

LIBROS

El rescate de Rafael Dieste

Si la memoria literaria fuese correcta y no estuviera regida por tan caprichosas razones, el nombre de Rafael Dieste tenía que haber sonado mucho estos años atrás, cuando descubrimos el universo alucinante de los relativistas latinoamericanos. Dieste, gallego (Rianxo, 1899), nacido al filo del siglo, es un escritor raro, medio nómada, periodista bilingüe, fabulador extraordinario y dotado de una pluma —estoy por decir de una péndola— inimitable, cuya vida ha dado para casi todo. Emigrado muy joven a México, volvió a España, a Galicia, donde colaboró activamente en la brega de los buenos tiempos galleguistas. Estuvo en la guerra de Marruecos, en Francia e Inglaterra, fue lector en Cambridge, editó «Hora de España», trabajó en las «misiones pedagógicas» y, como resulta fácil deducir de todo ello, emigró hacia el 40. Su obra abarca muchos géneros y ha permanecido celosamente velada hasta ahora, en que se inicia el rescate con la publicación de sus *Historias e invenciones de Félix Muriel* (Alianza Editorial, col. «Alianza Tres», número 5).

El presente libro de relatos está escrito en 1943. En esa fecha tenía ya Dieste del relato una concepción abso-lutamente próxima a la que luego han perfilado los maestros del género. El relato como contrapunto ligero de una narrativa casi extenuante era algo así como una novela en flete que introducía de contrabando dos novedades: la redención alegórica del argumento y del lenguaje literario. La «rup-

tura insuperable entre el héroe y el mundo» era disimulada en el relato bajo la apariencia de arbitrariedad y el carácter aparentemente lúdico de la escritura; el argumento heroico se hacía añicos, brizado en el azar del juego, y el héroe cobraba un perfil de irrealidad subrayado por la alegoría. Y, sin embargo, no parece dudoso a estas alturas que el relato era un empeño muy legítimo y sistemático de «recuperación», sólo que tramado desde una estrategia guerrillera y resuelto en una táctica de asaltos fugaces y de ejecución deslumbradora.

Ese es el secreto de las «Historias e invenciones de Félix Muriel». La historia de Félix va tomando cuerpo, va recobrando pergeño entorizo en las historias que lo mantienen en meditada penumbra y velan su imagen sabiamente para recalcarla. Es un protagonismo casi fantasmagórico, y sin embargo, muy auténtico, dosificado e impuesto poco a poco a la memoria cautivada del lector. Dieste lo procura cultivando un ambiente en cierto modo misterioso, en el que se acumulan los elementos de prestigio, especialmente los de carácter mágico. Cada trazo, cada línea, van sombreados por un imperceptible difumino que trastorna la realidad —y no pocas veces hay en ello una deliciosa ironía—, que le confiere una extraña profundidad, que le prestigia, conservando, no obstante, la más ingenua simplicidad. De este modo, las leves historias de Félix Muriel van fraguando un argumento indecible, y su mundo, hecho añicos, termina, como en las fábulas pintadas por Botticelli, cobrando una prodigiosa unidad.

Sin embargo, la secreta maravilla de la obra de Dieste reside, a mi entender, en su lenguaje. Dieste confía la eficacia del relato a un lenguaje perfecto y simple, artesanal, minucioso, recamado en líneas acrobáticas, pero simplísimas. Es un habla deliberada e irónicamente



Rafael Dieste.

te arcaica, o, mejor, arcaizante, de indudable prole genética barroca, muy inspirada en sus recursos y efectos en la narrativa clásica, que sabe incorporar, sin embargo, los elementos actuales precisos. Resulta preciosa la manera con que van disueltos los elementos coloquiales de su lengua gallega en un contexto castellano, como recuerda insistentemente a Cervantes, así como Borges, pongo por caso, nos trae a la memoria el oficio gracioso o el recuerdo de Saavedra Fajardo. Pero en Dieste no se trata sólo de que recuerde el modelo barroco. El tono historial, la riqueza de vocabulario, la precisión del arcaísmo, los efectos sorprendentes de una adjetivación reprimada, etcétera, son otras tantas pruebas de que el autor domina aquella manera de escribir, y la ejecuta desde dentro de sus supuestos literarios, con independencia de que tal ejecución suponga en sí misma una ironía silenciosa. Dieste es un clásico varado en la bajamar de la evolución literaria que no renuncia a ejercer su bien aprendido oficio, pero que se da cuenta, de sobra, de lo que significa el arcaísmo. En este

sentido, el trenzado de los elementos gallegos en el tejido castellano de su prosa recuerda los intentos de Valle —a quien Dieste entendió agudamente, como muestra un texto hace poco exhumado por José Esteban— y creo que supera a la mayoría de los autores que han intentado esa operación.

Volviendo al contenido de los relatos, hay que señalar el mérito de una fabulación montada casi en el vacío. La inicial banalidad de los temas va cediendo a la industria con que el autor levanta en su alrededor una mágica atmósfera que en cierta manera asume el protagonismo o lo comparte con Félix. Ahí está la diferencia con el planteamiento novelesco puro e incluso con la técnica del cuento. Se trata de rodear el tema —como en el relato «La peña y el pájaro» enseña el eremita a Félix—, de acosarlo con asaltos y maniobras rápidas de disuasión. Es como una técnica de desgaste cuyos resultados se van acumulando a medida que el lector se acostumbra a zafarse del «prejuicio temático», como decían los críticos de antaño: «Cuento estas fantasías —dice Dieste— porque algún

zumo de verdad contienen, al menos de la que hace falta para entender algo por sus consecuencias...».

Hay, por último, un elemento curioso en estos relatos, y es el uso de cierto filosofismo, en el buen sentido, indudablemente enderezado a cultivar el clima de prestigio de que hablábamos antes, y en el que, desde luego, las posibilidades de juego irónico son muy grandes, en especial para quien, como Dieste, disponga de una familiaridad más que mediana con la filosofía y su manejo. Pero sobre todo ello está el talento y la capacidad totalizadora que son precisos para reunir tantas y tan leves piezas en el mosaico deslumbrante que Dieste consigue urdir al hilo de una expresión insospechada, verdaderamente magistral. Este libro de Dieste —escrito, hay que repetirlo, en 1943— descubre una cara oculta de la narrativa española, una senda, abandonada quizá, por la que luego han transitado en triunfo —justísimo muchas veces— otros peregrinos que no siempre serían dignos de atarle las sandalias a nuestro autor. Cosas que pasan y que pesan, aunque vanamente, en una estimativa formada en los catálogos, tertuliana y solapera. Por eso puede que esta oportuna reedición haga justicia a un escritor impar, que se adelantó a muchas cosas y que escribe con un esmero y una sabiduría de los que ya no se gastan. ■ JOSE ANTONIO GOMEZ MARTIN.

Nueva idea de las dos Españas

En 1914 estalló la guerra mundial, que, desgraciadamente, iba a ser la «primera» —porque su falta de carácter resolutorio produjo un cuarto de siglo después la segunda—, y España se declaró oficialmente neutral. Pero los ciudadanos españoles no lo fueron, al menos en lo opinable: se dividieron inmediatamente entre aliadofilos y germanófi-

los. Otra vez las dos Españas, y correspondiendo también en gran parte a la otra división: los españoles demócratas, liberales, izquierdistas se afiliaron a la causa de las potencias aliadas, y los conservadores, autoritarios y derechistas, a la de la Alemania del Kaiser. Las polémicas fueron largas y apasionadas. Es una época que relata en su nuevo libro, «Francófilos y germanófilos», Fernando Díaz-Plaja (1). Título que podría parecer incompleto, puesto que «francófilos» se refiere sólo a una de las naciones comprometidas en la guerra, pero bastante real, porque era sobre todo Francia, y su leyenda y su mito republicanos y hasta revolucionarios, y su enorme influencia cultural e intelectual, lo que en mayor parte pesó sobre los aliadofilos españoles.

Fernando Díaz-Plaja tiene la virtud de soportar su profundidad profesional y erudita bajo una forma de narrador, de observador, de anecdótico, que le hace enormemente legible y capaz de colocar en la lista de «best-sellers» sus libros. No escapa a esta virtud su nueva obra. La época está, sobre todo, descrita: aparece en sus textos genuinos; naturalmente, intelectuales de todo peso fueron los grandes protagonistas de esta división, y sus escritos eran tomados por artículos de fe por sus seguidores, aunque la realidad es que convencían ya a convencidos, y probablemente, las grandes plumas no llegaron a capturar más prosélitos para su causa que los que lo eran ya de antemano. Como suele pasar. Pero Fernando Díaz-Plaja engarza admirablemente los párrafos de su abundante hemeroteca y biblioteca, los contraponen unos a otros, explica la personalidad de sus autores. Explica incluso por qué razones personales alguno de los es-

(1) «Francófilos y germanófilos», Fernando Díaz-Plaja. Col. «Imágenes históricas de hoy», Ed. Dopesa. Prólogo a la colección de Robert Saladrías.

críticos, políticos o personajes que claramente debería estar incluido en uno de los bandos, aparecía comprometido con el otro que resultaba contrapuesto a su «línea general» (Pío Baroja, por ejemplo, fue germanófilo; lo fueron también Luis Jiménez de Asúa, Dámaso Alonso, Carlos Arniches, que en la segunda guerra mundial aparecían ya en el campo antialemán). Es curiosa alguna posición, como la de Eugenio d'Ors, que transido de europeísmo, consideraba la guerra europea como una guerra civil del continente y de su cultura, y pretendía sobre todo que de ella saliera una unidad europea imperial, aunque con palabras que rezumaban una considerable admiración por Alemania; con mucha sutileza, el autor de este libro hace coincidir las opiniones de D'Ors con las de otro catalán teóricamente contrapuesto, Andrés Nin, que busca también la europeización por encima de los países en conflicto, en busca «del espíritu de las culturas europeas, la inquietud europea, el esfuerzo europeo», aunque defiende los valores de libertad y progreso donde D'Ors colocaba los imperiales y los sueños de Carlomagno. Libro muy legible, puede iluminar para muchos un aspecto importante de la España política próxima pasada. ■ J. A.

## «La cocina» y el lenguaje teatral

Meses atrás, a raíz de estrenarse en Madrid «La cocina» —en esta misma versión de Juan Caño, cuya publicación ahora comentamos—, apareció en TRIUNFO la crítica correspondiente. Antes, en trabajos míos, cité más de una vez la que bien puede considerarse como una de las obras clásicas de Wesker, y, por tanto, de la famosa «generación teatral inglesa» a que pertenece.

Entiendo, sin embargo, que la lectura del texto —en Editorial Fundamentos— da pie a

una serie de consideraciones quizá secundarias a la hora de juzgar su representación. Me refiero concretamente al encuentro con un texto escrito que rara vez intenta ser expresivo en sí mismo, consciente de que son las situaciones, el ritmo, el clima, las disonancias e impotencias de ese texto, los elementos expresivos del drama. Dada la concepción sustancialmente literaria que del teatro se tiene entre nosotros —un buen personaje sigue siendo la percha de un texto trascendente—, la estética de obras como «La cocina» siempre tiene algo de saludable revulsivo.

Ya el bajarse a los sótanos para crear la alegoría de la Gran Cocina del Mundo encierra una posición social y estética. El discurso conceptual se deja, por sospechoso, en las bellas salas donde estrenaban a los Rattigan o Coward, y se cambian los elegantes «smoking» de los clientes por el sudor y

el desaliño de cocineros y camareras. Es un «descenso» que repercute inmediatamente en la función del lenguaje. De personajes de aspecto neutro, que saben utilizar las palabras para mostrarse o enmascarse, pasamos a otros cuya simple imagen resulta mucho más reveladora. Si, como sucede tantas veces en la comedia burguesa, se sienta en un tresillo un personaje desconocido, no hay más remedio que oír sus palabras para empezar a interesarnos. Si, en cambio, nos asomamos a «la cocina» de Wesker, el ámbito aporta ya un material decisivo para saber a qué atenernos. En el primer caso, la organicidad del texto, su modulación en el comportamiento de los personajes, es prácticamente imposible, toda vez que se confía a la palabra la expresión del complejo contenido dramático. Si aceptamos la otra poética —y podríamos citar el ejemplo de varios autores—, la función de la palabra

se remodela. Ahí está «La cocina», donde si en un par de ocasiones ocupa un primer plano expresivo —en la escena en que los personajes cuentan sus sueños o en aquella otra donde se establece el paralelo entre la cocina y la sociedad—, lo hace cuando la propia situación lo justifica, viniendo en el resto del drama a someterse al balbuceo o desahogo que corresponde al comportamiento revelador de los personajes y a la significación de las imágenes.

Cabría en este mismo orden aludir también a las frases que se dicen dentro de la obra en otros idiomas. Concretamente, en alemán. Sería ingenuo pensar que ello responde a un simple prurito naturalista, desvelando con tal procedimiento la nacionalidad de origen y subsiguiente repercusión de este dato sobre la personalidad de cada uno. Tampoco bastaría referirnos al clima babélico de «La cocina» como ele-

mento enfatizador de su carácter de alegoría. Esto, probablemente, existe. Pero lo interesante, a los efectos de lo ahora planteado, es que la multiplicación de los lugares comunes dichos en diversas lenguas, la impotencia «perse» de un lenguaje así, se convierte en un material más expresivo que cualquier discurso sobre el simbolismo de una cocina de hotel. Es decir, que el «nivel de lenguajes», de la «estructura dramática» y del «mundo ideológico y emocional» de la obra, son los mismos, sin que el autor aumente o rebaje la función expresiva de la palabra.

O, dicho de otro modo, en un teatro discursivo, si la palabra es torpe, la obra es torpe. Aquí Wesker vuelve a enseñarnos que una obra puede utilizar la pobreza de su lenguaje literario como un factor más de la riqueza dramática, que es, en definitiva, el objetivo de la obra teatral.

El tema es importante, sobre todo si consideramos que cierto tipo de retórica —solemne y sin trastienda— posee unas raíces ideológicas bastante concretas, y, por lo tanto, que se introduce una grave contradicción en los dramas que deseando expresar la ruptura o rechazo de esa ideología, aceptan el magisterio de su correlativa retórica literaria. ■ J. M.

## «El fin de la Edad de Plata»

Conocidas son las dificultades con que se ha tropezado siempre a la hora de intentar una definición clara y convincente de la oposición poesía/prosa: la poesía se caracterizaría por el uso *intransitivo* de la palabra; la prosa, por el *transitivo*. Se trata de un debate en cierto modo estéril, pues resulta punto menos que imposible trazar una frontera precisa entre uno y otro género: no siempre en la prosa se usa la palabra tran-

sivamente, ni recibe ésta en la poesía un tratamiento exclusivamente *intransitivo*. ¿Acaso es Borges más poeta en su *Antología personal* que en *El Aleph*?

Todo esto viene a cuento del último libro de José Angel Valente, publicado por Seix Barral en su Colección de Poesía, y que el editor presenta como «una sucesión unitaria de textos que van de la narración al poema en prosa». Los textos reunidos en *El fin de la Edad de Plata* pertenecen a esa zona mixta donde poesía y prosa están de tal forma fundidas, que resulta ya imposible volver a separarlas. Mas, ¿por qué empeñarnos en clasificar, en encasillar estos textos que ahora nos ofrece el poeta Valente, en lugar de aceptarlos en su irreductible hermosura?

Ha surgido líneas más arriba el nombre de ese viejo dragón devorador de literatura que es Jorge Luis Borges, y no ha sido por simple azar: en efecto, cuando uno abre este libro y comienza la lectura de sus páginas, inevitablemente piensa en el bonaerense. Borges es uno de esos autores cuya obra no puede menos que dejar su huella en un lector sensible, y no cabe duda de que Valente lo es. En una colección de ensayos publicada hace un par de años por Siglo XXI, *Las palabras de la tribu*, Valente dedicaba al «maestro» un bello texto de homenaje. Dicho esto conviene, sin embargo, precisar que esa influencia de Jorge Luis Borges sobre José Angel Valente se produce a nivel formal y no es en ningún caso una constante: tal vez sea en los dos primeros textos recogidos en *El fin...* donde más claramente se aprecia la *impronta* de Borges. Conforme avanzamos en la lectura, el eco del autor de *Ficciones* va poco a poco apagándose, aunque vuelva a brotar con fuerza en algún que otro texto posterior del mismo volumen.

Por otro lado, sin embargo, Borges es un metafísico, un fatalista im-

