl

1992 «Aspectos pragmáticos en la reflexión teórico-literaria de Francisco Ayala», en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*, Granada, Diputación Provincial, pp. 371-378.

UREÑA, Enrique M.

1989 «La actualidad del krausismo», *Revista de Occidente*, 101, pp. 76-87.

URRUTIA, Jorge

1992 «La inquietud fílmica», en D. Dougherty y Mª. F. Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, M., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación Federico García Lorca y Tabacalera S.A., pp. 45-52.

VAJDA, György M.

1973 «Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism», en U. Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, París y Budapest, Librairie Didier y Akadémiai Kiadó, pp. 45-58.

VALCÁRCEL, Amelia

1992 «El idealismo alemán», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, vol. 2: *La ética moderna*, B., Crítica, pp. 405-456.

VALDÉS, Mario J.

1989 «Teoría de la hermenéutica fenomenológica», en G. Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, M., El Arquero, pp. 167-184.

VALENTE, José Ángel

1971 *Las palabras de la tribu*, M., Siglo Veintiuno.

1975 «El fracaso de la Institución y el signo de la cantidad», *Ínsula*, 344-345, p. 9.

1981 «Del conocimiento pasivo o saber de quietud», *Los Cuadernos del Norte*, 8, pp. 6-8.

1991 *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets.

VALLESPÍN, Fernando, y Elena GARCÍA-GUITIÁN

1995 «El neoliberalismo (1): Friedrich Hayek, Raymond Aron, Isaiah Berlin», en F. Vallespín (ed.), *Historia de la Teoría Política, 6. La reestructuración contemporánea del pensamiento político*, M., Alianza, pp. 15-87.

VARELA, Lorenzo

1943 «Sobre las *Historias e invenciones de Félix Muriel*», *Correo Literario*, 1, 15 de noviembre, p. 6. Se cita por *Documentos A*, 1 (1991), pp. 169-170.

1979 «De Mar a Mar», presentación de la reproducción anastática de *De Mar a Mar. Revista Literaria Mensual*, Topos Verlag AG y Turner, Vaduz y M., pp. V-IX.

VARELA IGLESIAS, José Luis (ed.)

1995 *A literatura do exilio galego en América*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas.

VAREY, John E.

1957 *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, M., Revista de Occidente.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel

1992 «Francisco Ayala: Teoría Literaria vs. Teoría de la Comunicación», en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*, Granada, Diputación Provincial, pp. 109-124.

VEINSTEIN, André

1955 *La mise en scène théatrale et sa condition esthétique*, París, Flammarion. Se cita por la 2ª ed., revisada y aumentada, 1968.

VELASCO, Fernando

1989 «El kraus-institucionismo: un proyecto de renovación ética para la sociedad española», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, vol. 3: *La ética contemporánea*, B., Crítica, pp. 1-37.

VERGÉS RAMÍREZ, Salvador

1993 *El hombre, su valor en Max Scheler*, B., Promociones y Publicaciones Universitarias.

VIAN HERRERO, Ana

1994 «"*La más íntima ley formal del ensayo es la herejía*". Sobre su condición dialógica», *Compás de Letras*, 5, pp. 45-66.

VICENTE HERNANDO, César de

1992 «Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 1, pp. 123-140.

VICENTE HERNANDO, César de (ed.)

1994 *Poesía de la Guerra Civil española 1936-1939*, M., Akal.

VILANOVA, Fernando M.

1995 «A crítica artística e o ollar escollido», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 82-86.

VILAVEDRA, Dolores

1995 «*El alma y el espejo* ou como inventar a propia transcendencia», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 125-132.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca

1982 «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature*, 7, 1, pp. 31-58.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, y Dru DOUGHERTY

1992 «La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia del teatro representado», *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature*, 17, 1-3, pp. 75-86.

VILLANUEVA, Darío

1984a «Crítica literaria y literatura española del siglo XX», *Siglo XX/20th Century*, I, 2. Se cita por la recopilación *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, B., Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991, pp. 163-174.

1984b «Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca», en L.T. González del Valle y D. Villanueva (comps.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 343-367. Se cita por la recopilación *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, B., Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991, pp. 131-160.

1991 *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, B., Promociones y Publicaciones Universitarias.

1992a *Teorías del realismo literario*, M., Instituto de España y Espasa Calpe.

1992b «La fenomenología literaria de Francisco Ayala», en A. Sánchez Trigueros y A. Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*, Granada, Diputación Provincial, pp. 167-177.

1995a «A narrativa de Rafael Dieste», en Rafael Dieste, *Obras Completas*, vol. I, S., Do Castro, pp. 97-117.

1995b «A narrativa de Rafael Dieste: de *Dos arquivos do trasno* a *Félix Muriel*», en A. Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 163-179.

1995c [Discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Santiago de Compostela y recogido como] «Intervención do Sr. Rector», en *Acto Literario en Homenaxe a Rafael Dieste 16 de maio de 1995*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 39-46.

VILLANUEVA, Darío (comp.)

1994 *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

VILLAR DÉGANO, Juan F.

1983 «Algunas notas sobre Ortega y Gasset como crítico de arte», *Letras de Deusto*, 26, pp. 133-156.

1986 «Ideología y cultura en "Hora de España" (1937-1938). (Las revistas de la Guerra Civil)», *Letras de Deusto*, 35, pp. 171-199.

VILLAR PONTE, Ramón

1951 *A xeración do 16*, discurso leído el 16 de junio en la recepción del autor en la Real Academia Gallega. Se cita por la edición de 1977: A Coruña, Real Academia Gallega.

VIQUEIRA, Juan [o Xohán] Vicente

1919 *Elementos fundamentales de Ética*, A Coruña, Zincke Hermanos.

1920 «Divagaciós engebristas», conferencia pronunciada el 1 de abril en A Coruña con motivo de una exposición de Castelao. Publicado en *A Nosa Terra*, 117, 10 de abril de 1920. Se cita por el volumen *Ensaios e poesías* (Viqueira, 1974: 112-127).

1974 *Ensaios e poesías*, con prólogo de D. García-Sabell, V., Galaxia. Recoge textos publicados en vida del autor (1886-1924) y algunos otros póstumos (*ca.* 1917-1926), no siempre identificados.

VIVANCO, Luis Felipe

1967 «La generación poética del 27», en G. Díaz-Plaja (dir), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, t. VI: *Literatura Contemporánea*, B., Vergara, pp. 463-628.

WAHNÓN, Sultana

1988 *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Granada, Universidad de Granada.

1990 «Retórica e ideología en la crítica literaria», en *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes*, vol. II, M., Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 515-522.

1995 *Lenguaje y literatura*, B., Octaedro.

WAUGH, Patricia

1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres y Nueva York, Methuen.

WEISSTEIN, Ulrich

1967 «Expressionism: Style or "Weltanschauung"», *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts*, vol IX, 1. Se cita por U. Weisstein (ed.), *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, París y Budapest, Librairie Didier y Akadémiai Kiadó, 1973, pp. 29-44.

WILDE, Oscar

1889 «The Decay of Lying. An Observation», *The Nineteenth Century*, número de enero. Se cita por la traducción «La decadencia de la mentira (Observación)», en Oscar Wilde, *Intenciones*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 11-47.

1890 «The True Function and Value of Criticism», *The Nineteenth Century*, números de julio y septiembre. Posteriormente editado siempre bajo el título «The Critic as Artist. With some Remarks upon the Importance of Doing Nothing». Se cita por la traducción «El crítico como artista. Con algunas observaciones sobre el arte de no hacer nada», en Oscar Wilde, *Intenciones*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 49-129.

1891 *Intentions*, Londres, James R. Osgood Mc Ilvaine and Co. Incluye los cuatro ensayos siguientes: «The Truth of Masks», «Pen, pencil and poison», «The Decay of Lying» y «The Critic as Artist». Se cita por la traducción *Intenciones*, Madrid, Taurus, 1972.

WOHL, Robert

1979 *The Generation of 1914*, Cambridge (Massachusetts, EUA), Universidad de Harvard.

ZAID, Gabriel

1957 «Un libro de Rafael Dieste sobre un problema dos veces milenario», *Galicia Emigrante*, junio. Incorporado a *Documentos A*, 1 (1991), pp. 177-178.

1982 *La feria del progreso*, M., Taurus.

1991a «La integridad creadora», *Documentos A*, 1, pp. 68-70. Originalmente publicado en versión más breve en *Revista de la Universidad de México*, 1982, pp. 8-9, que se reprodujo en *El País* el 15 de agosto del mismo año.

1991b «Dieste en los fundamentos de la geometría», *Documentos A*, 1, pp. 130-132.

1995 «Do Ensaio á Xeometria», *A Nosa Terra*, col. «A Nosa Cultura», vol. 15: «Rafael Dieste: "Era un tempo de entusiasmo..."», pp. 63-66.

ZAMBRANO, María

1930 *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata. Se cita por la reproducción facsimilar presentada por la misma editorial en 1996, con edición y «Estudio introductorio» de Jesús Moreno Sanz.

1932 «De nuevo, el mundo», *Hoja literaria. Poesía y crítica*, 1, p. 1.

1937 *Los intelectuales en el drama de España*, Santiago de Chile, Panorama. Se cita por la recopilación *Senderos*, B., Anthropos, 1986, pp. 27-70.

1939a *Pensamiento y poesía en la vida española*, México, La Casa de España. Se cita por la edición de Endymión, M., 1987.

1939b *Filosofía y poesía*, Morelia, Universidad Michoacana. Se cita por la edición de Fondo de Cultura Económica, México, M. y B.A., 1987.

1955 *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica. Se cita por la edición de Siruela, M., 1991, hecha sobre la 2ª de Fondo de Cultura Económica, de 1973.

1977 «Hora de España XXIII», introducción a ese número en la reimpresión anastática de *Hora de España*, Vaduz y B., Topos Verlag AG y Laia, t. V, pp. III-XIX.

1985 «Rafael Dieste y su enigma», *Diario 16. Culturas*, 26 de mayo, p. III. Recogido en *Documentos A*, 1, 1991, pp. 185-186.

1986 «Nuevas páginas sobre el amor: El enamoramiento. El pájaro del pensamiento», *Insula*, 470-471, p. 4.

1989 *Notas de un método*, M., Mondadori.

ZANOLETTI, Gabriela

1981 *Estética española contemporánea. Eugenio d'Ors, José Camón Aznar, José Ortega y Gasset*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar».

ZARDOYA, Concha

1984 «María Zambrano en *Hora de España*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 413, pp. 81-94.

ZECCHI, Stefano

1981 «Arte e conoscenza», en Mikel Dufrenne y Dino Formaggio (eds.), *Trattato di Estetica*, vol. II: *Teoria*, Milán, Mondadori, pp. 71-100.

ZULETA, Emilia de

1966 *Historia de la crítica española contemporánea*, M., Gredos.

1983 *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, M., Cultura Hispánica.

LALIA
Serie Lingüística/ Serie Literatura

01 El lenguaje, las lenguas y lingüística
Guillermo Rojo

02 Fundamentos del análisis sintáctico funcional
Guillermo Rojo, Tomás Jiménez Juliá

03 La lectura crítica de la novela
Darío Villanueva Prieto

04 Fundamentos del análisis semántico
Manuel Justo Gil

05 Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo
Antonio Azaustre Galiana, Juan Casas Rigall


SIGILLUM REG. UNIVERSITAT COMPOSTELLAN